

UNA EMISORA INSOLITA

La radio del serial, del programa de discos dedicados, de los concursos cara al público y de las marmóreas guías comerciales, no ha finalizado, por más que nos empeñemos en reducirla al nostálgico mundo de "lo camp". Con el paso de los años, los malvados villanos del serial se han recubierto únicamente de nuevas galas, han desaparecido casi por completo los vizcondes y hay escasez de títulos nobiliarios en su trama; al cambiar el signo de los tiempos; la aristocracia del dinero sustituye a la de la sangre, e impecables y deportivos ejecutivos siguen colmando las ansias de un público adicto, siempre fiel y renovado día a día, aunque peine canas el recortado bigotillo del amable presentador de "Todo o nada". Es verdad que la radio, con la directa competencia de la omnipresente TV, ha dejado de ser el vehículo principal de difusión de las ideas, las modas y los usos, pero sigue conservando el feudo de la música, único campo en el que la imagen se hace innecesaria. El "disc-jockey" es ahora el Rey de las ondas; comenta, aconseja, confecciona listas de éxitos o, más bien, "Hits Parades"; ostenta su paternal tutela sobre miriadas de apasionados y jóvenes melómanos que han hecho del "pop" casi una religión; presionan las casas fonográficas, surgen infinidad de discos por semana, se suceden los ritmos y los estilos vertiginosamente, en su mayor parte creados no por una evolución estética, sino por necesidades de renovar existencias. La invasión de la música, recogida por la amplia y mal utilizada etiqueta de "pop", no admite tiempo para la reflexión; de haberla, puede frenar el proceso y dar al traste con las bien orquestadas campañas promocionales.

En la breve historia de la radio musical española pueden distinguirse, a grandes rasgos, varias etapas; comenzando por la era de los discos dedicados para terminar en el no menos mal utilizado epíteto de "underground" o "progresivo", estilos y modas han ido transformando, en la mayoría de los casos superficialmente, la estructura de las diferentes programaciones, conformando incluso a los nuevos hombres de la radio. La radio musical encontró su mercado en los jóvenes, como principales oyentes, y las casas de discos obtuvieron sus principales consumidores entre los "teen-agers", siguiendo la pauta marcada por USA. La influencia musical anglosajona y la industrial, particularmente norteamericana, fueron transformando la imagen del mismo locutor al mismo tiempo que adecuaban el mercado para la recepción de sus productos. Los primeros "disc-jockeys", veteranos de las ondas, no pudieron en un principio desprenderse de su paternalismo ante la extremada juventud de sus oyentes, a la larga tan manejables como las amas de casa de los programas matinales; sin embargo, nuevas épocas fueron forjando al verdadero, al joven "disc-jockey", con un estilo más efectivo, con un hablar de "tú a tú" a su público. La irrupción de estas nuevas estrellas vino con fuerza renovadora, iconoclasta, pero las grandes emisoras y su tinglado publicitario, marcado por las más

diversas injerencias comerciales, fueron limando esta agresividad, para acabar engullendo toda iconoclastia. Buena parte de estos "disc-jockeys" hubieron de traspasar su papel y pasar de su primitivo plano crítico al de meros reflejos de las tendencias del mercado, del gusto del gran público, apartándose de una selectividad en la que se hallaba su primordial razón de ser. Sin embargo, todavía quedaba un pequeño feudo para los rebeldes, surgía, a título de experimento, la F. M. (frecuencia modulada), infinitamente menos rentable que la Onda Media, en la que tradicionalmente se venía emitiendo, y este era el campo en el que, por amor al arte fundamentalmente trabajaron, con más afición que técnica, nuevos hombres de radio, marcados precisamente por su incondicional apoyo a una música más seleccionada, menos comercial. El éxito del experimento marcó su posterior ocaso; con el éxito aumentó la rentabilidad y llegaron las primeras injerencias.

