



EDITORIAL ANAGRAMA

Xavier Rubert de Ventós

LA ESTETICA Y SUS HEREJIAS
PREMIO ANAGRAMA DE ENSAYO
1973

En este libro se describe la situación y evolución actuales de las diversas "artes" —pintura, teatro, arquitectura, moda, diseño, política, religión, urbanidad, familia...— y se da una sorprendente interpretación del reciente desplazamiento de la imaginación formal a ámbitos no acotados por la estética ortodoxa.

La estética y sus herejias

obtuvo el II Premio Anagrama de Ensayo, de carácter anual, otorgado por el siguiente jurado: Juan Benet, Salvador Clotas, Hans Magnus Enzensberger, Luis Goytisolo, Mario Vargas Llosa y el editor Jorge Herralde, sin voto.

Guy Rosolato

ENSAYOS SOBRE LO SIMBOLICO

"El libro más importante escrito en Francia por un psicólogo desde los Escritos de Lacan" (R. Bellour).

William Shakespeare

THE SONNETS/SONETOS DE AMOR

Edición bilingüe: texto crítico y traducción en verso de Agustín García Calvo. Una versión definitiva.

Mao Tse-tung

CUATRO TESIS FILOSOFICAS

Por primera vez en España cuatro escritos fundamentales de Mao: "Acerca de la práctica", "Sobre la contradicción", "Sobre el tratamiento correcto de las contradicciones en el seno del pueblo" y "¿De dónde vienen las ideas justas?". Texto íntegro.

C/ de la Cruz, 44 - Barcelona(17).

Teoría Especial en 1905, que derivaba de cuestiones electrodinámicas y ópticas, Einstein tuvo la intuición de que el mismo principio de relatividad podría aplicarse a otras situaciones relacionadas con la gravedad, lo mismo que con el electromagnetismo. De esta idea surgió la Teoría General de la Relatividad, publicada en 1915. Según dicha teoría, en un Universo, regido por la gravedad, el espacio es curviforme; es decir, que las rectas se convierten en curvas a escala del Universo. En la Teoría se apunta igualmente la posibilidad de que la luz y el tiempo estuvieran sometidos al control de la fuerza de la gravedad. Esta predicción se confirmó en 1919 a raíz de las observaciones efectuadas en torno a un eclipse solar.

Los dos restantes apartados del volumen vienen dedicados el primero a una discusión genética sobre el nacimiento de la Teoría de la Relatividad, y el segundo, al análisis del impacto de las ideas de Einstein no sólo en el pensamiento científico, sino en las ideas generales de la época. El último trabajo que se incluye pertenece a nuestro Ortega y Gasset, un ensayo sobre el sentido histórico de la Teoría de la Relatividad.

En fin, nos encontramos ante un magnífico libro de divulgación, en el sentido positivo del término, de un hecho cultural de primerísimo orden de nuestro siglo. La Teoría de la Relatividad marca el fin de una época de la ciencia, en la que sus descubrimientos podían explicarse en términos verbales y mediante modelos mecánicos. Con Einstein se entró decididamente en la matematización de la Naturaleza. ■ PEDRO FERNAUD.

Una estructuración del recuerdo

Desde hace varios años, quizá desde su película «Ocho y medio», Fellini ha prescindido

de la narrativa habitual en el cine para pasar a una suerte de «collages» que, bien por acumulación, bien por una progresión dialéctica, acaba por definir con más profundidad o rigor su idea básica. Aunque realmente este concepto del rigor no puede ser siempre aplicado con justicia al cine de Fellini, por cuanto a la hora de la puesta en escena se supedita la brillantez y el gran espectáculo al propio discurso, sí parece cierto que, en su punto de partida, las películas de Fellini son menos frívolas que en el resultado final.

Es absurdo pretender hablar de una película sólo en función de sus intenciones; pero sí puede hacerse de su base literaria, sobre todo cuando ésta se presenta editada en forma novelada e independiente de la película. Un guión no es más que eso, una guía de trabajo cuyo sentido último aparecerá reflejado en las imágenes de la película. Pero una novelización del guión puede tener un valor autónomo, y de hecho así lo han pensado tanto Fellini como su coguionista, Tonino Guerra, al publicar el trabajo de partida de su última película, «Amarcord». Se trata, pues, de algo que no es una novela ni un mero guión técnico, sino un género ambiguo que tiene tanto de uno como de otro, y a través del cual el lector debe inventar unas imágenes que complementan el trabajo escrito. El estilo literario con el que se han descrito las sucesivas escenas que determinan el conjunto heterogéneo de la película (o de la novela), está basado en esa colaboración del lector.

