

en la guerra apenas si podía salir de tímidas variaciones en torno a un surrealismo epigonal o de, más tímidas aún, incursiones a un abstraccionismo genérico, en Buenos Aires se investigaba una fórmula nada genérica de abstracción. El grupo de arte concreto —si no recuerdo mal, Arte Concreto Invención— y más tarde, el grupo MADÍ —menos riguroso en sus planteamientos—, ya planteaban un arte en el que la obra era un cuerpo para la investigación rigurosa de la forma. En aquel tiempo —salvo, tal vez, los casos individuales aislados de Max Bill en Suiza; Herbin, en el mismo París, y Mortensen en Escandinavia—, en aquel tiempo, digo, no había en Europa ningún centro investigador de arte abstracto como el que existía en Buenos Aires. Lo verdaderamente sorprendente de aquellos tempranos tiempos de la abstracción argentina es que no se satisfacían con la pura negatividad de la abstracción, sino que buscaban fórmulas positivas por el camino de la investigación en la forma.

Julio Le Parc es demasiado joven para haber bebido directamente en aquellas tempranas fuentes de la abstracción formal argentina, pero supongo sus años juveniles, ligados a la Escuela de Bellas Artes, muy presionados por el demonio subversivo de la vanguardia. Y algún fermento creador debía alentar en él cuando en los años cincuenta alcanzó del Gobierno francés una ayuda de permanencia en París. Desde 1958 vive en París y allí transcurre lo más visible de su investigación plástica. Hay que suponer que, por lo menos desde esa fecha, pero tal vez desde mucho antes, su obra está ligada a la investigación positiva de la forma. Y hay que suponer mínimamente esa fecha porque es entonces cuando él —y algún amigo de su grupo, como Sobrino— toma contacto con Vasarely, jerarquía máxima en París de la abstracción formal. Fue un contacto del que no se desprendió ningún tipo de colaboración, sino que de allí mismo nació la polémica. Vasarely, aun realizando el tipo de arte que lo caracteriza, reivindi-

caba siempre el derecho a la intervención personal del artista con alguna forma de expresividad. Le Parc, en cambio, proponía la acción pura del investigador y la investigación, extrayendo de la obra, en la medida de lo posible, la personalidad del artista. De aquella inicial disparidad de criterios surge, por así decirlo, la autonomía total de Le Parc para la investigación. Y a partir de 1959, juntamente con Sobrino, trabajó de manera sistemática sobre secuencias y progresiones.

Luego, en París mismo, encuentra a otros investigadores-artistas, franceses y argentinos fundamentalmente, que trabajan en la misma dirección. Y fue cuando unió su esfuerzo para trabajar en equipo con el Grupo de Recherches d'Art Visuel del que ambos —Sobrino y él— son cofundadores...

En esa tesitura, en 1966 obtiene el Gran Premio Internacional de la Bienal de Venecia. Como era de esperar, dado el carácter que él había querido darle siempre a su obra, la gran consagración internacional que ello significa no modificó en absoluto ni su carácter ni su obra misma. La obra de Le Parc continúa, y supongo que continuará, pero el pintor cuida mucho de establecer una distancia suficiente entre esa obra y su propia persona como para que los avatares de la vida no tengan cabida en ella.

Y la verdad es que son muchas las circunstancias de la vida —de la vida histórica, de la vida civil— que inciden en el pensamiento de Julio Le Parc, convirtiéndole en un permanente vigilante de sí mismo, de su vida y conducta social y política, tanto como de la vida social del estamento del artista. Hace un año, la propuesta por parte de Jacques Lassaigne de que hiciera una magna exposición de su obra en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París, suscitó una actitud dubitativa por parte del artista, con respecto a cual debería ser su deber en este caso. Le Parc es muy consciente del papel del artista en la sociedad burguesa, del juego capitalista del arte y los artistas y del

papel de altoparlantes que las grandes exposiciones juegan en estos casos... Ello motivó un manifiesto y un acto público, a consecuencia del cual la exposición quedó cancelada... Julio Le Parc es muy consciente de su papel en esta sociedad. De momento, lo único que puede hacer contra ello es tener conciencia de ello, no estar alineado por el sistema.

La obra de Le Parc ejerce un papel altamente original en el contexto general del "arte receptivo", como antes llamaba a este tipo de abstracción. Aunque el suyo sea un arte especial, no es, sin embargo, como podría ser el de Malevich, un arte "de la investigación espacial". Es ciertamente un arte de la investigación óptica y visual, que se vale de un despliegue especial para su desarrollo. Y hay en lo suyo una investigación no sólo de estructuras, sino de colores. Algunas veces, aunque la personalidad no quiera salir nunca a relucir, se advierte ahí al pintor. El, con su pintura, no pretende, como cualquier pintor del lado de la expresividad, responder a la pregunta "¿Quién?". El desea sólo responder a la pregunta "¿Qué?". Pero su obra es visual. Y él actúa, sin poder eludirse a sí mismo, como lo que es, como un pintor. No puede evitar que su obra sea pintura... pintura... pintura. El sueño de la razón, que en Julio Le Parc no produce monstruos. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

tre cientos de candidatos, el primer puesto lo habría ocupado hasta hace muy poco "El arte de la fuga", de Bach, en versión del clavecinista Gustav Leonhardt.