En general, no existen nuevas fórmulas de radio; el aglutinador común del beneficio, que dirige la producción discográfica por las sendas, apriorísticamente rentables, de lo comercial, marca indeleblemente las estructuras radiofónicas, condicionadas por las mismas preocupaciones crematísticas. Por eso precisamente resulta desusado, en medio de este cúmulo de diversas influencias, la aparición, hace escasos meses, en Madrid de una emisora que ha comenzado por el camino opuesto, ciñéndose a una rigurosa selectividad de lo musical como base y punto de partida; son trece horas de programación diaria, realizadas por un equipo de "disc-jockeys" y técnicos, organizados en forma de cooperativa, sin estrellas ni ídolos radiofónicos, trece horas basadas en una música que excluye los "Hits Parades", los concursos y la indiscriminada recopilación de éxitos, para ceñirse a dar fe diariamente de una música fundamentalmente de creación en todos sus aspectos, desde el "jazz" al flamenco, pasando por el "blues" y la canción folklórica. El intento de Radio Popular (F. M.), el experimento de comenzar el camino a la inversa, apenas sin respaldo ninguno (por el momento, la publicidad es casi inexistente), se basa en un trabajo desinteresado en estos primeros tiempos, mor a una economía deficitaria que aspira a dejar serlo sin tener que recurrir a componendas a costa del nivel de los programas.

Una hora de "jazz" diaria, un programa dedicado a connotar y mostrar la esencia del "blues" y del flamenco, programas de "folk", traducciones de canciones de autor, desde Dylan a Brassens o Cohen, programas monográficos sobre figuras como Boris Vian, Woody Guthrie, Brassens, Leo Ferré, Paco Ibáñez, Antonio Mairena, etcétera, información cultural cada sesenta minutos y diversas emisiones especializadas ("rock", "blues", cine, etc.), constituyen la base de lo que se emite diariamente. Emisora experimento, a la que casi se podría denominar "underground" si no fuera por lo mal utilizada que ha sido hasta ahora la mencionada etiqueta.

■ RAMON ALCANTARA

la otra obra coinciden en dar un testimonio exasperado de nuestra sociedad y de los mecanismos de enajenación y de represión que operan en ella. Morales es uno de esos autores que manejan ciertas formas tradicionalmente adscritas al «teatro del absurdo», pero que, en realidad, están mucho más cerca del esperpento, de la visión crítica de una sociedad que ha perdido su lenguaje, su posibilidad de comunicación, al entrar en crisis todos sus valores. Son obras que acusan una solidez dramática y una madurez literaria difícilmente presentes en otras manifestaciones del teatro español contemporáneo.

Celebramos esta presencia de Morales, siquiera en sesión única, en un teatro español, y esperamos y deseamos que ello sea el comienzo de una mayor atención de nuestros medios teatrales por tan importante autor en el exilio. ■ JOSE MONLEON.

MÚSICA

Alberto Hemsí y la música sefardita

El profesor Alberto Hemsí acaba de publicar en París el octavo volumen de una ambiciosa y sugestiva colección de música sefardita (1). Alberto Hemsí nació hace setenta y tres años en el seno de una comunidad judeo-española de Casabá (Turquía); estudió en el Conservatorio de Milán y fue posteriormente maestro de capilla de la Gran Sinagoga de Alejandría, profesor de Armonía y Composición en el Conservatorio de dicha ciudad y fundador de la Edition Orientale de Musique. Actualmente es director musical de dos sinagogas sefarditas de Pa-

rís, profesor del Seminario Israelita de Francia y —el dato es, a mi entender, muy significativo— miembro correspondiente de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Desde hace más de cuatro décadas, el profesor Hemsí ha dedicado los máximos esfuerzos a la investigación, recopilación y difusión de la música sefardita. Al margen de una considerable labor de creación —es autor de varias obras sinfónicas y de cámara, de numerosas piezas para piano y de un famoso «Divertimento al estilo egipcio»—, Alberto Hemsí ha transcrito y arreglado para voz y piano más de medio centenar de temas sefarditas procedentes de Rodas, Salónica, Esmirna, Estambul y otros puntos de Oriente Medio tradicionalmente habitados por grupos y familias procedentes del éxodo judeo-español.

