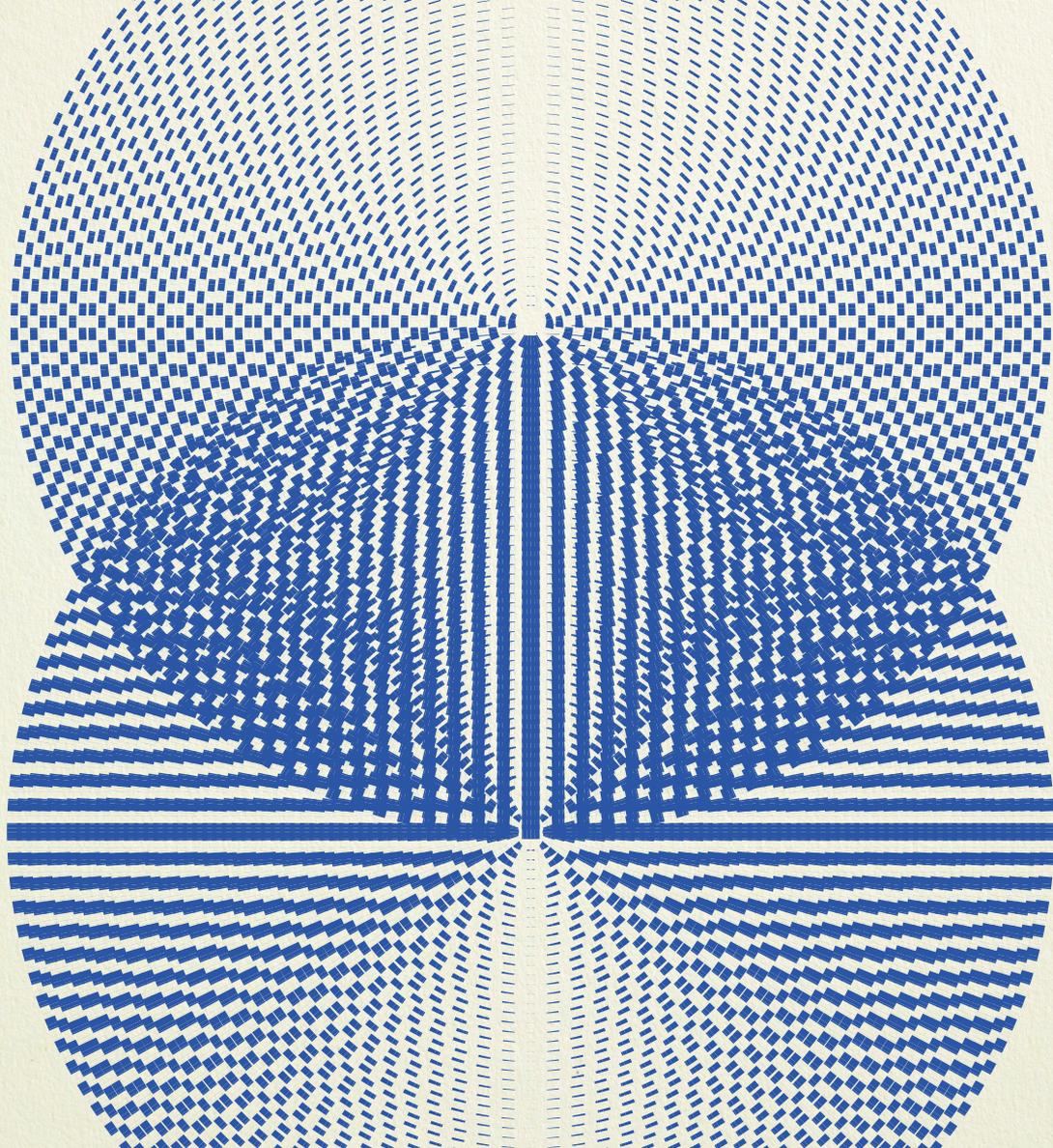


FOCUS



FESTIVAL

LA MATERIA DEL SONIDO

UN DIÁLOGO
MUSICAL
ENTRE
FRANCIA
Y ESPAÑA

La música es hija de su tiempo y es también el producto de un contexto. No es ajena a lo que la rodea, sino que vive en permanente relación con todos los aspectos de la realidad; da voz a las sensibilidades de la gente, a sus miedos y sus esperanzas. A través del festival Focus, la Orquesta y Coro Nacionales de España busca ahondar en esta doble conexión: poner el foco en un argumento concreto a través de la música y a la vez enfocar la música como parte de un discurso más amplio, inseparable de la complejidad del marco social y cultural en el que se manifiesta. Y, por segundo año consecutivo, la OCNE cuenta con la complicidad de la Fundación Juan March para vertebrar una programación con muchas ramificaciones.

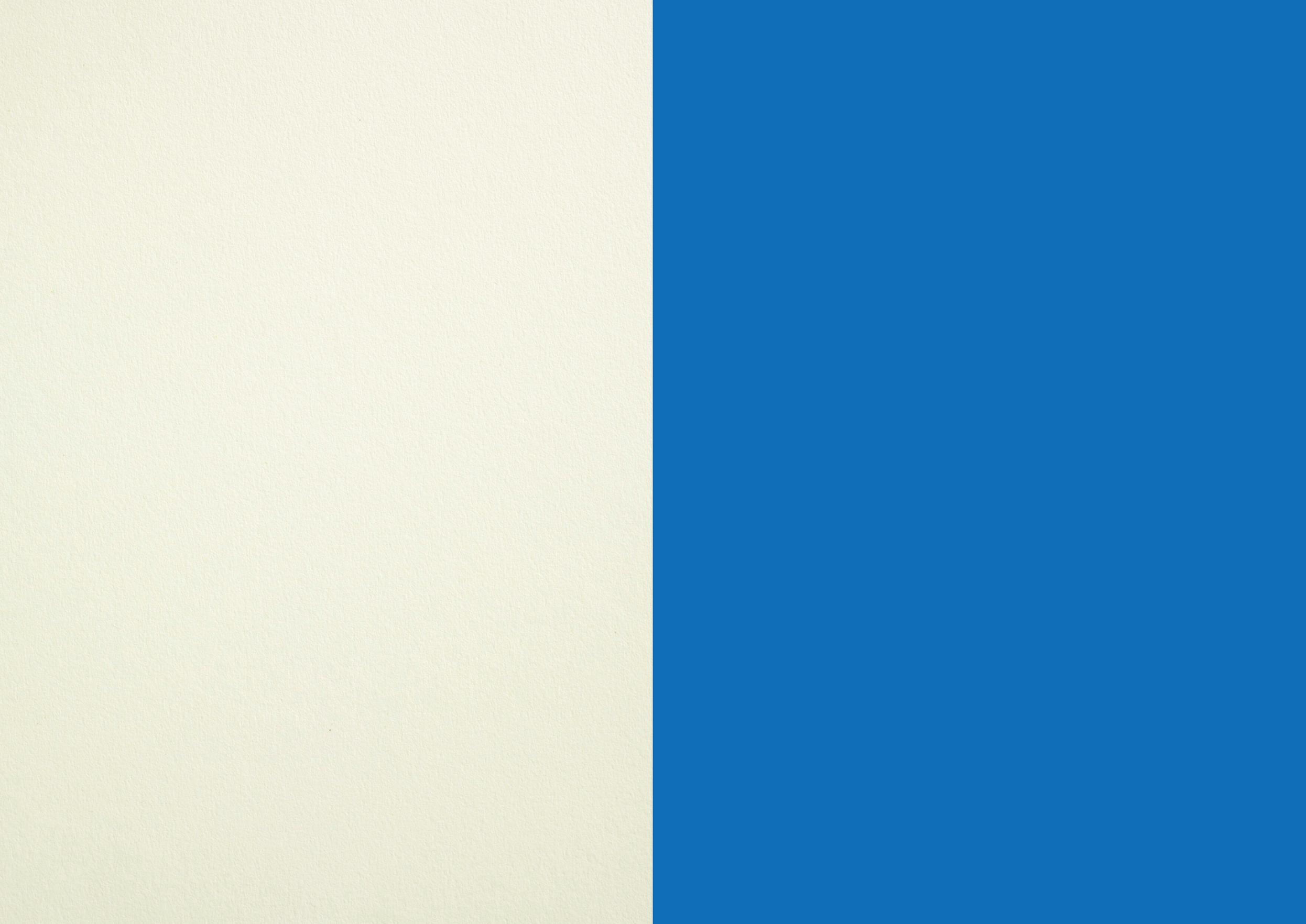
Esta tercera edición de Focus pone el acento en un pasado reciente que buena parte del público habrá vivido en primera persona. Las décadas desde los años setenta hasta los noventa del pasado siglo marcan para España un período crucial, una época de cambios y transiciones que impulsan a todo el país hacia nuevos horizontes. El final de la dictadura abre paso a la democracia y promueve una política de entendimiento. En este marco, también las relaciones con el país vecino, Francia, experimentan un renovado fortalecimiento.

