

jes doctrinales, a los que siempre ha sido reacio; antes bien, apunta ideas, tal vez para que otro las desarrolle o simplemente por el mero placer de jugar al boceto, al esbozo de algo que solamente en esbozo puede tener gracia y sentido, eludir la trampa de convertirse en sistema, en orden ficticio. Ya algunos de los títulos de las secciones de este libro definen con bastante claridad el pensamiento de su autor: "El escepticismo sacralizador", "El desafío de la muerte", "Epitafio amenazador para la futura tumba de la ciencia"... Pensamiento que, partiendo de un escepticismo nihilista, llega a una gozosa afirmación del azar; y de la blasfemia contra el Dios Unico —que él llama El Abstracto Señor e identifica con el Estado Unico y Centralizador— pasa a la piedad para con los dioses múltiples. "Todo es azar sobre azar", dice en el inicio del capítulo titulado "Suerte y artificio: ritual"; pero este azar no es el "loco y babeante sultán de demonios, morador del Centro del Caos", que angustiaba a Lovecraft; es más bien negación de un orden aún más loco y babeante, de una necia voluntad, de sentido donde no lo hay.

Negación; palabra clave, a partir de la cual toda la obra de Savater se estructura. Negación de cualquier Sistema establecido, y también de todo antisistema "contraculturalista", convertido en envés del Estado de Cosas, y por lo tanto en su contrapartida; negación del racionalismo decimonónico y de la Ilustración dieciochesca, pero también del irracionalismo ciego que nos lanza directamente en manos de gurúes y santones de baja especie. Savater ha abdicado del racionalismo, del culto a la Diosa Razon, pero nunca de esa razón minúscula que es la del sentido común, aceptado como convención y convenientemente despojado de todo misticismo; porque también hay una mística del buen sentido, que lleva a la fe en la Ciencia y en la Tecnología, a la adoración al Progreso; en suma, a la Tecnocracia Policial en que vivimos.

"De los Dioses y del Mundo" es un libro profético; anuncia algo que no está en el futuro —pues el futuro no existe—, sino aquí: el retorno de los Dioses Múltiples, la vuelta del Gran Pan —que "muerto, sueña", como diría Lovecraft refiriéndose al gran Cthulhu—; la sacralización del Mundo, profanado por el Dios Unico, que ha

separado lo real de lo sagrado. De ser en la muerte, pasaremos a una existencia viva, donde lo cotidiano es ritual, donde cada rincón encierra un dios o —lo que es lo mismo— un pensamiento.

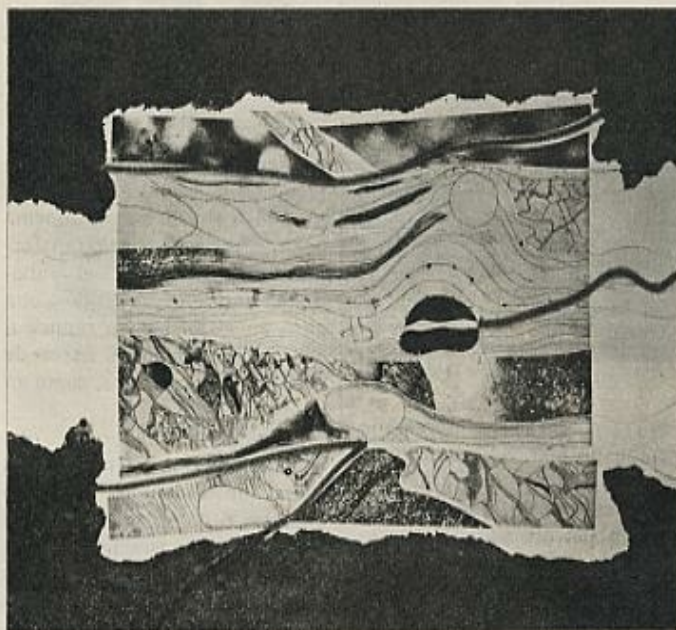
No me es posible considerar a Fernando Savater como un "filósofo" en el sentido tradicional y académico del término: se trata más bien de un narrador que piensa, siguiendo la tradición iniciada por Nietzsche y continuada por Bataille. Su estilo impecable —con ciertos giros afrancesados que aumentan su gracia—, su humor corrosivo —crítico—, su imaginación poderosa, hacen de él un creador de mundos; en suma, un novelista de lo real.

Para concluir esta breve nota, reconozco mi incapacidad para resumir el pensamiento múltiple de Fernando Savater; no puedo más que invitar a quien me lea a correr la aventura sorprendente de leer sus libros. ■ EDUARDO HARO IBARS.