Como es sabido, el edicto promulgado por los Reyes Católicos el 30 de marzo de 1498 determinó la expulsión automática de todos los judíos españoles no conversos. No es esta la ocasión de valorar una de las más desafortunadas e inoportunas disposiciones legales de nuestra Historia. «La expulsión —ha escrito el joven historiador inglés J. H. Elliot— tuvo por efecto debilitar las bases económicas de la monarquía española precisamente en los comienzos de su carrera imperial» (2). Los miembros de la comunidad judaica española —sin duda alguna, el sector social más culto y dinámico del país— se vieron forzados a acogerse al asilo que les ofrecían las tolerantes leyes coránicas, y establecieron su residencia inicial en los núcleos urbanos del Mediterráneo oriental. «El sefardí —afirma el profesor Mair José Benardete— es eminentemente urbano en su país de origen, y como los millones que le precedieron, se sintió atraído por el anonimato que ofrece la

(1) Copias sefardíes (chansons judéo-espagnoles), VIII serie, Op. 44, Alberto Hemsí. París, 1972.

(2) La España Imperial: 1469-1716, J. H. Elliot. Traducción de Juan Marfany. Ed. Vicens-Vives. Barcelona, 1965.

gran ciudad» (3). A lo largo de casi cinco siglos de exilio, y debido quizá a su condición de grupo social marginado, los judíos españoles han conservado fielmente la lengua y las costumbres de sus antepasados. No olvidemos que la palabra «sefardita» procede del vocablo hebreo «Sepharad» (España). Hasta poco poco, los judíos sefarditas han mantenido vivo ese arcaico y pintoresco dialecto, aún incontaminado por las influencias idiomáticas —latinismos, italianismos, americanismos, etcétera— que modificaron a partir del siglo XV la lengua castellana. Más o menos afectadas por las condiciones del medio ambiente, las tradiciones de los sefarditas —los ritos, el folklore, la música— constituyen hoy una preciosa e imponderable reliquia histórica, un portentoso e insólito ejemplo de supervivencia cultural.

Sería poco menos que imposible intentar analizar en esta breve reseña informativa el contenido estético y el valor testimonial de la recopilación sonora que viene llevando a cabo el profesor Hensi. La música popular española está impregnada hasta las raíces de elementos formales provenientes de la música judía. Bástenos recordar, a título de ejemplo, que algunos cantes flamencos autóctonos —sin ir más lejos, la antigua «siguiriyá gitana» y la «toná grande»— están basados en modos musicales propios de ciertos cantos sinagogales; unos y otros están contruidos sobre la escala dórica en «mi» con la tercera invariablemente alterada.

Las seis coplas sefarditas contenidas en esta última serie publicada por Alberto Hensi —una de las cuales, la deliciosa canción de noche de Pascua titulada «Un cabretico»— está dedicada al notable musicólogo José Subirá —verdadero archivo viviente de la música española y de muchas otras cosas— nos remiten indefec-

(3) Hispanismo de los sefardíes levantinos, Mair José Bernarde. Traducción de Manuel Aguilar. Ed. Aguilar, Madrid, 1963.

tiblemente a un universo pretérito en el que la música, al contrario de lo que acontece en nuestros días, desempeñaba unos fines absolutamente funcionales. Estas canciones sefarditas, recogidas en Anatolia, son un prodigioso fragmento de historia viva, y son, además, por derecho propio, música española en el más riguroso sentido de la palabra.

No es justo ni inteligente ignorar esta gran parcela de nuestra cultura. Según tengo entendido, va a aparecer próximamente en el mercado una grabación de música sefardita, realizada bajo la dirección del profesor Manuel Alvar, prestigioso especialista en literatura hispánica medieval. Ignoro si este admirable proyecto llegará o no a convertirse en realidad. Si así fuese, llenaría un inexplicable y absurdo vacío discográfico.

No sería ocioso volver más adelante sobre este tema. Limitémonos por hoy a apuntar la existencia de una de tantas contradicciones culturales como se dan en nuestro país. Y también, por descontado, a darle de la entrañable tarea que viene realizando sin desmayo ese español con cinco siglos de destierro en el alma llamado Alberto Hensi. ■ S. R. S.

ARTE

Hace una semana —sólo una semana— yo estaba en Navarra ocupado en un pequeño ciclo de conferencias que tenía que dar en una loable institución de Pamplona que se llama Sala de Cultura, perteneciente a aquella Caja de Ahorros. Estando allí, vi, en Tafalla, una exposición de Javier Morrás en la Sala de Cultura de ese pueblo. Me entusiasmo tanto —la exposición y el hecho de que estuviese en un pueblo, precisamente en un pueblo— que decidí escribir de ella inmediatamente. Pero de re-

greso a Madrid me doy cuenta de que tengo un compromiso más urgente con la actualidad.