Atraídos por las oportunidades que ofrece el panorama musical francés (escenario de eventos tan significativos como la corriente del espectralismo o el recién creado Ircam), a partir de los años setenta los jóvenes compositores españoles encuentran en París múltiples estímulos para crear un lenguaje propio y abierto a las más audaces perspectivas. Se restablece así un vínculo que a principios del siglo xx había llevado hacia la capital francesa a músicos como Isaac Albéniz, Manuel de Falla o Joaquín Turina, mientras que en estos mismos años autores como Debussy o Ravel hallaban inspiración para sus piezas en la cultura, la geografía y las gentes de España. Algunos de los compositores españoles aquí programados residen en Francia, donde se han vuelto parte integrante del entramado cultural del país vecino, al que aportan la singularidad de su procedencia y una vocación cosmopolita para buscar terrenos comunes.

El relato de las fructíferas relaciones entre España y Francia, eje de la tercera edición del festival, se configura así como un terreno de respeto, interés y apertura hacia el otro.

La influencia que Francia ha ejercido en la música española tiene momentos culminantes en casi cada periodo de la historia. Y las vanguardias del siglo xx, por supuesto, no fueron una excepción. Quizá fue la poderosa figura de Pierre Boulez (1925-2016) la que, de modo más evidente, materializó estas relaciones musicales. Ningún ámbito de la composición, la gestión y la interpretación de la música contemporánea pasó desapercibido a su mirada férrea y su pensamiento crítico, con el Ircam como plataforma catalizadora. Este instituto, que pronto se consolidó como referencia mundial en la investigación musical más radical, situó a París de nuevo como centro neurálgico de la vanguardia. Durante décadas, Boulez ejerció de guía para distintas generaciones de compositores españoles activos antes y después de la transición democrática, mientras el Ircam acogía en su seno a algunos de nuestros compositores que buscaban inspiración más allá de los Pirineos.

A la influencia que la vida musical francesa ejerció entre los creadores españoles dedica la OCNE esta nueva edición del festival Focus, un espacio de programación alternativa e innovadora que va configurándose como referente para los oyentes curiosos. De nuevo, la Fundación Juan March se une a esta iniciativa con un concierto de cámara desde su auditorio que ayude a enriquecer el panorama descrito por los programas orquestales en el Auditorio Nacional. En este concierto se combinan obras de un compositor galo con raíces hispanas como Maurice Ohana con una selección de compositores españoles afincados en Francia durante periodos más o menos extensos de su carrera, como Jorge Fernández Guerra, José Manuel López López, Ramon Lazkano y Félix Ibarrondo. La encrucijada que subyace en las influencias cruzadas entre ambos países en las últimas décadas confirma, de forma viva, que solo las perspectivas alejadas de las miradas nacionalistas nos permiten entender la riqueza creativa de la historia de la música.



CONTEXTO	VECINOS Y SIN EMBARGO AMIGOS	FÉLIX DE AZÚA	12
SOBRE LA MÚSICA	CRÓNICAS MUSICALES DE UNA PROXIMIDAD INTERMITENTE	STEFANO RUSSOMANNO	30
SOBRE LA LITERATURA	LA MOVIDA DE LA LIBERTAD Y LOS NUEVOS RETOS LITERARIOS	CARMEN R. SANTOS	50
SOBRE EL CINE	¡GRACIAS A DIOS QUE EXISTEN LOS FRANCESES! Correspondencias cinematográficas entre Francia y España	JUAN LUCAS / MIGUEL ÁNGEL ORDÓÑEZ	68
SOBRE EL ARTE Y LA CULTURA	UN AIRE EXTRAÑO. Derivas en torno a la cultura parisina, la Movida madrileña y el desencanto de la rebeldía	FERNANDO CASTRO FLÓREZ	86
PROGRAMA	I		111
	II		117
	III		123
TESTIMONIOS	UN LARGO CAMINO DE MIL RECOVECOS	JOSÉ MANUEL LÓPEZ LÓPEZ	131
	MELANCOLÍA DE RAÍCES IMAGINARIAS	RAMON LAZKANO	137

«La música es una matemática misteriosa cuyos elementos participan de lo infinito. Ella es responsable del movimiento de las aguas, del juego de curvas que describen las brisas cambiantes. Nada es más musical que una puesta de sol».

CLAUDE
DEBUSSY

CONTEXTO

VECINOS Y
SIN EMBARGO
AMIGOS

FÉLIX
DE AZÚA



Didier Arditti, Andrew Gerzso, Pierre Boulez y Giuseppe di Giugno (de izquierda a derecha) trabajando con el dispositivo electroacústico para *Répons* en el espacio de proyección del Ircam, 1980. © Fabien Chalhoub. Cortesía del Ircam.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

FINKIELKRAUT, Alain, *À la première personne*, París, Gallimard, 2019 (para la visión francesa).

RORTY, Richard, *Achieving Our Country*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1998 (para la visión norteamericana).

ROSANVALLON, Pierre, *Notre histoire intellectuelle et politique, 1968-2018*, París, Seuil, 2018 (para una opinión típicamente socialista, obrerista y sindical).

TRIGANO, Shmuel, *Petit manuel de postmodernisme illustré*, París, Intervalles, 2022 (para una glosa en cincuenta minutos).

VÁZQUEZ, Francisco, *Hijos de Dionisos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014 (para la visión española).

Debo advertir, de entrada, que estas páginas sobre la relación de España con la cultura francesa dependen, en gran medida, de mi propia experiencia. No hay todavía un trabajo que explique y ofrezca la documentación necesaria para entender aquellas décadas, de 1970 a 1990, tan decisivas para el mundo que se inauguraría en el siglo XXI. Excúsenme, por tanto, aquellos olvidos, errores y omisiones que puedan encontrarse, ya que es más difícil documentar esos años que los siglos del Barroco.

