

entusiasmo nada. Está exponiendo en la galería Cambio de la madrileña calle de Jorge Juan, número 5. Pero la condición verídica de su obra se salva, creo, mucho más de lo que podría salvarse la del pintor griego de marras.

Santiago Cárdenas

Galería Cambio. Madrid

Cuando, al entrar en la galería Cambio, me enfrenté por primera vez con la obra del colom-



Santiago Cárdenas.

biano Santiago Cárdenas, de lo primero que me acordé fue de Malevitch: del "Blanco sobre blanco", de Malevitch, de esa obra que ya es clásica de la extrema abstracción, en la que un cuadrado blanco se desvía levemente para destacarse del otro cuadrado blanco que la soporta. Ambos, Malevitch y Cárdenas, se sitúan en la extrema abstracción... No. Malevitch es algo más "realista": sus blancos son algo más blancos que los de Cárdenas, el cual, para pactar un poco con el apariencialismo, tiene que transigir con ciertas desvirtuaciones.

Ahora bien, ¿a dónde conduce la pintura de Santiago Cárdenas? ¿Cuál es su "argumento"? ¿Qué es lo que quiere demostrarnos? Porque evidentemente, lo que ese pintor quiere decirnos no es, no puede ser, el demostrarnos que esa pizarra escolar emborronada que él nos enseña es igual que otra pizarra escolar emborronada; que esa persiana cerrada es exactamente igual que cualquier otra persiana cerrada; que esa percha de alambre es igual que otra percha de alambre. No, no es esa, sin duda, la demostración que el pintor persigue, aunque por ahí anda implicado el problema del demiurgo platónico, que de alguna manera tiene en cuenta el pintor. Las figuraciones del pintor tampoco quieren decirnos nada. El se sitúa al

margen de la pura presencia y apariencialidad de las cosas que nos narra. Y tampoco nos narra nada. Las cosas están ahí, y ya está... Sí, él quiere decirnos una cosa, aunque no sea consciente de su propia argumentación: él quiere reducir al absurdo la potencialidad narrativa de la mera presencia real de las cosas. Sí, diría él —mejor dicho, diría su pintura—, sí, las cosas están ahí y son así... Bueno, ¿y qué?

Y hay otro argumento, que por supuesto tampoco ha dicho él, pero que yo le traduzco de su pintura..., o acaso es un argumento de su pintura y no de él: hay veces —me repito una vez más— que la pintura tiene razones que el propio pintor no comprende. Este argumento es el siguiente: las cosas, las simples cosas, aunque no sean personas —pues ahí, en esa exposición, no hay personas, pero si las hubiera sería lo mismo—, las cosas tienen, en su misma presencia, fantasmas que van con ellas. La tarea de un pintor como Cárdenas es descubrir a esos fantasmas, no refiriéndose a ellos concretamente, sino de-

jándolos ver en la mera presencia de las cosas. Nosotros mismos estamos habitados por los fantasmas de nuestra propia presencia. Basta que nos miremos a un espejo, buscando a nuestros fantasmas. Esos fantasmas son los que están en las cosas que nos relata Cárdenas.

Habría que hablar de la pintura... Cárdenas es un pintor. Pero para la mayor parte de los pintores, el argumento es la pintura misma. Para Santiago Cárdenas, no; para Cárdenas, el argumento es la presencia de la realidad; mejor dicho, el fantasma de la presencia de esa realidad. La pintura en él es un factor secundario... Es un factor secundario, pero que está dominado por el artista. Precisamente por ese dominio es por lo que puede dedicarse a ese diálogo con los fantasmas.

Efectivamente, Cárdenas es un pintor dueño de todos los recursos necesarios para atender a ese "realismo" que practica. Claro que en su obra no se advierte eso que llamamos, por ejemplo, "grueso de color". Y es que un pintor de sus características tiene, normalmente,

los recursos que necesita. Pero sólo los que necesita. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

MUSICA

La London Symphony Orchestra

Llegó la primavera, y con ella el Festival de Ibermúsica. Primaverales y musicales nos dirigimos todos al Real a escuchar, en dos programas, obras de Hindemith, Verdi, Prokofiev, Strawinsky, Debussy y Brahms. Pero no nos atraía ninguna de esas obras en particular: todos las conocíamos. Nos constaba su condición de evergreens, así como su aptitud para facilitar el lucimiento de una orquesta. Y a eso es a lo que íbamos: a oír lucirse a la London Symphony.