Siguiendo esa nueva estructura fílmica de Fellini, «Amarcord» (que quiere decir, según se explica en el libro, «Me acuerdo») nos propone la diversa y a veces contradictoria vida de una pequeña ciudad de provincias italiana en plenos años treinta. Con su buena dosis de humor y otra no menos clara de ternura,

Fellini y Guerra nos van abriendo la perspectiva de una serie de tipos enfundados en corsés definitivos, que tratan de sobrevivir una época poco apta a la vitalidad. A través fundamentalmente de Bobo, un niño de diez años (en la «novela»), se nos explica el descubrimiento a la vida y las ansias de vivir de una etapa histórica rodeada de fantasmas, mitos y fenómenos incomprensibles. Etapa en la que no dejan de florecer las pequeñas ilusiones, los instintos sexuales, la «humanidad» primitiva, pero contundente, de un grupo de hombres inocentes y entrañables.

La limitación de «Amarcord»-libro es que el resumen final de ese panorama se encontrará posteriormente en las imágenes de la película. Hay una invitación constante a la imaginación, a la identificación con los personajes que luego, al venir concretados en rostros y miradas, adquirirán un valor más concreto. (Si Fellini no se deja capturar por esa reciente manía suya, por inventarse un surrealismo personal que queda en humo de paja. Y basta recordar su triste «Fellini-Roma», empeñado en demostrar, ante todo, su férrea personalidad, que, curiosamente, apa-

recia en los fragmentos menos pretenciosos.)

De cualquier forma, «Amarcord» (libro que acaba leyéndose de un tirón), especie de «Cien años de soledad» para andar por casa, nos servirá para valorar el trabajo final de Fellini y entender si sus torpezas y aciertos cinematográficos dependen de la base literaria que tenga entre manos o de su particular sentido del cine y de sí mismo. Porque en esta ocasión se trata de un libro capaz de posibilitar una apasionante película. ■ D. G.

«Recerques», tres

Después de una larga espera, ha visto la luz la tercera entrega de la revista histórica catalana Recerques, agrupando una serie de trabajos con el epígrafe general de «Industrialización y ruptura social». Como en el primer número, la apertura se confía a Pierre Vilar, que presenta una serie de reflexiones sobre los orígenes del sistema industrial catalán, centradas preferentemente en la significación del cambio económico del XVIII. Con una anotación final sobre el nexo entre industrialización sectorial, proteccionismo y orígenes del catalanismo: «Contra el "privilegio Dollfus", contra las predicaciones de Cobden, los defensores del "trabajo nacional" —así se llamaban a sí mismos— harán de los industriales catalanes del ramo textil la típica burguesía nacional, con sus mezquindades y sus grandezas. Hasta el día —a final de siglo— en que los abandonos del centro español en el terreno económico, hasta 1868, de que nos ha hablado Nadal, y más tarde, las derrotas coloniales, hasta 1898, creadoras de un nuevo complejo de decadencia, harán creer o esperar, o simplemente constatar a estos inventores del liberalismo político y del proteccionismo industrial que, a falta de



Federico Fellini.

una nación española, han forjado una nación catalana, que, por otra parte, les superará y a la cual han de traicionar».

El cuerpo del número consiste en tres artículos centrados en aspectos diversos de la industrialización decimonónica. Rafael Araclí y Mario García Bonafé presentan en «Los inicios de la industrialización de Alcoy» el avance de una investigación más amplia, que arranca de los años centrales del setecientos. Jorge Nadal y Enrique Ribas, a una investigación monográfica sobre el archivo de una fábrica algodonera entre 1841 y 1861, y J. Maluquer de Motes, un excelente estudio sobre la esclavitud y el sistema colonial en las Antillas españolas, con sus repercusiones sobre la economía y la conciencia burguesa en Cataluña. Completa la primera parte del volumen un trabajo sumamente valioso de Manuel Ardit, sobre el bandolerismo en el País Valenciano entre 1759 y 1843.

Los aspectos ideológicos ocupan un lugar secundario. Aunque tengan interés tanto la correspondencia recopilada por Casimiro Martí, entre Pi y Margall y el duque de Solferino (de próxima edición completa por Castellote Editorial), como el apunte de Paniagua sobre la visión de Gastón Leval en torno a la Rusia soviética y la polémica literaria analizada por J. Castellanos. Es la contribución a la historia socioeconómica del XIX catalán contenida en los primeros trabajos reseñados lo que confiere un valor especial a este tercer número de «Requerques». ■ ANTONIO ELORZA.