Puede parecer que las más intensas relaciones entre Francia y España tuvieron lugar a partir de la revuelta de 1968. Aquel fue el momento más vivo desde el punto de vista intelectual e influyó severamente, sobre todo en mi generación, pero las relaciones, a veces amistosas y otras guerreras, son mucho más antiguas. De hecho, tienen siglos de mutuos intercambios, conflictos e influencias.

No tengo más remedio que recordar los dos momentos cruciales de esa viejísima amistad y enemistad. El primero fue la guerra que se desató entre ambos reinos, el de Francia y el de España, en el siglo XVII. Fue realmente una contienda personal entre Richelieu y el conde-duque de Olivares, por mucho que representaran a Luis XIII y Felipe IV. El resultado fue catastrófico para España, cuyo imperio universal sufriría el primer apagón severo.

El segundo tiene unas consecuencias muy especiales. Se trata de la invasión del ejército francés en 1808 para imponer al hermano de Napoleón, José Bonaparte, en el trono de España. Como es bien sabido, los españoles de clase baja y los labriegos (que era la gran mayoría de la población) se levantaron enfurecidos, formaron las célebres guerrillas, una de las curiosas contribuciones de la lengua española al idioma universal, y derrotaron a la Grande Armée con la considerable ayuda de Wellington. En este caso fue el imperio francés el que se resquebrajó.

Resulta sin duda chocante que fuera este episodio y la derrota de Napoleón lo que pusiera de moda en Francia la España romántica, es decir, idealizada por los escritores y viajeros del romanticismo francés. Fue la primera vez que España, como país, entraba, aunque fuera de un modo un tanto estrafalario, en el imaginario europeo. A los viajeros y escritores franceses hay que sumar los ingleses del Grand Tour.

Si el primer episodio lo pintó Velázquez, el segundo lo pintó Goya. Y si gracias al primero heredamos la dinastía borbónica y acabamos con los Habsburgo, en el segundo apareció esa institución tan singular que llamamos «los afrancesados». Fueron estos los españoles que colaboraron con el invasor francés porque preferían el dominio más o menos racionalista de la cultura francesa a la teocracia agresiva de la corona española. Hubo afrancesados entre los mejores talentos españoles de la época, como Jovellanos, Moratín, Marchena o el propio Goya, aunque éste último logró salvar su posición con astucia. La disputa (que dura hasta el día de hoy) es si fueron traidores al servicio del invasor o patriotas que vieron una posibilidad de limpiar la España negra.

Es relevante señalar que los afrancesados han subsistido, frente a los castizos, hasta el día de hoy, como quizás tenga ocasión de remarcar. En todo caso es importante advertir que ese episodio ha determinado, paradójicamente, una dependencia absoluta de los intelectuales españoles de la cultura francesa, dependencia que no ha tenido respuesta por el otro lado.

El siguiente momento histórico fue el conjunto de revueltas que se desataron en París y algunas ciudades francesas de menor cuantía durante la primavera de 1968. En esta ocasión, y de un modo confuso, fue la juventud, especialmente los universitarios de París, la que se puso en pie de guerra contra la autoridad gubernativa y administrativa de la Francia de posguerra.

Aún no se han aclarado de un modo convincente aquellas semanas de subversión en las que algunos elementos de la revuelta trataron de involucrar al medio obrero, a los trabajadores y a los proletarios, con un comienzo masivo y un fracaso final rotundo. De hecho, el Partido Comunista, muy fuerte y decisivo en la Francia de aquellos años, no se sumó al movimiento tras el regreso de De Gaulle, una vez el general hubo consultado con el ejército francés sobre su disposición a intervenir. Eso marcaría decisivamente la decadencia de los comunistas a partir de las siguientes elecciones, en las que los conservadores ganaron un triunfo histórico.

Las revueltas del 68 siguen envueltas en la confusión. En realidad, eran el eco nacional de un movimiento generalizado en las universidades americanas, italianas e incluso alemanas. No había motivos socioeconómicos para la protesta: Francia había experimentado un crecimiento exponencial después de la guerra, de modo que es muy posible que se tratara de uno de esos tem-

blores sísmicos que marcan un cambio de costumbres, como en los animales cuando llegan a la edad adulta. Se había generalizado el uso de la píldora anticonceptiva, lo que había proporcionado una libertad sexual a las mujeres totalmente (esto sí) revolucionaria. Los grupos musicales que en ese momento comienzan su despegue mundial, en especial Beatles y Rolling Stones, presentan imágenes claramente opuestas al modelo establecido y aceptado por la gente de orden (en aquellos años los universitarios aún usaban corbata), que se verán incrementadas cuando se imponga el atuendo *hippie*. Que los chicos se dejaran el pelo largo era, aunque ahora parezca surrealista, un desafío a la moral tradicional. En resumidas cuentas, la explosión atañía directamente a las costumbres, más que a la estructura social y económica.

En España, la gente de mi generación veneró el icono de Mayo del 68 como si fuera una estampa religiosa. Casi todos los antifranquistas se sumaron a la revuelta. Yo tenía entonces veinticuatro años y conservo una memoria bastante fiel del ambiente político e intelectual del país. Los jefes de la revuelta, especialmente Daniel Cohn-Bendit y Alain Krivine, se convirtieron en héroes populares y los intelectuales de la época fueron nuestros maestros sin apenas conciencia crítica. Creo que no puede entenderse el afrancesamiento general de la cultura española durante el periodo 1970-1990 sin tener presentes estos tres momentos históricos: dos guerras y una revuelta.

El mayor influjo llegó del lado menos previsible: a través de la filosofía. Bien es verdad que se trataba de una filosofía en absoluto tradicional y que ni siquiera se impartía en los ámbitos históricos. No en la Sorbona, desde luego, sino en la École des Hautes Etudes (Bourdieu), en Paris VIII (Deleuze) o en el Collège de France (Foucault). Incluso no en Francia sino en Estados Unidos (Derrida) o Suiza (Baudrillard). La excentricidad con respecto a la gran herencia filosófica francesa era un signo de los tiempos. Esa generación de pensadores tuvo algo del viejo malditismo bohemio: varios murieron suicidados, otros acabaron sus días en el manicomio o sufrieron el azote de las plagas del momento, en especial del sida. Este aire sentimental no tenía la menor relación con el contenido de la teoría que impartían. Todo lo contrario. Fueron muy seriamente enemigos del romanticismo, de la sentimentalidad y del sujeto narcisista que hoy nos domina. Y lo que es más serio, su conjunto teórico fue calificado de antihumanista.

De todos ellos el más influyente fue sin duda Michel Foucault, quien tuvo muchos discípulos en España, sobre todo con sus obras clásicas, *Naissance de la clinique* (1963), *Les Mots et les choses* (1966), *L'archéologie du savoir* (1969), *L'ordre du discours* (1970) y *Surveiller et punir* (1975). Todas se tradujeron al español muy pronto y sirvieron como una potente puerta de escape al estructuralismo y al marxismo, que eran las dos líneas de fuerza en la parte más viva de la universidad española. En realidad, su primer interés (sobre el nacimiento de la clínica) ya atañía a las voces expulsadas de la sociedad, la de los locos, la de algunos asesinos, cuyo lenguaje, junto con el de una selecta literatura, como la del marqués de Sade o Raymond Roussel, crea mundos externos al de la sociedad del orden: es un lenguaje *exterior*. Ese lenguaje que escapa a la razón del poder fue un objeto muy trabajado por Foucault, como si por medio de esos lenguajes negados, enmudecidos, se pudiera acceder a otro mundo o a otra configuración del mismo. La obra posterior de Foucault fue también muy difundida, pero ya entonces se había convertido en un *maître à penser*, un mandarín, una figura internacional, y sus discípulos fueron cada vez más inmaduros.

