

Dios, es drástico Olasagasti. Con razón dice: "¿quién gana con las pruebas de Dios? Quizá se podría contestar: los ídolos y la consolación humana". Incluso el "Dios fundamento" es criticado, siguiendo a Heidegger, y parece inclinarse por "el Dios juego, libre y liberado de la razón", que se manifiesta "no en la demostración, sino en la revelación". Dios es por eso "una presencia irrepresentable".

Por supuesto que el Dios-Causa es rechazado totalmente, igual que hace el filósofo católico Gabriel Marcel, porque "Dios interviene, sin inter-venir y su actuar no interrumpe nada".

Aprovecha también Olasagasti a Machado, cuyo pensamiento desgraciadamente no ha sido suficientemente profundizado y valorado, salvo en estudios recientes como el de Pedro Cerezo, al que he de dedicar un comentario próximamente.

No da tiempo de analizar otros aspectos de las reflexiones de Olasagasti, que requerirían nuevos y más amplios desarrollos en libros sucesivos que debía proponerse escribir. Como, por ejemplo, la comprobación de que "no es tan seguro que sea de Dios de quien emana el sentimiento de culpabilidad". O que "el núcleo de lo religioso... es la dimensión felicitaria y festiva". O también que "se ha desvirtuado el amor en compasión, y con ello Dios se vuelve increíble, deja de ser Dios". Y que "la idea del Dios del poder va ligada a ciertas estructuras humanas de poder".

La superación del relativismo, en este tema y en otros, no se consigue por medio de un lenguaje absoluto, sino dándonos cuenta de que es relativo y también usando un lenguaje poético, de tacto, más que de visión. Creo que esta es la línea preconizada por Olasagasti, porque "la religión es antes experiencia vivida que objeto dogmático", y "lo poético es probablemente lo más cargado de razón, lo que hominiza al hombre".

Un libro que destaca claramente entre la pobreza y "sno-bismo" pseudo-progresista de obras sobre el tema religioso, que cada vez aburren o cansan más. ■ E. MIRET MAGDALENA.

Marxismo y modernidad

¿Existe una teoría marxista del arte, si entendemos por tal

un sistema coherente de hipótesis y conceptos capaces de dar cuenta de un fenómeno como puede ser el de la modernidad? La respuesta que da André Reszler en su recién traducido "Marxismo y cultura" (1) es negativa. No existe, para empezar, un pensamiento estético de Marx o Engels mínimamente comparable a su pensamiento económico y político. Ambos dejaron todo lo más una serie de fragmentos siempre interesantes aunque a veces ambiguos en torno a la relación de dependencia entre la producción artística y la base material de la sociedad, pero que en ningún caso puede equivaler a una teoría completa.

Mucho menos puede decirse de Lenin que haya abordado satisfactoriamente el fenómeno artístico. Es de sobra conocida su incompreensión hacia el experimentalismo de los poetas revolucionarios rusos, compensada por su afición a los "clásicos" del siglo anterior. Bastante más agudeza demostró, en este campo al menos, Trotsky, que no vaciló en reconocer cómo la creación artística se regía por leyes propias, incluso en el caso de que se pusiera, como él pensaba que debía ser, al servicio de un movimiento social. Pero Trotsky no estaba precisamente en condiciones de hacer triunfar sus tesis antiautoritarias sobre el arte en su propio país, donde acabaría imponiéndose, por el contrario, el más chato dogmatismo jdanovista, justificador siempre del "statu quo".

Pero esta orientación claramente reaccionaria de la estética marxista, derivada de una interpretación mecanicista del marxismo, tiene enfrente a otra corriente plural, que podríamos llamar por oposición a aquella y así lo hace Reszler, "antidogmática", y que encuentra su máxima representación en Occidente. A esta corriente y al pensamiento de Lukács que hace de bisagra entre ambas orientaciones —la ortodoxa y la antidogmática— concede Reszler justificadamente la máxima atención. Añadamos entre paréntesis que Reszler no toca, sin embargo, para nada la posible contribución de Mao a la estética marxista.

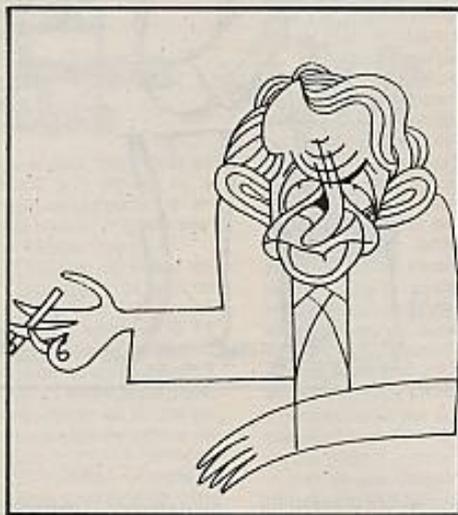
Si hemos utilizado el término "bisagra" a propósito del pensamiento estético lukácsiano, es

porque si bien el filósofo húngaro demostró hasta el final de su vida una gran incompreensión hacia toda creación que no se ajustase a sus ideas sobre la unidad, la perspectiva y el carácter teológico de la obra literaria, o la necesaria distinción entre los géneros, ello no le impidió rechazar por igual el realismo socialista en beneficio exclusivo de lo que él calificaba como "realismo crítico" (léase, sobre todo, Thomas Mann).

