

-geometrizados- por un corte de genealogía geometrizable, o pueden tener su origen en una ruptura propiamente dicha. Esta dicotomía de su obra -corte formal o ruptura: no "reforma" o "ruptura", como quieren nuestros políticos más conspicuos- determina el mundo de límites en que se mueve la escultura de Molina. Pero en él, la opción por una u otra posibilidad es determinante. Más aún: es determinante la oposición entre esas dos opciones posibles. Si se trata de un corte racionalizado y geometrizable, entonces toda la obra cae dentro de límites dimensionales y, por tanto, levemente geométricos, y, por tanto, espaciales... Si se trata de una ruptura, por lo menos aparente, ya que está provocada y pensada, entonces la obra cae dentro de los dominios de un mundo casi geológico, lejano al de la razón, al menos del de la razón geométrica... En cualquier caso, Ramón Molina, cuando se sitúa en cualquiera de esos dos mundos, está en él como advirtiendo que también puede estar en el contrario. Y es que -y esta es otra de las peculiaridades fuertes de ese escultor- Molina realiza su juego de cortes, de formas, de esculturas, como si quisiera situar a su obra en el lugar de las primeras palabras sobre las primeras cosas elementales, palpar, limitar, situar una forma en el espacio... De todas maneras, sí, ése es un dialéctico. Cuando manipula un corte informe, está como echándonos un sermón sobre las peculiaridades formales de los límites de la forma... y al contrario.

Creo que Ramón Molina es de Alcázar de San Juan. No sé: no le conozco. ¡Alcázar! ¿Qué pasa en Alcázar? Yo recuerdo que antes, cuando éramos jóvenes, nos despertaba siempre en la madrugada la voz del ferroviario que anunciaba la llegada a ese pueblo. Debe haber un buen queso, lo cual siempre está bien, pero... ¿y escultura? ¿Cómo puede nacer un escultor como Ramón Molina en Alcázar de San Juan? Eso, misterios como ése, siempre me los he preguntado. Porque, evidentemente, Ramón Molina es un escultor. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

CANCION

Problemas periféricos

Quizá es que esté mal que las culturas periféricas se pongan en contacto entre sí sin pasar por el tamiz centralista. Quizá es que resulta peligroso que las culturas periféricas intercambien experiencias y dificultades. Pero el caso es que en cuestión de quince o veinte días, nueve recitales de Pi de la Serra y tres de Raimon han sido prohibidos en Galicia.

Pi de la Serra iba a actuar, entre el 21 y el 28 de marzo, en La Coruña, Orense, El Ferrol y Santiago, en algunos casos junto al cantante gallego Miró Casabella (que últimamente también está pagando el duro tributo de las prohibiciones), y tuvo que limitarse a hacer de turista en Galicia. Lo más curioso es que sólo en uno de los casos -en Orense- recibió la denegación por escrito. En los restantes lugares -todos dependientes del Gobierno Civil de La Coruña- la denegación fue puramente oral: el funcionario de turno se limitó a decir que el señor gobernador no había firmado la autorización y, naturalmente, no sabía por qué. Como de costumbre, las denegaciones se conocieron en el último momento, cuando ya las entidades organizadoras -entre ellas, la Comisión de Cultura de la Asociación de la Prensa de La Coruña- habían tenido que afrontar los gastos del desplazamiento de Quico.

Raimon tuvo más suerte. Las prohibiciones en Lugo, Santiago y La Coruña -previstas para la primera quincena de abril- se conocieron con cuarenta y ocho horas de antelación con respecto a la primera actuación prevista, con lo que se evitó el viaje. En Santiago, la Policía incluso requisó las entradas que se vendían para el recital, quizá porque no tenían pie de imprenta o porque tenían sobreimpresa la bandera gallega, o quizá por las

dos cosas, porque tampoco hubo explicación. Raimon no cantaba en Galicia desde 1967, en que dio un recital en Santiago, que fue multitudinario y causó un gran impacto. Al año siguiente salió a la luz, también en la Universidad de Santiago, el movimiento de la canción gallega, bautizado con el nombre de colectivo de Voces Ceibes.

En los dos casos -Pi y Raimon- se contaba con la autorización del Ministerio de Información y Turismo para las letras de las canciones, pero pudieron más las consideraciones gubernativas locales sobre la presunta peligrosidad de dos cantantes catalanes en contacto directo con el cada vez más concienciado público gallego. ■

JOSE A. GACINO

MUSICA

Tocar como Rostropovich

En el año del centenario del nacimiento de Pau Casals, Mstislav Rostropovich ha interpretado en Madrid y Barcelona tres de las seis "Suites para violoncello solo", de Juan Sebastián Bach. La idea es buena para un homenaje a Casals intérprete, pues excepto, claro está, el propio Bach, nadie ha hecho tanto por estas "Suites" como él.

Y la idea se ha hecho realidad



de forma que no es para ser descrita. Quienes me hayan leído en otras ocasiones, saben que suelo ser bastante parco en los elogios; pero en esta ocasión nadie puede serlo. En primer lugar, porque las "Suites para violoncello solo" podrían optar merecidamente a un hipotético premio al sonido más bello del Universo; en segundo, porque la interpretación de Rostropovich sólo puede motivar los elogios más encendidos: tocó con asombrosa elegancia, absoluta seguridad -control completo de todas las notas, llevándolas con sus manos a donde él quería que fuesen- y, sobre todo, con una facilidad increíble, que no fue obstáculo para que el contenido de las obras se transmitiera en toda su profundidad. Pero, cosa obvia de antemano, tocó como Rostropovich, es decir: a partir de una obra de arte construyó su propia obra de arte, muy distinta a la de Casals.

Y resulta que una de las características de las obras de arte, si no la fundamental, si la que hace a este caso, es su singular displicencia, a lo mejor hasta metafísica y todo: pues su pervivencia no depende de que sean descubiertas o no, siéndoles accidental el propio hecho del "descubrimiento"; la evidencia genuinamente perorgullesca de esta afirmación se advierte cuando se formula con más sencillez: el descubrimiento de una obra de arte implica necesariamente su previa existencia. Así pues, la interpretación -como la crítica-, a lo que ineludiblemente va dirigida y a lo más que puede aspirar es a construir una obra de arte a partir de otra obra de arte, lo cual no es poco, y en algunos casos es muchísimo: Casals fue un ejemplo, y hoy lo es Rostropovich.

Pero, con esta salvedad inevitable, y algunas más que pudieron evitarse -la propina debió ser "El cant dels ocells"...-, fue un buen homenaje a Casals intérprete. Pero estimo que el gran homenaje a Casals tiene que ser la interpretación de "El pessebre": no porque me guste más o menos la obra, que esto es accidental, sino porque es en sus obras donde los artistas perviven con menos mediaciones. ■ JOSE RAMON RUBIO.