Carlos Cano: Andalucía como problema

En el marco de un teatro amplio, pero frío y distanciado, como es el Alcalá Palace, de Madrid —reicientemente expedientado y cerrado durante diez días, por "rollo" de "drogas" y otras "alteraciones" del orden público, según las autoridades—, se presentó de nuevo Carlos Cano en la que podríamos considerar su "puesta de largo" oficial ante la capitalidad, que siempre es propensa a otorgar certificados de bondad o maldad para los artistas de allende el centro.

Fue un recital corto en minutos y un tanto crispado por parte del "granatno" y sus dos músicos acompañantes. Hubo algunos fallos, por parte de estos últimos especialmente, y hubo también algunos nerviosismos a la cuenta del cantante, especialmente en las presentaciones de los temas. No se le vio tan seguro a Carlos en esta ocasión como en otras anteriores: el ambiente pesaba lo suyo, el correr de los fotógrafos por el escenario operó también en contra, y el hielo que impone el recinto hizo el resto. No obstante todo lo dicho, Carlos Cano demostró que tiene una especial capacidad para comunicar con la gente, a pesar de todos los inconvenientes, y que el tema y el problema de Andalucía

lo lleva tan asumido, que le sale a borbotones por todos los poros. El es, por otra parte, un cuidadoso investigador del folklore vivo y un hombre que se plantea, ante todo, la accesibilidad de su arte. Practicante de una canción andaluza genuinamente popular, alejada tanto del flamenco como de las nuevas experiencias musicales del "rock" del Sur —pero, al mismo tiempo, interesada por ellas y por sus formas estéticas—, Cano pretende subvertir el orden musical impuesto por Manolo Escobar y ganar para él los trágicos problemas y asuntos de la vida cotidiana actual: el paro, como primera y fundamental cuestión para los trabajadores, obreros y jornaleros; la emigración o reintegración de los alejados; la cultura de este pueblo pateado; la libertad, en suma. Y cuando el régimen preautonómico acaba de ser concedido para esta Andalucía, no por ello quedan resueltos, ni mucho menos, estos asuntos. Por eso, las palabras y canciones de Cano ("La morralla", "La contraviesa", "La especulación", "El Salustiano", "Murga de los currelantes") seguirán durante mucho tiempo siendo testimonio de una realidad, de una injusticia histórica. ■ ALVARO FEITO.



La London Symphony es una de las más grandes orquestas europeas. Es, por otra parte, una orquesta que mantiene un criterio cultural encomiable, nada apocalíptico ni, como dicen los pedantes, highbrow. De la misma manera que ejecuta a la perfección las piezas más enrevesadas y dificultosas del repertorio llamado "serio", no tiene inconveniente en colaborar con músicos pop; hace versiones fabulosas de bandas sonoras de cine, e incluso realiza directamente algunas, como —por citar un ejemplo bien reciente— la fantástica de "La guerra de las galaxias". Escuchada en directo, la London Symphony le deja a uno literalmente sin argumentos: a decir verdad, no se sabe qué destacar más. Acaso lo más apabullante sea el metal, sin duda alguna el mejor que he oído en mi vida —con todos los respetos para el de la Filarmónica de Berlín—; pero no se debe olvidar esa cuerda que es como un baño de espuma; esa madera capaz de asombrar en cada una de sus intervenciones —formidables el saxo tenor y el clarinete bajo; increíble el primer oboe, que es también el presidente de la junta de directores mediante la cual la orquesta se autogestiona—, esa percusión que puede agotar todos los ruidos del mundo sin dejar de controlarlos...

Sergiu Celibidache.