Lo mismo se podría decir de Jacques Derrida o de Gilles Deleuze. Ambos trataron también de encontrar un escape al mundo oficialmente dado, pero en ambos casos fue el hermetismo de su lenguaje y la dificultad de su prosa lo que les hizo objeto de un sinnúmero de estudios, ensayos, tesis doctorales y demás trabajos académicos que imitaban la oscuridad del discurso de los maestros sin aportar la más mínima luz. De toda la magnífica serie de pensadores franceses, ellos fueron seguramente los más perjudicados por la popularidad o incluso por la fama que cayó sobre su obra hasta trivializarla.

Muchos otros talentos de la época quedan al margen de los estudios universitarios, pero gozaron de una enorme autoridad sobre los españoles. Uno de ellos, Louis Althusser, se convertiría en el fetiche de los maoístas, hasta el trágico final, cuando estranguló a su esposa Hélène en 1980. Por su parte, Roland Barthes fue un ensayista muy científico en sus comienzos estructuralistas (en la línea de Genette, Benveniste o Ricoeur), pero al pasar los años cada vez se fue inclinando más y más hacia la literatura, hasta convertirse en uno de los mejores defensores de la prosa francesa moderna. Ha tenido una influencia decisiva en los medios artísticos y en especial entre los profesio-

nales de la fotografía gracias a una obra mítica, *La cámara lúcida*, traducida al español en 1982. También tuvo una gran repercusión la obra de Georges Bataille, a pesar de que sus trabajos iban más bien por el lado de una antropología creativa y literaria, cruzada con un serio trabajo etnológico. Por su parte, Maurice Blanchot ha jugado un papel relevante sobre todo como teórico de la literatura.

Finalmente, el más sugestivo, a mi modo de ver, Guy Debord, cuya *Société du spectacle* (1967) sigue siendo, hoy día, la mejor y más duradera descripción y crítica de la sociedad actual, debido a que el espectáculo continúa e incluso se ha apropiado de la totalidad de la vida social y política. Sus relaciones con el situacionismo son, quizás, lo más notable de la vanguardia francesa de la época. Debord, como Barthes, fue un escritor con un profundo conocimiento del clasicismo francés y un magnífico prosista. Quizás habría que mencionar también en este apartado de figuras menores a Jacques Lacan, de enorme difusión en España a pesar de la dificultad de su lenguaje, que fue de los primeros en perder prestigio y su influencia quedó reducida a las filas de algunos psicoanalistas heterodoxos, casi todos argentinos.

Aquella generación, llamada por los periodistas *les post-estructuralistes* (un término confuso), fue decisiva en el mundo cultural español de los años 1970-1990. Luego sus enseñanzas fueron disipándose y perdiendo presencia hasta acabar por desaparecer, quizás por la dificultad de sus escritos, muy influidos por el lenguaje oscuro y presocrático de Heidegger, el maestro de todos ellos junto con Nietzsche. Es una lástima que el aspecto mediático y su tarea de banalización, que entonces comenzaban a penetrar incluso en el ámbito de la filosofía, los convirtiera en figuras de la actualidad porque perdieron toda la fuerza en cuanto la actualidad decidió explotar otro espectáculo. Lo mejor de su pensamiento, de su núcleo duro por lo menos, se perdió injustamente en la marea de las actualidades mediáticas.

Todavía es un enigma cómo el gran impulso de los años setenta se diluyó y hundió en los ochenta. Foucault abandonó sus estudios históricos (arqueológicos) y políticos para dedicarse a especulaciones sobre la sexualidad. Deleuze solo escribió sobre literatura, pintura o cine. En 1980 mueren Sartre y Barthes. Ese mismo año es el del asesinato de su mujer a manos de Althusser. En general se impuso una sofocante impresión de acabamiento, agudi-

zada por un gobierno socialista totalmente incapaz de proporcionar una sola idea o proyecto capaz de ilusionar a sus votantes. Había comenzado el nuevo ciclo globalizador y falsificador que aún soportamos, inmensamente opresivo a partir de la proliferación de redes sociales. Las actualidades y espectáculos en los medios de comunicación estaban ya entrando en terrenos que no habían llamado la atención masiva hasta entonces.

La imagen especular, en el terreno literario, fue el movimiento calificado sin mucha imaginación como el *nouveau roman*. Lo formaron, esencialmente, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Nathalie Sarraute y Michel Butor, pero ninguno de ellos daba por buena la definición de «escuela». Esa fue una gran diferencia entre los nuevos novelistas y los posestructuralistas: así como estos últimos formaron un grupo unido y coherente, los novelistas no aceptaron formar parte de ningún colectivo. Y, sin embargo, coincidían con los filósofos en su anulación de lo humano como centro, del «yo» psicológicamente fundado, del mundo psíquico como objeto coherente, narrable y descriptible. En cambio, dieron un lugar prominente a los objetos, las cosas, lo no-humano. Esa famosa «muerte del humano» fue compartida por pensadores y narradores.

En cambio, era evidente que se trataba de un mundo artístico especular del mundo filosófico. De nuevo nos encontramos con un conjunto de escritores, casi todos novelistas, que iban a romper el camino clásico de la narración. Cada uno de ellos tuvo su propia personalidad y un estilo específico, pero todos coincidieron en el rechazo del argumento, del protagonista, de los caracteres realistas o de la prosa clásica. Su influencia fue, en el caso español, muy pequeña. Casi nadie en España siguió el ejemplo marcado por los grandes nombres franceses. Chocaban con una insalvable dificultad: como en la pintura de vanguardia, cualquier imitación habría sido de inmediato considerada un puro plagio. Una cosa era continuar las intuiciones, ideas, conceptos o juicios de los teóricos y otra muy distinta escribir ficciones con el estilo del *nouveau roman*.

En ese sentido tuvieron mayor influencia ciertos autores que no formaron parte del *nouveau roman* y sin embargo fueron tan innovadores como ellos, como por ejemplo Georges Perec, Marguerite Duras, Pascal Quignard o el mucho más clásico Michel Tournier. Mi favorito, sin embargo, es Julien Gracq, tan original como indescriptible, tras cuyos principios surrealistas acu-

muló una abundante crítica, comentarios y diarios literarios que superan a todos sus congéneres.

Habría que añadir, a propósito de Perec y aunque sea brevemente, otra escuela de vanguardia, el llamado *OuLiPo* (*Ouvroir de Littérature Potentielle* [Taller de literatura potencial]), cuyo cerebro rector, Raymond Queneau, fue uno de los intelectuales con mayor poder en la Francia de aquel momento, en parte debido a su trabajo ingente e importantísimo en la editorial Gallimard y en parte, también, a su paso por la Patafísica y su formación matemática, así como por algunas novelas (la más conocida es *Zazie dans le métro*) que tuvieron gran repercusión. A *Zazie* la llevó al cine Louis Malle.

Dado que mis compañeros de edición van a discurrir sobre la música francesa y las artes plásticas, salto por encima de algunas figuras que han actuado como faros en España, empezando por Pierre Boulez, juez indiscutido de la música permitida y de la prohibida, por su extremado mandato.