¿Quiénes representan para Reszler la orientación más claramente antidogmática del pensamiento estético marxista? Reszler cita de modo particular algunos nombres de la escuela de Frankfurt, a Adorno, al radical Marcuse, ambos tras las huellas de W. Benjamin; al austriaco Ernst Fischer, a los franceses Henri Lefebvre, Goldman y Garaudy, así como —a otro nivel— el crítico británico John Berger (2). Todos ellos asumirán, por distintas vías, la tarea de defender a la vanguardia literaria y artística en general, de los ataques indiscriminados de la ortodoxia marxista.

y al principio de autoridad que, sobre todo, encarna. El arte moderno, nos viene a decir Adorno, pone permanentemente en tela de juicio sus propias realizaciones y al negarse a sí mismo como propia autoridad, mantiene siempre abierta una perspectiva utópica.

Por otro lado —y esto es algo que supo ver perfectamente Benjamin—, el arte moderno asume plenamente el nivel de desarrollo técnico de la época y adecua su lenguaje a los nuevos materiales y a las nuevas técnicas. No existe un realismo monolítico, sino que, como afirma Garaudy, el realismo auténtico expresa siempre la visión del mundo, las relaciones humanas y el nivel alcanzado por la técnica en un determinado momento. Por eso, el arte moderno, con su visión fragmentaria del mundo, lejos de repudiar el realismo, no hace sino integrarse de lleno en una realidad distinta, caracterizada por la alienación y la cosificación de nuestras relaciones. En una sociedad semejante, la obra de arte como imagen de la totalidad no puede ser más que una aspiración utópica.



György Lukács, según Vázquez de Sola.

Así vemos, por ejemplo, cómo Lefebvre vincula la modernidad al movimiento romántico, en el cual, por encima de la exacerbación individualista va a encontrar ciertos elementos utópicos y de rechazo del utilitarismo burgués netamente positivos. Al igual que ocurre en el romanticismo, el arte moderno se opondrá radicalmente a la estética de imitación propia del clasicismo

"Extraño destino el de la crítica marxista de la modernidad, nos dice Reszler como conclusión de su estudio. Al liberarse de las prohibiciones de una ortodoxia estéril, lanza un puente entre un pensamiento social teológico y una experiencia artística antiteológica por esencia".

Cierto, pero no olvidemos que a ninguno de estos pensadores se le oculta el carácter transitorio de esa vanguardia que tratan de comprender y justificar. Como señala Marcuse, la revolu-

(1) Editorial Fontanella. Traducción de Pedro Darnell. Reszler es autor asimismo de otro ensayo, publicado en España, sobre "la estética anarquista".

(2) De Berger se tradujo hace algún tiempo un excelente, por desmitificador, ensayo sobre Picasso en la editorial Akal.

ción no pasa por la abolición, sino por la reconquista de la forma. Sólo utilizando ésta como arma revolucionaria podrá rehacerse la unidad, hoy quebrada, de la vida y reintegrar al individuo en una comunidad auténtica. Mientras tanto, el arte de hoy habrá cumplido su papel mostrándonos la realidad sin ningún tipo de ilusiones, despojada del espeso velo ideológico que la burguesía —o su equivalente en el actual campo socialista— ha tejido en torno suyo.

■ JOAQUIN RABAGO

El "rock" de Diego A. Manrique

Nadie podrá negar que el "rock" (una música que es más que música, en un tiempo en el que todas las realidades, culturales o no, van más allá de sí mismas) es un elemento que no puede faltar en ningún análisis que se pretenda completo de la evolución de la sociedad en los últimos veinte años. Sin embargo, aquí todavía nos falta mucha información de base sobre esta música, y la poca que hay carece de término medio: unas cosas caen en el terreno de la lucubración más desenfadada, mientras que del otro lado sólo encontramos pedestres reritos de hojas de promoción o, todo lo más, fantasías fotonoveleras de fans sentimentales, penosamente estancados en la edad del pavo. Caemos así a menudo en el error de considerar inferior una música que no tiene más inferioridad que la de la literatura que sobre ella nos llega.

Claro que hay excepciones. Y a éstas ha venido a sumarse la primera obra larga del crítico Diego A. Manrique, "Historia del 'Rock'n'Roll'" o "Un, dos, tres... 'Rock'n'Roll'", que inicia la nueva serie "Cuadernos del Rock", de la revista "Vibraciones". El libro, que está dedicado al surgimiento de ese fenómeno musical y las primeras figuras que lo protagonizaron —Bill Haley, Elvis Presley, Chuck Berry y muchos otros—, ha sido ya saludado en otras publicaciones pero, a mi entender, merece algo más que lo que generalmente se entiende por "recensión".