**MARTIN CHIRINO.
ESCULTURAS.
GALERIA JUANA MORDO.
MADRID**

¿Cuánto tiempo hacia que no realizaba Martín Chirino una exposición en Madrid? Consulto su «currículum vitae» y encuentro que la última fecha es de 1962... ¡Mucho tiempo! Y es natural que una obra como ésta no pueda prodigarse demasiado. El laboratorio donde Martín realiza sus piezas clave requiere una fragua, una bigornia y algunos martillos y tenazas especiales. Algunas veces puede atenuar su trabajo: cuando emplea el soplete autógeno. Pero, en definitiva, muy pocas cosas pueden atenuar su labor de aprendiz de Vulcano, porque Martín realiza muy pocas o ningunas incursiones a la piedra o a la madera y porque, aunque emplea a veces la fundición —sobre todo en las piezas gigantes—, tampoco es, por lo que parece, muy adicto a ella. Por lo visto, Chirino se realiza plenamente como escultor cuando tiene la fragua y el yunque por delante.

Se podría decir, sin hipérbolo, que él ama a esa materia enemiga, a la cual tiene que dominar por la fuerza y, si es posible, esclavizarla, pero sólo hasta un punto en que la materia domada conserva aún un hábito de su rebelde expresividad... Esa es una peculiaridad interna, referida exclusivamente a la metodología del escultor, que no valdría la pena comentar si no fuera porque de ella se desprenden peculiaridades que ya no afectan sólo a la materia en sí misma, sino a la escultura en general: a su escultura.

Es una característica de la escultura de Chirino, la de algo así como una ocularidad pero persistente ideológica bidimensional... Me explicaré. No; no se trata de que se realice en relieves planos. Se trata de que sus formas parten para la aven-

tura de sus expresiones espaciales solamente en dos sentidos antipodas de sus cuatro disponibles puntos cardinales. Por ejemplo, en el sentido Este-Oeste. Hay en ello una secreta, y probablemente inconsciente,

Pero insisto en lo que ya decía al principio. Esa escultura lleva en sí mismo la huella de su previo esfuerzo, de su fuerza. Por supuesto, la lineación más evidente en ella es la curvilínea, puesto que se trata de una



Chirino: Hierro 71.

deliberación. Pero es que esas determinaciones inconscientes, esas predisposiciones, es lo que constituyen la levadura personal de cada artista, eso que llamamos «estilo», y es en lo que yo digo que el arte se realiza sin permiso del artista.

Pues Chirino, con sus formas, parte a algo así como a una escritura del espacio. O mejor aún: él parte hacia una caligrafía en el espacio. Lo cual no deja de ser contradictorio (la contradicción, como también vengo diciendo, es una de las peculiaridades de la expresión), porque, escritura o caligrafía, su posible ámbito bidimensional parece quedar negado por su evidente concreción escultórica y, por tanto, multispacial. Y así es. Por eso, esa escultura, la de Chirino, tiene dos posibles formas de contacto y acercamiento: una, estrictamente visual, por la que lo que tiene de escriturario y caligráfico se manifiesta en toda su potencia; otra, tectónica, por la cual la misma mirada se adentra en proyecciones táctiles y, en general, toma posesión de su especialidad profunda.

Pero esa dominante no es exclusiva. En situaciones rectas se corta a veces en angularidades quebradas que logran establecer como una tregua en la «gráfica» sin fin de sus curvaciones. Además esas formas llevan impresas la huella de la mano del escultor: las huellas de unas manos que empuñan la tenaza o el martillo, se entiende. Sus unidades modulares básicas, fundamentalmente el gran paralelepípedo de larga extensión, la barra cuadrangular, tienen, por eso, una geometría permanentemente corregida por la fisiología, por el batido a fuego de ese herrero que hay en Chirino.

Y a veces, esas barras se organizan abiertamente en ángulos..., y a veces inician un como movimiento de ruptura consigo mismo, que inmediatamente es negado, dándole paso, en su misma estructura, a una angularidad que no es más que la insinuación de un corte.

Chirino es, evidentemente, uno de los más altos representantes de la escultura española actual. ■ JOSE M. MORENO GALVAN.