Quizás pueda parecer que esta quizás excesiva nomenclatura es poco definitoria sobre la capacidad de penetración del pensamiento y la literatura franceses en España durante el periodo mencionado. Sin embargo, me ha parecido necesaria, en primer lugar, para mostrar la poderosa presencia de una o dos generaciones francesas capaces de imponer en el mundo entero una línea de pensamiento. Y en segundo lugar para comparar con la pobreza de los mismos estamentos intelectuales y literarios españoles de aquellos años. Quiero decir que fue de lo más comprensible que los jóvenes de entonces cayéramos rendidos ante el ímpetu de las vanguardias francesas y que, como dije antes, solo quedaran fuera de ese círculo los marxistas, los lingüistas y los analíticos; y no todos.

La influencia inglesa, en cambio, fue casi inexistente hasta mucho más tarde. Solo Juan Benet y una parte de su círculo (como Javier Marías) eran anglófilos. La inmensa mayoría desconocía la lengua y las traducciones decentes tardarían en llegar. Hubo incluso una cierta animadversión contra los anglófilos, como aquella grotesca crítica de Francisco Umbral a Javier Marías calificándolo de «anglo aburrido», lo que no quería decir otra cosa sino que él se aburría con las novelas de Marías.

Por otra parte, la presencia del pensamiento alemán era todavía más minoritaria, a pesar del esfuerzo de Jesús Aguirre, director de la editorial

Taurus, por difundir a Theodor Adorno, Walter Benjamin o Max Horkheimer. Solo bastantes años más tarde, y por el impulso de los posestructuralistas, comenzaría la apabullante y abundantísima tarea de traducción de Martin Heidegger, cuya presencia en el pensamiento español ha sido poderosísima a lo largo del siglo xx.

Así que podemos afirmar que el periodo señalado, 1970-1990, fue de abrumadora presencia francesa. Los «afrancesados» esta vez fueron la inmensa mayoría de las personas cultivadas y debe remarcar que, fuera de aquellos círculos de vanguardia, la gran mayoría de escritores y artistas siguieron siendo tradicionalistas, popularmente conocidos como «los castizos», igual que en el siglo xviii. Curiosamente formaba parte de ellos la casi totalidad de militantes y seguidores del Partido Comunista, de tal manera que los partidarios de las nuevas corrientes francesas fueron sistemáticamente calificados de derechistas, fascistas o agentes de la CIA. El conservadurismo de la extrema izquierda española era (y sigue siendo) perfectamente cerril.

Debe subrayarse, una vez más, que el círculo de los posestructuralistas fue la justificación que permitió superar el marxismo a mucha gente activa en el antifranquismo. Incluso algunos comunistas, como Alfonso Carlos Comín, se acogieron al maoísmo por la misma razón (aunque un tanto paradójica), es decir, por el rechazo al Partido Comunista y al estalinismo. Así, por ejemplo, los *Escritos* de Althusser, publicados en 1974 por la editorial Laia, fueron una decisión personal de Comín. Bien es verdad que en la editorial Siglo XXI de México ya habían aparecido *La revolución teórica de Marx* (1968) y *Para leer el Capital* (1969), ambos traducidos por Marta Harnecker, un icono de los comunistas.

Los intelectuales españoles que estuvieron en el inicio de la difusión del círculo francés en España fueron, sobre todo, Eugenio Trías, Fernando Savater y Miguel Morey. Aunque las primeras publicaciones de Foucault y Deleuze se hicieron en países latinoamericanos como Argentina y México, la recepción española llegó muy pronto. Ese fue el caso de la reseña de Miguel Morey a *Vigilar y castigar*, titulada «Sexo, poder, verdad», aparecida en *Cuadernos materiales* en 1978. Hubo de morir Franco (en 1975) para que *Surveiller et punir*, editada por Gallimard en 1975 y traducida por Siglo XXI

en 1976, llegara a España. También de Morey es la mejor introducción a Foucault, *Lectura de Foucault* (Taurus, 1983).

El mismo recorrido cabe reseñar en la obra de Eugenio Trías. Como a Morey, lo que al principio atrajo su atención fue la posibilidad de hibridar el pensamiento de Nietzsche con la vanguardia intelectual. Tanto Foucault como Deleuze eran apreciados, por aquellos jóvenes que trataban de superar el marxismo, como neonietzscheanos más que como posestructuralistas. Trías publicó muy pronto su recepción de Foucault: «El loco tiene la palabra» data de diciembre de 1968 (*Destino*) y su «Presentación de la obra de Michel Foucault» data de febrero de 1969 (*Convivium*). Trías, por esos años, no había cumplido los treinta. Ambos artículos entrarían luego en sus libros *La filosofía y su sombra* (Seix Barral, 1968) y *Filosofía y carnaval* (Anagrama, 1970), textos de culto entre las generaciones sucesivas y que aún se reeditan.

Así como la recepción de Foucault fue rápida y muy eficaz, la de Deleuze no tuvo la misma suerte. Las primeras menciones y traducciones son también tempranas. La *Lógica del sentido* (Seix Barral, 1971) y *Nietzsche y la filosofía* (Anagrama, 1971) inauguraron el estudio de su pensamiento, pero no sería sino con *Anti-Edipo* (Seix Barral, 1974) cuando empezaría en serio la difusión y popularidad del filósofo. Teniendo en cuenta que la edición original había aparecido solo dos años antes, la velocidad de implantación en España da una idea del profundo afrancesamiento de aquellos años. Entre 1973 y 1974 se produjo una auténtica avalancha de artículos, reseñas, tesis y plagios sobre el esquizoanálisis, muchos de ellos editados en Argentina y México, pero ya perfectamente comunicados con los círculos españoles.

En cambio, *Différence et répétition*, que data de 1968, tardó veinte años en tener su traducción española, *Diferencia y repetición* (Júcar, 1988), obra de otro de sus divulgadores más inteligentes, Alberto Cardín. Todo lo contrario de Georges Bataille, que tuvo como padrino a Fernando Savater, cuya traducción de la *Teoría de la religión* (Taurus, 1975) fue un éxito y situó a Bataille en el núcleo duro del afrancesamiento. Un año antes se había publicado un volumen de *Obras escogidas* seleccionadas por Mario Vargas Llosa y traducidas por Joaquín Jordá (Seix Barral, 1974), pero se trataba, sobre todo, de textos literarios.

También Roland Barthes obtuvo una acogida casi inmediata y extensa. De nuevo la recepción comienza en América: *Grado cero de la escritura* aparece en la editorial Jorge Álvarez de Argentina en 1967. Pero ese mismo año tenemos ya en España sus *Ensayos críticos* (Seix Barral) en una excelente traducción de Carlos Pujol. Es posible que el caso de Barthes y su recepción se explique mejor por la autoridad que ejercía sobre lingüistas y semiólogos.

Los años noventa, donde termina nuestra historia, fueron los de la decadencia de la izquierda política, tanto en Francia como en España, y la sustitución de los intelectuales por los comentaristas mediáticos. En Francia la decadencia se vivió como un ataque de melancolía cuyo mejor ejemplo fue *Spectres de Marx*, de Derrida, que dejó helados a sus seguidores. A partir de los años noventa crecen exponencialmente los populismos de derechas, hasta amenazar al poder constituido, y también los de izquierdas, con propuestas puramente elitistas que solo atañen a la identidad singular y que vienen de los campus universitarios americanos.

Esta ha sido (insisto una vez más: en mi experiencia y solo en mi experiencia) la historia de una relación que se remonta varios siglos. Dos veces para guerrear y la última para dialogar. Aunque mis recuerdos son testimoniales, he compartido casi toda mi vida con los dos protagonistas de la última relación, los posestructuralistas y los neonietzscheanos, muy especialmente con Eugenio Trías y Fernando Savater. Lo de «neonietzscheanos» era, una vez más, un titular de la prensa cultural divulgadora y de la trivialidad académica, sin demasiada exactitud.