«LA LÓGICA DE LO VIVIENTE»

En la nota «La lógica de lo viviente», de Bidon-Chanal (número 801), al haber sido reducida por razones de ajuste, pudo advertir el lector alguna incoherencia por haber desaparecido unas líneas a las que en el texto se hace referencia.

MUSICA

Luis de Pablo: Estreno en España

Tras la desaparición de «Alca», la música contemporánea española ha debido producirse en Europa y América, o refugiarse en esporádicos festivales o grabaciones de sus obras. Aunque hoy pueden conseguirse en nuestro país algunos discos de Cristóbal Halffter, Luis de Pablo o Tomás Marco, muy raramente tenemos la oportunidad de asistir a una audición en directo de las obras de estos compositores.

Gracias al apoyo material y a la iniciativa del Instituto Alemán de Madrid, hemos tenido ocasión de escuchar la «última obra para piano» de Luis de Pablo. El concierto incluía dos obras, «Comme d'habitude» y «Affettuoso»; esta última se interpretaba en España por vez primera. Antes de la ejecución de ambas composiciones por el joven pianista Rafael Senosiain, el propio compositor analizó su estructura y sentido, y mantuvo después un coloquio con los asistentes.

Desde siempre es bien conocida la profunda formación de Luis de Pablo en el campo musical. En él se conjugan el creador y el teórico, de forma tal que uno y otro se potencian y complementan. El falso prurito del creador puro no elude en este caso la reflexión teórica sobre el propio lenguaje musical. En su presentación, De Pablo ha puesto de manifiesto su capacidad de establecer ante un público heterogéneo las líneas fundamentales de su trabajo: investigación sobre el signo musical, elaboraciones sin tácticas del discurso, sentido de los significados generales

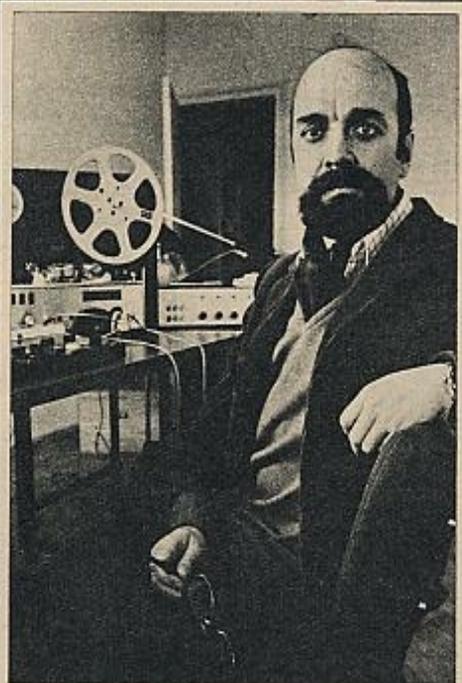
contenidos en su obra, etcétera.

«Comme d'habitude» fue compuesta en París en 1970. Está escrita para dos pianos y un solo ejecutante. En el escenario, un piano se sitúa frente al otro —como si fuera su réplica en un espejo—, dejando un estrecho pasillo para la banqueta del pianista.

Esta composición consta de cinco partes, que se suceden sin interrupción, divididas convencionalmente por un acorde en la bemol mayor. Desde el punto de vista técnico-sonoro, De Pablo realiza una investigación sobre las posibilidades del piano como instrumento. En consecuencia, además de las pulsaciones sobre el teclado y el intenso y sistemático uso del pedal que provoca amplias y vibrantes resonancias, emplea también el rasgueo y el «picicato» directo sobre las cuerdas o la percusión con el puño cerrado en la madera de la caja.

Las cuatro primeras partes de «Comme d'habitude» son interpretadas en uno solo de los pianos. El segundo interviene exclusivamente en la quinta y última. Luis de Pablo lo define como el «espejo deformante del primero». Técnicamente, el compositor propone dos soluciones: afinar este segundo piano un tercio de tono más alto o bajo que el primero o —como en este caso se ha hecho— aplicar unas placas metálicas que distorsionan los acordes. De este modo, los sonidos del primer piano se degradan en el segundo.