Gustav Leonhardt.

Afortunadamente —no tanto como si hubiera salido antes, ya que ahora coincide con la subida del impuesto de lujo, que pone los discos aún más por las nubes—, la casa Basf se ha atrevido a presentar entre nosotros esta grabación, en un álbum de dos discos (BASF-Harmonia Mundi 75 93175).

La romántica afición de la Humanidad por los misterios ha hecho de "El arte de la fuga" una obra famosa, estoy por decir que menos por lo que es en realidad que por la aureola que las circunstancias de su creación, y el posterior paso del tiempo, han puesto en torno a ella. "El arte de la fuga" nace en los últimos años de vida del cantor. Se empieza por resaltar lo anacrónico del surgimiento de una composición que quiere agotar todas las posibilidades del contrapunto en una época en que la música está experimentando un cambio histórico, por el que deja atrás tal tipo de experiencias y se dirige hacia Haydn y Mozart. Este anacronismo y la convicción, generalizada con el tiempo, de que Bach no pensó en una instrumentación concreta para la obra —convicción que Leonhardt, a la luz de las investigaciones musicoló-

DISCOS

Un arte de la fuga

Si hubiera un "hit-parade" de discos famosos ausentes del mercado español —y no estaría de más hacerlo, suponiendo que cupieran todos—, pienso que, en-

gicas, juzga falsa— hablan alternativamente de un ejercicio particular o bien una obra teórica destinada a ser leída: en ambos casos, de algo abstracto. Esta características de abstracción se ha visto sumamente favorecida por las simpatías de quienes, fascinados por la exactitud y el rigor de la obra de Bach (de las cuales, sin duda, es "El arte de la fuga" el mayor exponente), han querido ver en ella secretas implicaciones matemáticas: no tememos que al hablar de Bach, y más de esta obra en particular, es frecuente que se utilicen términos como "arquitectura". En el lado opuesto de esta concepción de "El arte de la fuga", como ente abstracto, se encuentran sobre todo los intérpretes especializados en Bach, que aducen argumentos distintos, según los cuales la obra reclama una ejecución práctica.

Añádanse a todo esto otros problemas, de los cuales no son los menores el del orden en que han de interpretarse las distintas partes de la obra y el de si ésta está acabada o no, y se podrá comprobar que alrededor de "El arte de la fuga" hay todo un mundo de especulación que abarca desde estudios musicológicos serios hasta auténticas piezas de literatura fantástica: una muralla exegética que, no sorprendentemente, acrecienta el misterio que rodea la obra y motiva que cada intérprete que ha afrontado ésta no nos haya dado tanto "El arte de la fuga" como un "Arte de la fuga".

No hay necesidad de ponderar el que hace Gustav Leonhardt, pues los verdaderos aficionados ya conocen la grave y rigurosa actitud de este músico ante Juan Sebastián Bach. Es el suyo un Bach de investigador y también de intérprete práctico. Por el primero, Leonhardt defiende un "Arte de la fuga" acabado y dispuesto para ser interpretado en un instrumento de teclado, precisamente un clavicémbalo, con asistencia de otro en algunos momentos. Por el segundo, Leonhardt, gracias a la sonoridad especial del clave Skowronek elegido para la ocasión, presenta un "Arte de la fuga" de un atractivo casi hipnóti-

co, al que resulta muy difícil resistirse. Es, en suma, un trabajo notabilísimo: su edición en España, aunque tardía, un acontecimiento. ■ JOSE RAMON RUBIO.

CANCION

Canarias: V encuentro de la canción popular

El festival de canción popular organizado en La Laguna por Los Sabanderos llegó este año a su quinta edición. Se ha convertido con el paso del tiempo en una de las más ricas e interesantes experiencias de este tipo que se realizan en nuestros pueblos. Junto al de La Rábida, y al lado de los festivales de Canet, este "Encuentro" tinerfeño se va perfilando como un importante paso en el proceso de reencuentro entre arte musical y público.

En el certamen del pasado año, la anunciada presencia de Lluís Llach no pudo finalmente llevarse a cabo, ante la prohibición gubernativa que lo impidió. Ahora, en esta ocasión, no hubo nombres vetados, pero el recital alcanzó un nada desdeñable nivel político y reivindicativo, a veces, ciertamente, un tanto forzado y demagógico por parte de algunos grupos actuantes, como señalaremos posteriormente.