Aquella efervescencia, hay que afirmarlo, fue realmente creativa. Ahora que ha desaparecido solo nos queda la nostalgia de una época en la que la discusión teórica tenía, en verdad, importancia pública, aunque fuera mediante una divulgación trivializadora. Después, es cosa sabida, tanto en Francia como en España los argumentos teóricos cayeron en manos de los políticos profesionales, que los redujeron a basura ideológica y cartelones de publicidad. Todavía hoy, pero esperemos que no tarde en desaparecer, la herencia de Foucault, de Deleuze, de Althusser, de Bataille y de todos los demás talentos franceses es simple munición de partido, pancartas, panfletos y exabruptos. El desierto crece y permite ver aquellos años de 1970 a 1990 como auténticas praderas donde pastaban los bellos, pacíficos y listísimos animales reflexivos.

«Desde hace tiempo considero Francia como mi segunda patria y, si no me quedé, fue sobre todo porque tenía aquí deberes filiales imposibles de abandonar».

MANUEL
DE FALLA

Carta a Paul Dukas, 30 de septiembre de 1914

SOBRE LA
MÚSICA

CRÓNICAS
MUSICALES
DE UNA
PROXIMIDAD
INTERMITENTE

STEFANO
RUSSOMANNO





Boulez al piano, s/f.
© Ralph Fassey. Cortesía
del Ircam.



Gérard Grisey, s/f.
© Gerard Grisey Estate.



BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- BOULEZ, Pierre, *La escritura del gesto. Conversaciones con Cécile Gilly*, Barcelona, Gedisa, 2003.
- CANAT DE CHIZY, Édith, y François PORCILE, *Maurice Ohana*, París, Fayard, 2005.
- COHEN-LEVINAS, Danielle (ed.), *Le temps de l'écoute: Gérard Grisey, ou la beauté des ombres sonores*, París, L'Harmattan, 2004.
- GASPAR GRANDAL, Jacobo, José Manuel López López: *de la música de notas a la música de partículas*, Bayona, Dos Acordes, 2020.
- GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (ed.), *La música en España en el siglo xx*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- SERRANO BETORED, Pilar, *La influencia silenciada: Paul Dukas y la música española de la Edad de Plata*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2019.

«Quiero ahora proclamar muy alto que si Claude Debussy se ha servido de España como base de una de las facetas más bellas de su obra, ha pagado tan generosamente que España es ahora la deudora». Con esta solemne afirmación cerraba Manuel de Falla su artículo «Claude Debussy et l'Espagne», publicado en diciembre de 1920 en *La Revue musicale*. En opinión de Falla, la obra de Debussy representaba la culminación del interés de los compositores franceses por España, la punta de lanza de una tendencia que sumaba nombres ilustres como Georges Bizet (*Carmen*), Édouard Lalo (*Sinfonía española*), Emmanuel Chabrier (*España*), Maurice Ravel (*Rapsodia española*, *Bolero*, *Alborada del gracioso...*) o Déodat de Séverac (*Cerdaña*).

Pero había algo más. Falla consideraba que partituras como *La Soirée dans Grenade*, *La Puerta del Vino* o *Iberia* habían desvelado la verdadera esencia de la música española pese a no haber tenido Debussy contacto directo alguno con las tradiciones folclóricas de la península. La grandeza de su lección consistía en haber mostrado de manera intuitiva las riquezas y posibilidades contenidas en el modalismo de la música popular ibérica. La obra de Debussy marcaba así el camino a seguir para los compositores españoles, que podrían ahora desarrollar estas mismas directrices desde un conocimiento más profundo de las fuentes populares e históricas del patrimonio musical de su propio país.

En su escrito, Falla erigía a Debussy en artífice y símbolo de una opción «progresista» capaz de sacar a la música española del doble atolladero que representaban por un lado el academicismo decimonónico, encarnación de los aspectos más caducos y retrógrados de la tradición, y por otro los peligros implícitos en la otra vertiente de la modernidad musical, es decir, el cromatismo de la escuela germánica. Reducido a su esencia más simple, el debate sobre el futuro de la música se polarizaba por aquellas fechas en torno a dos alternativas: Francia o Alemania. Falla tenía bien claro el camino a seguir cuando en 1907 tomó la decisión de marcharse a París y así lo reafirmaba en una carta dirigida a Carlos Fernández-Shaw en marzo de 1910: los propósitos de su estancia allí, decía, no eran sino «trabajar y estudiar para conocer los procedimientos técnicos de la escuela moderna francesa, por ser los que encuentro aplicables a mi manera de sentir en música».

El viaje a París se antojaba por lo tanto como una inmejorable fuente de aprendizaje y descubrimientos. La capital francesa no ofrecía solamente a los jóvenes compositores españoles el prestigio de unas instituciones didácticas de primer orden. Sus salas de conciertos eran, además, un escaparate por el que desfilaba lo más representativo de la nueva creación musical. Allí estaban no solo Saint-Saëns, Fauré, Debussy o Ravel, sino también la crema de la vanguardia internacional: los Ballets Rusos de Diáguilev, Stravinsky, Prokofiev, Honegger, Martinu, Malipiero, Villa-Lobos, Tansman...

A principios del siglo xx, la principal oferta pedagógica en París era representada por el conservatorio y por la Schola Cantorum, sin olvidar otras importantes instituciones como la École Normale de Musique. Fundada en 1894 por Vincent d'Indy, la Schola Cantorum se alejaba del plan de estudios tradicional al establecer entre sus objetivos el estudio del gregoriano y de la polifonía palestriniana como modelos para la creación de una música religiosa moderna. En todo caso, la institución proporcionaba una formación didáctica completa. Isaac Albéniz ejerció allí durante unos años como profesor de piano (1898-1900) y su vinculación con este centro pudo actuar como un imán para otros músicos procedentes de España: por las aulas de la Schola Cantorum pasaron Jesús Guridi (1903-1906) y Joaquín Turina (1905-1913).

La opción del Conservatorio de París estuvo ligada en cambio a la figura de Paul Dukas, que ejerció allí como profesor de Composición entre 1927 y 1935, además de hacerlo también en la École Normale de Musique desde el año 1926. En aquellas aulas Dukas formó a toda una nueva generación de músicos españoles. Aun así, su profunda relación con Albéniz y Falla se fragó fuera del ámbito de la enseñanza reglada y se ejerció en el marco de conversaciones que tenían más de tertulia amistosa que de clases. Aun así, sus consejos y opiniones resultaron sumamente importantes para el joven Falla y dieron pie con el paso del tiempo a una profunda amistad y admiración recíproca.

La buena conexión entre Falla y Dukas actuó tal vez como acicate para la nueva generación de músicos españoles. Entre finales de los años veinte y principios de los treinta del siglo xx, por las clases de Composición de Dukas pasó un significativo número de jóvenes músicos españoles: Joaquín Rodrigo, Francisco Escudero, Arturo Dúo Vital, Jesús Arámbarri, María de Pablos

y Joaquín Nin-Culmell, entre otros. Gracias al magisterio de Dukas, ciertos aspectos de la escuela francesa —sobre todo en materia de armonía y orquestación— se asentaron en la producción musical española de la primera mitad del siglo xx, tal como reconocía el propio Rodrigo en la necrológica escrita tras la muerte del maestro (*Ritmo*, septiembre de 1935): «En España deja Dukas semillas de su luminosa enseñanza, recuerdo de su alto ejemplo, en la memoria y en el corazón de los que fueron sus amigos y discípulos».