La posición de los instrumentos en el escenario, la gestualidad del intérprete, hacen pensar en una cierta teatralidad, en un planteamiento escenográfico, espacial y plástico-rítmico de la obra. He hablado después con Luis de Pablo y me ha confirmado mi suposición. Originalmente, «Comme d'habitude» fue pensada para dos pianos y actor. Era, por así decir, un proyecto de mimodrama. La intencionalidad o los significados contenidos en la obra son la respuesta concreta del escritor



a un hecho histórico concreto. El quiso narrar una sesión de tortura. La metáfora literaria del «espejo deformante» adquiere su sentido completo en las propias palabras del compositor, que quiso mostrar «cómo un piano tortura a otro», expresado musicalmente por la degradación tonal o la deformación sonora.

«Affettuoso» es una obra reciente, escrita entre marzo y septiembre de 1973. Estructuralmente consta de dos bloques musicales, uno escrito y otro memorizado. El primero es la composición que se interpreta; el segundo está tomado de la tradición lejana.

Luis de Pablo divide la partitura del primer bloque en una serie de episodios con título: «Do sostenido», «Muda», «Línea», «El tiempo se detiene», «El tiempo se repite», «Historia», «Stop», etcétera, que sólo deben ser conocidos por el ejecutante, pero no impresos en los programas: no quiere que se establezca un prejuicio literario entre la música y el auditorio.

El segundo bloque tiene la denominación de «132 acordes de silencio». Es un homenaje a Beethoven. Procede del tercer tiempo del cuarto opus 32 en la menor. El intérprete debe memorizar esta compo-

sición y tenerla presente en la ejecución de la partitura escrita. De este modo, este segundo bloque modula al primero, está presente en la conciencia del ejecutante, pero sólo es «presentido», oído esporádicamente por el auditor cuando el pianista desliza un acorde o una frase en su interior.

Rafael Senosiain ha seguido una línea contraria de trabajo. Ha memorizado el primer bloque y puesto ante sus ojos la partitura escrita del segundo. Es un ejemplo de la enorme dificultad de ejecución de «Affettuoso». El propio De Pablo afirmaba que este margen que posee el instrumentista para la influencia y rupturas del segundo bloque sobre el primero, exige un profundo aprendizaje. Es imposible toda improvisación y se necesita la depurada fijación, análisis y estudio técnico de una obra tan compleja para poder ejecutarla correctamente.

Además del cuarteto, algunos pasajes de la «H a m e r S o n a t a», opus 108 beethoveniano, se incluyen en la partitura escrita, aunque asumidos totalmente por su estructura tonal. Luis de Pablo ha hecho aquí algo apasionante: utilizar materiales históricos para la creación de su obra, aceptándolos

como materia prima y someténdolos a un proceso de trabajo hasta incluirlos en la creación personal. Este procedimiento no es ni el de las «variaciones sobre un tema» (caso de Brahms con Haydn), ni el de la distorsión, manteniendo la misma tonalidad (Shostakovich respecto a Rossini en la sinfonía 15). Luis de Pablo ha adaptado esta materia musical a sus propias concepciones armónicas y tonales. El me definía esto como «una ampliación del material sonoro tomado de la tradición para verlo desde un ángulo distinto y aumentar su profundidad. Se trata de llevar a cabo una transmutación del sentido de la semántica musical».

«Affettuoso», cuyo título hace referencia al término que subraya muchos conciertos mozartianos, se estrenó en Nueva York y en Francia. Aquí lo ha hecho por vez primera Rafael Senosiain en este concierto programado por el Instituto Alemán de Madrid, el pasado 29 de abril. Esta obra, sin ningún «recurso» exterior como en el caso de «Comme d'habitude», es de una enorme densidad y complejidad.

El coloquio, corto coloquio, que animaron con sus respuestas compositor y ejecutante, fue una demostración de las dificultades enormes que hoy existen para un diálogo sobre cuestiones musicales. Aparte de problemas lingüísticos generales referidos específicamente a la expresión musical, la complejidad de sus estructuras y su técnica hacen que la discusión abierta y amplia sea prácticamente imposible. A pesar de todo, hombres como Luis de Pablo, con su voluntad de abrir caminos, de exponer perspectivas, de sentirse un ser social capaz de insertar su música en los problemas de su tiempo, de ser una parte de la conciencia colectiva de su pueblo, pueden ayudar a que este foso se colme. Hablar con Luis de Pablo es también un apasionante ejercicio. ■ JUAN ANTONIO HORMIGON.