Dejo en segundo plano al director, porque él mismo quiso estar en segundo plano, y cedió los mejores aplausos a la orquesta. Sin embargo, es necesario hablar de Sergiu Celibidache. En primer lugar porque, quisiera o no, él era la estrella, quien había llevado la mayoría del público al Real. Pero, muy principalmente, porque su reaparición entre nosotros fue para todos una buena lección. No creo que haya lugar para el comentario anecdótico sobre si se desmelenó, habla con los músicos o produce inusitadas psicofonías en las obras que dirige. Ni siquiera, aun siendo esto más importante, cabe enredarse en disquisiciones de vuelo filosófico mayor o menor sobre su negativa persistente a grabar discos: se trata de una postura personal muy respetable, tanto como lo es la contraria, que también hay intérpretes que a lo que se niegan es a aparecer en público. Lo decisivo, creo, es que con Celibidache todos y cada uno de los músicos dan lo mejor de sí mismos. Que lo que hace Celibidache es extremar hasta lo indescriptible la precisión para que la música surja, se cree, en absoluta libertad.

De las obras escuchadas, es difícil destacar unas sobre otras. No se puede acudir al recurso de quedarse con todo —tentador, pero demasiado fácil—, y un mínimo de originalidad impide señalar especialmente la Cuarta Sinfonía de Brahms. Mencionaré, pues, el "Romeo y Julieta", de Prokofiev, que cerró el primer concierto, y cuyo final cerró también el segundo, por el aquel de las propinas. Y ya que hablamos de propinas, no puedo olvi-

dar tampoco una increíble versión, menos marchosa que pomposa y circunstancial, de la celeberrima "Marcha de pompa y circunstancia núm. 1", de Elgar, regalada el primer día en honor a la presencia del embajador de Su Majestad británica. Música imperialista —dejémoslos de rescates— que, por afortunada casualidad, escuché justo al lado de un prohombre de la izquierda extraparlamentaria. Lo cual, más que una experiencia, es un auténtico "Encuentro en la tercera fase" que hace buenas, bien que por vía indirecta y de un modo insospechado, las teorías de quienes, como Sergiu Celibidache, defienden la realidad de la música hic et nunc. ■ JOSE RAMON RUBIO.

JAZZ

Contrastes para una tarde de sábado

A falta de pocas semanas para disolverse, y ante un público restringido que busca como suyo acaso por resignación, ha actuado en Madrid el grupo Henry Cow. El ente colectivo lo integraban un batería preocupado por los ademanes que, según tengo entendido, es el ideólogo del conjunto; un acabado ejemplar de zombie que, a más de tocar la guitarra y el bajo con notable desgana, hizo algunos

ruiditos con un violín y diversos instrumentos de percusión; un cantante-trompetista de faz angustiada y atavío paramilitar; y, pieza más espectacular del panorama, un peculiar mutante que hizo de todo: manipular un magnetófono, tocar el clarinete y el saxo, cantar en falsete, accionar diversos teclados meteorológicamente camuflados de nubes y, por fin, comerse un micrófono —oigan, lo juro: se lo metió entero en la boca.

Lo que hicieron es difícil de describir. Les diría que algo así como si metiéramos a Wagner, la Velvet Underground, los Chieftains, John Cage, los hermanos Ayler y una tribu de derviches en la turmix y escucháramos luego el ruido de la turmix. En resumen, algo muy confuso. Para colmo, en la pieza más organizada que tuvieron a bien interpretar, el respetable se encargó de desencadenar el caos batiendo palmas con el conocido sentido de la arritmia que caracteriza a la basca madrileña. La cual acogió el asunto con bastante poco entusiasmo, demostrando estar más por la marcha que por los experimentos: sin duda, la nefasta educación franquista se olvidó también de enseñar las más elementales nociones de la ciencia química.

Ante la incompreensión, los muchachos de Henry Cow plegaron pronto, por lo cual hubo tiempo de asistir a la segunda parte del concierto del grupo polaco Crash, que actuaba, como el anterior, en la Ciudad Universitaria, y en sesiones de horarios casi coincidentes —cosa que da indicio de una actividad musical no digna sino de elogios—. Y los chicos de Crash,