Theo: Oleos de Valdivieso

A los que conocemos al Valdí, a los que tratamos algunas veces, nos sorprende siempre esa manera que tiene de tratar la pintura, como si no estuviese instalado en ella, como si fuese más un pescador dominical que un pintor. De la misma manera trata su propia pintura. No es que él sea uno de esos pintores en los que la temática adquiere un protagonismo absorbente, sino que él realiza, con toda deliberación, una pintura en la que el motivo inductor, a pesar de su aparente banalidad —y a veces insistiendo con deliberación en ella— permanece como protagonista. En Valdivieso, cualquier cosa puede ser motivo de un gran cuadro: una naturaleza muerta; la luz filtrada por entre unas muchachas en flor junto a la ventana; una mujer tocando



Guinovart.

un "cello" —el violoncello, por cierto, es uno de los instrumentos-mito de Valdí, como la guitarra lo fue para los cubistas—. "Muchachas en flor": he estampado al azar unas palabras proustianas. A partir de ellas, yo creo, podríamos descubrir un proustianismo de Valdivieso, que es capaz de elaborar su mundo a partir de un tema, mínimo al parecer, pero con capacidad para agigantarse. De todas maneras, procuremos no equivocarnos con ese aparente menosprecio por el protagonismo pictórico en la obra de Valdí. El enseña todo lo demás, pero es porque el pictoricismo es lo primero. Es como un olvido de lo sabido. Pocos artistas, puestos a pintar, son tan "pintores" como Valdivieso. A mí me recuerda, sin que tenga mucho que ver en el estilo, a Matisse. El pinta como jugando con una temática. Y juega efectivamente. Pero para él, el juego es vida.

MAMPASO: En la galería Cellini

Mi amigo Manolo Conde, en su introducción a la obra de Mampaso en esta exposición, gasta, me parece a mí, excesivo esfuerzo en demostrar la hora tan temprana de la pintura española en que llegó Manolo Mampaso a la pintura no figura-

tiva. Yo estaba muy cerca de Mampaso —en el viejo estudio de María de Molina, 15— cuando éste pintaba sus "verdes y redes", que fue en realidad la obra que más encrespó los ánimos polémicos cuando a todo el arte moderno se le consideró, en el año 51, "la revancha de los chibiris". Y sé muy bien la voluntad de no figurativismo que había en Manolo cuando realizó esa obra. Pero... pero, ahora, al revisar todo aquello, especialmente la obra de Mampaso, pienso que no. Que no estaba por el camino que la veíamos, el de su aportación. No: no estoy dándole la razón a los acusadores de entonces; ni mucho menos le discuto a aquella obra sus evidentes valores. Lo que sí hago es reconsiderar las aportaciones del pintor entonces.

Nosotros, beatos de lo nuevo, le aplaudíamos a Mampaso su radical negación representativa.



"Mujer con flores", de Valdivieso (1975).



Mampaso.

Pero —y eso lo he aprendido mucho después— la aportación de una obra no está en aquello que niega, sino que está en aquello que afirma... La figuración..., la figuración en Mampaso no la necesitábamos, porque la obra tenía que descansar en la realidad —no en la representación—. Lo importante era lo que Mampaso ya empezaba a afirmar desde aquellos mismos cuadros: Una dicción aguda, quebrada, que por su propio impulso llegó a constituirse muy poco tiempo después en una muy "sui generis", muy personal "action painting". Y eso último, sí, era una aportación, porque no era una negación. No, no me interesa recabar ahora para el magnífico pintor que es Mampaso los derechos de antigüedad. El puesto en el escalafón, para el "maestro armero".

GUINOVART: Grabados modificados pictóricamente. Galería La Kabala

El tercer artista asociado circunstancialmente a este panorama de tres es Guinovart. ¿Asociado por qué? Repito que asociado por la circunstancia —porque es expositor de Madrid en estas fechas—, y si se quieren buscar otras razones, por otra circunstancia también azarosa, por afinidad generacional con los otros dos.

La convocatoria a la exposición de la obra de Guinovart, el anuncio en la prensa, dice algo así como "grabados corregidos" o tal vez "grabados modificados" por el autor. No recuerdo ahora.