Estuvieron presentes este año: el grupo organizador Los Sabanderos, el cantante extremeño-castellano Pablo Guerrero y los conjuntos argentinos Contracanto, Los Nocheros de Anta y Huarque Mapu. De la representación latinoamericana estos últimos fueron, con gran diferencia, los más brillantes, tanto a nivel meramente musical como al igualmente importante de seriedad y honestidad artística. Realizaron un espléndido recorrido por la canción de Sudamérica, interpretando con gran fidelidad y sentimiento temas tradicionales del Altiplano, así como canciones argentinas y

chilenas. Asimismo representaron, por primera vez ante un pueblo hispánico, la "Cantata Santa María de Iquique", creación de Luis Advis y del grupo Quilapayán, de reconocida fama y merecida trascendencia en el desarrollo del canto contemporáneo chileno.

Contracanto es un conjunto que busca la adecuación de textos actuales y formas armónicas y vocales un tanto trasnochadas: no es extraño, pues, que la resultante sea una forma híbrida y opaca de canción. Sus juegos y arreglos para voz resultan manidos y anacrónicos, fuera de lugar, lo que empaña sensiblemente su quehacer, por lo demás bien intencionado y con algunas maneras instrumentales correctas, que podrían ser potenciadas con una puesta al día más coherente de su canción.

Los Nocheros de Anta, finalmente, pretendieron llegar (y naturalmente, llegaron) al público a base de proclama y grito, antes que sensibilidad y firmeza. Las salidas de tono de su "líder" y presentador, cuando no la utilización descarada de nombres míticos, como los de Víctor Jara y sus canciones ("Plegaria del labrador", ya cien mil veces usada para estos fines), hicieron de la suya una actuación oportunista y fácil, que hizo mella en buena parte del público, pero que después de todo se desmascaró a sí sola. Y es que hasta la diatriba y el panfleto tienen medios y maneras de ser utilizados: también requieren su arte.

Pablo Guerrero, al lado de sus compañeros Pedro y Miguel Ángel Chastang, ofreció una más de las buenas actuaciones que ha prodigado este verano: sobria, elegante, sensitiva y ligeramente pudorosa. Pablo es un cantante cuya timidez y recato le resta empuje y fuerza a su obra. Pero ésta gana, por el contrario, intimidad, sencillez y, en definitiva, autenticidad, que es, seguramente, el primer valor a considerar en un cantante. Pablo ha compuesto, por otra parte, muy bellas y efectivas canciones en los últimos tiempos, que le van convirtiendo, cada vez con más firmeza, en uno de los principales valores de la canción en castellano. A la larga esto es lo que importa...

Y finalmente queda hablar de

los organizadores y "alma mater" de estos encuentros: Los Sabanderos y su cabeza más visible, por representativa: Elfidio Alonso. Un hombre auténticamente enamorado del canto popular de todo el mundo y especialmente, claro está, del de su tierra, las islas Canarias. El y el grupo al que pertenece, y de alguna manera dirige, ha hecho una labor realmente importante respecto de la popularización y divulgación del folklore de su país. Los Sabanderos se han ido constituyendo con el paso del tiempo, y ya desde sus primeros trabajos —hace diez años—, en una agrupación de gran calidad artística y profundo impacto sociológico. Su sonoridad ahora mismo es de lo más brillante y pulido que se puede escuchar en el canto de los pueblos ibéricos. En el terreno del folklore canario han marcado una pauta y son numerosos los grupos surgidos al amparo de su labor, grupos de los cuales alguno puede presentar ya una factura tan perfecta como la de los propios Sabanderos.

Sin embargo, tampoco se trata de una labor exenta de manchas o limitaciones: quizá por un exceso de pretensión las interpretaciones y adaptaciones de temas latinoamericanos no rayan a la misma altura en no pocas ocasiones. En concreto, cantores de la Nueva Trova Cubana, como Silvio Rodríguez, son adaptados a veces apresuradamente y sin la profundidad requerida, aunque también se consiguen grandes versiones de canciones suyas en otras horas.

Pero lo que cabría reprochar fundamentalmente a Los Sabanderos, en lo concerniente al montaje y preparación de este festival suyo, es el olvido respecto de otros grupos y cantantes de las islas, otras formas de canto popular y de folklore musical que están apareciendo con pujanza en aquellos parajes. Taburiente Folk y Juan Carlos Senante, entre otras, fueron voces echadas en falta en este festival, y algunas personas reclamaron justamente su presencia en el escenario. Habida cuenta especialmente de que ciertos grupos actuantes mostraron la irrelevancia de sus méritos, además de la repetitividad de sus argumentos y formas. ■ ALVARO FEITO.