De las otras notas que he visto sobre él, he retenido una palabra: erudición, todas esas notas recalcan que el libro es fundamentalmente erudito, y no me parece mal. Pero creo que, da-



dos los tópicos vigentes, la calificación puede resultar peligrosa, porque, en los tiempos que corren, es muy frecuente la manía de despreciar la erudición, e incluso los simples conocimientos específicos, presentando una y otros de manera exagerada, hasta hacerlos parecer ridículos, para proceder inmediatamente a decir que la erudición no sirve para nada, que es aburrida y estéril. Y es cierto que, en música como en todo, hay libros eruditos que son inútiles, aburridos y estériles, pero eso no quiere decir sino que sus autores son nullos desde el principio, y no hay erudición que les salve (ya se sabe que lo que la Naturaleza no da...). Aun así, me atrevo todavía a afirmar que una obra erudita, aun la más árida, tiene en última instancia la virtud de informar, y puede al menos suministrar material de consulta.

Además, el "rock" es un fenómeno tan peculiar que, a pocos datos que se nos den de él, saltan a la luz las anécdotas más disparatadas y divertidas. "Historia del 'Rock'n'Roll'" describe unas cuantas, entre las que se lleva la palma la actuación de Little Richard en el programa de Dick Cavett. Así, a través de un amplísimo conjunto de datos y anécdotas, y comprometiendo también el juicio de valor en el momento oportuno, Diego A. Manrique acierta a dar la imagen de un mundo en efervescencia, plagado de personajes insólitos —algunos auténticos locos de atar—, y a demostrarnos que la aportación musical de éstos

no puede entenderse si no es vista desde su trayectoria humana: después de leer a Manrique comprendemos por qué y en qué medida son grandes.

Mas, aunque Diego A. Manrique no describe el "rock'n'roll" de manera mítica, tampoco acude al socorrido y deprimente procedimiento de la desmitificación. Los pioneros del "rock" aparecen retratados en su libro principalmente por sus limitaciones, sus rarezas, sus pequeñas y grandes manías; pero, en el fondo de esos retratos de seres distanciados por el espacio y el tiempo, no podemos dejar de advertir un cierto cariño: y así, esta primera entrega de la "Historia del 'Rock'n'Roll'" puede a la larga ser calificada de suavemente mitificadora. Lo que es de agradecer, porque, a fin de cuentas, a Diego A. Manrique le gusta esa música y, ¡qué demonios!, a nosotros también.

JOSE RAMON RUBIO.

CINE

La dictadura escenográfica

Fellini comienza su "Satyricon" con la imagen de una pared en la que se agolpan, confundiendo, numerosos "graffi-

ti", y lo finaliza con los retratos de sus personajes principales dibujados sobre unos paneles. Ambos planos aparecen así como los signos de un paréntesis dentro del cual toda la película queda englobada. El sentido de tales signos nos acerca a la dimensión en que el cineasta italiano sitúa su obra: una dimensión pictórica, plástica mucho antes que dramática, donde lo esencial no es la historia —o historias— que se narra, sino la elaboración escenográfica de un mundo imaginado, fantástico aunque perteneciente al pasado. Y tratándose de Fellini, ya sabemos cómo es esa escenografía: barroca, delirante, expresionista, grandilocuente, onírica... Ella es la verdadera protagonista de un film cuya última interpretación vendría dada por consideraciones plásticas: juegos de volúmenes, relación entre valores cromáticos, distribución de espacios. En este sentido, escribió René Gardies ("Image et Son") cuando la película se estrenó en Europa, hace ahora siete años: "Desprovistos voluntariamente de cualquier trasfondo psicológico, los personajes del 'Satyricon' se hallan concebidos según una óptica pictórica. Físico, vestimenta, actitudes, todo confluye en un efecto plástico, al que el sentido del film sigue como puede. Porque es el empleo del color y la naturaleza del decorado aquello que domina en los espacios pictóricos de la película, fusionándose en él los personajes como componentes del cuadro".

Nuestra diferencia con el crítico francés radica en que mientras él deducía de ahí la incomparable genialidad barroca de Fellini, nosotros extraemos consecuencias mucho menos halagüeñas: la dictadura escenográfica impuesta en el "Satyricon" oprime tiránicamente a todos los demás factores que convergen en la realización de una obra cinematográfica y cuya inteligente mezcla asegura su equilibrio final. Sin hacer aquí ninguna apología del academicismo o la ortodoxia (conceptos que sería tan inútil como torpe poner en relación con Fellini), lo cierto es que ante el despliegue escénico que contemplamos, ante el reinado de una iconografía siempre sobreabundante, uno no puede por menos que echar en falta cierto control, cierto autodomnio, que canalizase unas indudablemente portentosas facultades expresivas hacia el logro de un conjunto unitario de signos y significaciones. El "Satyricon"