Se trata de unos aguafuertes —en edición de 40 ejemplares—,

a los cuales el autor de la plancha original le ha destruido luego su uniformidad mediante el gesto —irrepetible— imposible de industrializar por el tórculo, de una leve intervención pictórica o pictoricista gracias al "collage". En realidad, lo que Guinovart hace en esa muestra es transformar la ideología sobre el grabado: en vez de tomarlo como una obra en sí mismo, lo reduce a base para que pueda nacer de ello una obra pictórica, como un lienzo en blanco.

De cualquier manera, eso que es una actitud más o menos ocasional de Guinovart conviene entenderlo en el contexto de su peculiar estilo personal. Lo que le pasa a Guinovart, yo creo, es que aun cuando sus obras se acaben y lleguen a ser en cualquier momento "obras acabadas", su instinto de pintor lo lleva a ser, permanentemente, un pintor en acción. Cualquier cosa, sobre todo lo que ha estado tocado por él en su origen, es para él una incitación a la continuidad. Porque, en cualquier momento, toda nueva circunstancia es para él una nueva realidad. Y Guinovart, como alguna vez dije, es siempre un pintor cuya motivación pictórica siempre tiene que dar un rodeo por la vida para plasmarse en arte. ¿Un grabado personal? Un grabado personal será siempre para él una cosa acabada, dormida o muerta. Toda nueva situación lo incita siempre a actualizarlo, a poner en él el signo del último minuto de la vida, según él lo ha visto. ■ JOSE M.º MORENO GALVAN.



Schoenberg y el consumo cultural

La actualidad otorgada en los dos últimos años a la figura de

Arnold Schoenberg ha servido en nuestro país para que este hasta hace poco ilustre desconocido lo vaya siendo menos. Sus obras han aparecido con más frecuencia en los programas y hasta uno de tipo "standard" a mayor gloria de Karajan y la Filarmónica de Berlín incluyó la versión orquestal de su "Noche transfigurada". En lo que a discos se refiere, aunque todavía nos queda mucho para llegar a los niveles alcanzados en otros países, también se ha registrado un avance positivo. Ciertamente aún existen lagunas lamentables que, por afectar a las distintas épocas de la obra de este compositor, dificultan la comprensión de su significado: pensemos en ilustres ausentes como los monumentales "Gurrelieder", o la ópera "Moisés y Aarón", para muchos su mejor obra. Se puede pensar que es un dilettantismo imperdonable andar reclamando a Schoenberg en un país donde todavía Beethoven está por enseñar, pero es que en ese caso también es un dilettantismo imperdonable hacer crítica musical; el desfase es inevitable.

Pero es preciso evitar problemas y examinar los citados "avances", es decir, las grabaciones schoenbergianas editadas más recientemente en nuestro catálogo. La más célebre —aunque no está consagrada en exclusiva a Schoenberg— es el álbum de Karajan dedicado a la Escuela de Viena; sobre él se han dicho muchas cosas, pero quizá la más acertada sea que se trata de un empeño digno de agradecimiento, ya que el aval que para la mayoría de los discófilos supone el nombre de Herbert von Karajan hará más por la difusión de las obras de Schoenberg y sus discípulos que miles de sesudas páginas; y no olvidemos que, además, para la Filarmónica de Berlín interpretar a Schoenberg es reencontrarse a un viejo amigo.

La misma compañía discográfica ha presentado también un disco con toda la obra para piano de Schoenberg (1). Es dicha obra muy escasa, pero tremendamente significativa, al situarse sus integrantes en momentos decisivos de la evolución del autor, por lo que también pue-

den servir de introducción a ésta. La interpretación acentúa el valor de las composiciones en cuanto "clásicas", lo cual no deja de sorprender en un pianista como Maurizio Pollini, simpaticante de unos cuantos movimientos revolucionarios no sólo musicales.

Con todo, el intento más considerable es el que se presenta con el título "Obra completa para conjunto de cámara" (2). Título de por sí ambicioso, habida cuenta de que la inclinación de Schoenberg hacia lo camerístico hace que sus obras en este campo compongan una importante proporción de su producción total; título también algo inexacto, pues se pueden echar de menos algunas cosas (aunque también se puede agradecer la inclusión de otras inéditas). El álbum es demasiado amplio —cinco discos— para permitir comentarios detallados, por más que inviten a ello interpretaciones como la de la primera versión —sexteto de cuerda— de la "Noche transfigurada", o la del "Pierrot lunaire", evocadora de la que, dirigida por el propio Schoenberg, tiene CBS editada en otros países (además en serie económica). Los rasgos globales de esta "Obra completa..." se resumen en que con ella se demuestra que no hay solución

(2) DECCA SXL 6660/4.



(1) DGC 25 30531.