Tampoco puede olvidarse la importancia que París tuvo para Federico Mompou. Allí completó Mompou su formación al recibir clases de Marcel Samuel-Rousseau (Armonía) y Ferdinand Motte-Lacroix (Piano) y allí residió durante dos prolongadas estancias que sin duda fueron decisivas para su desarrollo artístico, en 1911-1914 y 1921-1941. En esta misma época (1912-1940), París fue también el centro de actividades de otro músico catalán, Cristòfor Taltabull, que cursó estudios con André Gedalge, Charles Tournemire y Charles Koechlin. En 1913 se registra también la presencia de Óscar Esplá, cuyo propósito era recibir consejos de Saint-Saëns. Todos estos ejemplos dan fe del amplio abanico de oportunidades y perspectivas que Francia ofrecía en aquel momento a los jóvenes compositores españoles.

El estallido de la Guerra Civil y el aislamiento político y cultural que siguió a la victoria de Franco marcaron inevitablemente un punto de inflexión en las relaciones musicales entre Francia y España. La hasta entonces pujante opción formativa del viaje a París se vio reducida de manera drástica a partir de 1939. Quedan no obstante excepciones significativas, como la de Amando Blanquer, alumno de Olivier Messiaen y Jean Yves Daniel-Lesur en la década de los cincuenta, o las de Josep Soler y Luis de Pablo, que en esos mismos años se familiarizaron en París con la técnica dodecafónica gracias a sus estudios con René Leibowitz y Max Deutsch. Por otro lado, la diáspora de los músicos de filiación republicana empujó a Salvador Bacarisse hacia París, donde trabajó para la radiotelevisión francesa como productor de programas en lengua castellana.

En 1951, echó raíces en la capital francesa el pianista y compositor Antonio Ruiz-Pipó. El nombre de Ruiz-Pipó está vinculado al Círculo Manuel de Falla de Barcelona, cuyas actividades mantuvieron abierto un canal de comunicación con la realidad francesa. Los conciertos organizados en aquellos

años por dicho círculo en el Instituto Francés de Barcelona incluían las obras galardonadas por el Conservatorio de París, además de importantes autores de las vanguardias históricas y contemporáneas. Alumno de Taltabull en Barcelona, Joan Guinjoan siguió el ejemplo de su maestro y completó su formación en París, donde estudió Piano en la École Normale de Musique (1954-1957) y Composición con Pierre Wissmer en la Schola Cantorum (1962-1964). Su estancia parisina le ofreció una inmejorable panorámica sobre el estado de la vanguardia musical (Boulez, Xenakis, Stockhausen, Berio...).

Hubo no obstante que llegar a los años setenta para asistir a una renovada eclosión de las relaciones musicales entre España y Francia. El final de la dictadura y el nuevo clima de apertura jugaron por supuesto un papel esencial, pero otros elementos coyunturales se insertaron también en la ecuación y contribuyeron a relanzarla. El primero fue la creación en París del Ircam, el poderoso centro de investigación y experimentación musical surgido al amparo de uno de los grandes popes de la vanguardia, Pierre Boulez. El segundo fue el nacimiento de la llamada corriente «espectral», iniciativa de un grupo de compositores franceses entre los que se encontraban Gérard Grisey, Hugues Dufourt, Michaël Levinas y Tristan Murail.

La primordial influencia ejercida por el espectralismo en el seno de la creación sonora a partir de los años setenta situó otra vez a Francia en el epicentro de la innovación musical, después de más de dos décadas de liderazgo alemán. El predominio de la Escuela de Darmstadt tras el final de la Segunda Guerra Mundial se había sustanciado en la hegemonía del serialismo integral, cuya formulación extendía el concepto de serie no solo a los doce semitonos de la escala cromática (como ocurre en la dodecafonía), sino a todos los parámetros de la composición. Frente a la estética serial, el espectralismo francés planteaba la reorganización de esos mismos parámetros sobre las bases científicas proporcionadas por el análisis físico-acústico del sonido. Las mediciones realizadas con el espectrógrafo revelaban que el sonido era en sí mismo un universo complejo y coherente, un hervidero de energías animadas en el que la compresión vertical de los armónicos genera un diálogo continuo entre todos sus componentes. El «espectro» venía a ser algo así como el genoma del sonido: trasladando esta información al plano horizontal del tiempo, era posible convertirla en el hilo conductor de un viaje

que, en última instancia, se ofrecía como la amplificación de la vida interior del propio sonido.

Los compositores espectrales entendían que el propio sonido, en su núcleo físico-acústico, contenía todo lo necesario para hacer música; solo había que desentrañarlo y dejarlo hablar. Es más, desde esta perspectiva el material, el timbre y el tiempo aparecían como dimensiones interdependientes y no como entidades autónomas, meros contenedores de procesos operativos de naturaleza abstracta. También la escritura instrumental mostraba una acusada originalidad y asumía rasgos sintéticos de naturaleza casi electroacústica. El sólido armazón analítico y conceptual en el que se asentaba el espectralismo no impedía a sus partidarios poner el acento en la vertiente más sensorial del sonido, en línea con una sensibilidad que bien podía calificarse de francesa. La centralidad que el espectralismo otorgaba al timbre y al color armónico —muy por encima de la horizontalidad de la relación «nota a nota»— podía leerse como una reivindicación de aquellos elementos que habían caracterizado la tradición musical francesa desde sus orígenes.

Al definir el espectralismo más como una actitud ante los sonidos que como una técnica de composición, Grisey ofrecía las coordenadas correctas para entender la fertilidad de un pensamiento que iba más allá de la creación de una escuela cerrada. Gracias a su flexibilidad y falta de dogmatismo, el espectralismo pudo ejercer una vigorosa sugestión en músicos de generaciones, países e incluso estéticas diferentes, proporcionando a todos ellos nuevos enfoques acerca del tratamiento de timbre, armonía y tiempo. Su concepto orgánico y al mismo tiempo sintético del sonido reivindicaba las razones de la percepción sobre el dominio inflexible y abstracto de la escritura pregonado por el serialismo ortodoxo.

Aun así, el pensamiento estructuralista contaba todavía en Francia con muchos y poderosos mentores: el más preeminente de todos, en el ámbito musical, era sin duda Boulez. Tras recibir clases de Messiaen y aprender la técnica dodecafónica con Leibowitz, Boulez fue uno de los más activos exponentes de aquella Escuela de Darmstadt que, entre finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, forjó y encumbró el serialismo integral. Soportadas por un pensamiento lúcido y analítico, partituras suyas como la *Sonata para piano nº 2* (1947-1948), *Le marteau sans maître* (1953-1955), *Im-*

provisation sur Mallarmé (1957), *Figures-Doubles-Prismes* (1957-1958) o *Pli selon Pli* (1957-1962) marcaron el panorama estético de aquellos años.

Boulez fortaleció su posición de referente del vanguardismo (ejercido a veces con un espíritu intransigente y beligerante) sumando a la tarea de compositor las labores de ensayista y director de orquesta. La originalidad de planteamiento y la profundidad de análisis que destilan sus escritos —recogidos en volúmenes como *Par volonté et par hasard* (1975), *Points de repère* (1981), *Penser la musique aujourd'hui* (1963) o *Jalons* (1989)— hacen de ellos un capítulo insoslayable dentro del debate estético de aquellos años. La creciente dedicación a la dirección orquestal (donde mostró sorprendentes dotes analíticas a la hora de diseccionar partituras y sonoridades) acercó su figura al gran público y le aseguró una proyección mediática más allá de los estrechos círculos de la vanguardia. Cabe mencionar en este apartado su nombramiento como titular de la Filarmónica de Nueva York (1971-1977) después de la gloriosa etapa de Bernstein o la decisión del Festival de Bayreuth de encomendarle la batuta de *El anillo del nibelungo* en la edición del centenario (1976). Aquella histórica producción, con puesta en escena de Patrice Chéreau, suscitó muchas controversias, pero marcó también un punto de inflexión en la interpretación musical y escénica de Wagner.

Es en este contexto cuando el presidente francés Georges Pompidou encomienda en 1970 a Boulez la creación del Ircam (acrónimo de Institut de Recherche et Coordination Acoustique / Musique), un centro concebido para marcar nuevas pautas en el marco de la experimentación musical apoyada en las nuevas tecnologías. «Comprendí entonces que estábamos a las puertas de una revolución radical —comentó años más tarde Boulez— y que el ordenador se iba a convertir en una herramienta esencial para trabajar». El Ircam abrió sus puertas en 1977 como parte del recién inaugurado Centro Pompidou, con el que está estrechamente asociado desde sus comienzos. Boulez se mantuvo al frente de la institución hasta 1992, tras lo cual pasó a ser director honorario. Su nombramiento como máximo responsable del Ircam le elevó a máxima figura institucional de la música francesa, una posición respaldada también por su desempeño como profesor en el Collège de France (1978-1995).

El Ircam era la punta de lanza de un ambicioso proyecto público que seguía tres directrices: por un lado, el fomento de la creación musical a través

de una política activa de encargos, estrenos y conciertos; por otro, la investigación musical a través de herramientas informáticas de última generación; y, por último, la organización de cursos dirigidos a compositores para introducirlos en el nuevo marco teórico y técnico. A partir de entonces, conceptos como síntesis electrónica, tiempo real o composición asistida por ordenador pasaron a formar parte del horizonte familiar del compositor. Entre los hitos de los ingenieros del Ircam está el 4X, un sistema de procesamiento digital en tiempo real que se presentó en 1981. Una década más tarde, se dieron nuevos pasos adelante en la elaboración de programas que respondían en tiempo real a las acciones del intérprete y al sonido emitido por un instrumento.

Las dotaciones del Ircam incluían asimismo una sala de acústica variable para la espacialización del sonido y una amplísima mediateca apoyada en los años siguientes por una interesante serie de iniciativas editoriales. Por si esto fuera poco, la creación en 1976 del Ensemble Intercontemporain proporcionó al Ircam un conjunto instrumental estable dotado de unos estándares cualitativos pocas veces alcanzados en el repertorio contemporáneo. El Ensemble Intercontemporain no solo era un formidable brazo ejecutor al que encomendar partituras que brillaban por su extraordinaria complejidad; su intensa agenda de conciertos y grabaciones vino a respaldar la difusión de autores y obras que apenas tenían hueco en las programaciones habituales.

Como no podía ser menos, la creación y desarrollo del Ircam coincidió con el interés de Boulez por la utilización de recursos electrónicos. El fruto quizá más relevante fue *Répons* (1981-1984), una de las creaciones boulezianas más ambiciosas y extensas, con sus más de cuarenta minutos de duración. Concebida para solistas, conjunto instrumental y dispositivo electroacústico para el tratamiento y especialización del sonido a través de ordenador y seis altavoces, *Répons* fue saludada en su momento como un hito en lo que respecta al diálogo/fusión entre instrumentos acústicos y electrónicos. A estos años se remontan otras dos páginas que están entre las obras más programadas de Boulez: la camerística *Dérive 1* (1984) y la orquestal *Notations I-IV* (1978-1984), reelaboración de cuatro piezas pertenecientes al temprano ciclo pianístico *Douze notations* (1946) ampliada en 1999 con el añadido de *Notations VII*.

A pesar de su denodada actividad, el Ircam tampoco se libró de críticas. Motivo de polémica fueron no solo sus altos costes de financiación (en

detrimento del resto de centros musicales franceses), sino también el monopolio estético que su director ejercía al frente de la institución. Al menos al principio, la programación del Ircam se dedicó a respaldar y fomentar sobre todo las tendencias estructuralistas afines al pensamiento de Boulez, marginando las opciones discrepantes o reduciendo su presencia a la mínima expresión. Aun así, la vocación interdisciplinar del centro, su impulso al diálogo entre compositores, ingenieros de sonido, científicos, artistas plásticos y videocreadores, estableció un paradigma destinado a atraer a jóvenes compositores procedentes de todas las partes del mundo.

Entre ellos, no faltaban los españoles. Nacido en Madrid en 1956, José Manuel López López estudió en su ciudad natal y recibió las enseñanzas de Luis de Pablo antes de dar el salto al otro lado de los Pirineos. Tras ampliar su formación en Bourges y Aviñón (donde estudió Análisis y Composición con Messiaen y Boulez), en 1989 realizó un máster en la Universidad de París VIII, donde ahora es profesor de Composición, y al año siguiente obtuvo el DEA en un programa de la EHES (École des hautes études en sciences sociales) y el Ircam. Un peso decisivo en su evolución tuvo asimismo la influencia del espectralismo, que pudo conocer de primera mano gracias a Tristan Murail y Hugues Dufourt.

Otros compositores españoles afincados desde hace tiempo en París y con sólidas raíces en el entorno francés son Ramon Lazkano y Hèctor Parra. Natural de San Sebastián (1968), Lazkano completó su formación en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París a finales de los ochenta, donde recibió clases de Alain Bancquart y Gérard Grisey. Compositor residente del Festival Musica de Estrasburgo y del Ensemble 2e2m, en 2016 el Festival de Otoño de París le dedicó un retrato en tres conciertos. La lección del espectralismo, muy significativa a la hora de establecer nexos profundos entre material sonoro, forma y tiempo musical, convive en su obra con un fuerte arraigo a la cultura vasca.

Hèctor Parra (Barcelona, 1976) ha establecido a lo largo de su carrera una estrecha vinculación con el Ircam, del que fue primero estudiante y luego compositor residente (desde 2002) y profesor de Composición (2013-2017). No es esta, por otra parte, la única institución musical francesa con la que ha mantenido una relación provechosa; también ha sido compositor

residente de la Orchestre National de Lille (2016-2018) y *pensionnaire* de la Académie de France à Rome / Villa Médici (2021-2022). La atención a la realidad cultural francesa se manifiesta en diversos apartados de su producción. Su colaboración con la escritora francesa de origen senegalés Marie NDiaye ha dado como fruto el monodrama *Te craindre en ton absence* y la tragicomedia *Das geopferte Leben*. Su ópera *Les Bienveillantes* se basa en la homónima novela de Jonathan Littell, cuya publicación en 2006 fue un fenómeno editorial en Francia y recibió el prestigioso Premio Goncourt.

Otro compositor muy vinculado con Francia, aunque residente ahora en España, es Jorge Fernández Guerra (Madrid, 1952). Influidor por la obra y el pensamiento de Boulez (a quien consagró en 1985 una monografía en castellano editada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid), algunas de sus iniciativas se han dirigido a estrechar lazos entre la realidad musical francesa y española. Un ejemplo de ello fue la publicación de *Doce Notas Preliminares* (1997-2010), una colección bilingüe de libros en castellano-francés que reflexiona sobre el presente musical creando un terreno de diálogo entre compositores y musicólogos a uno y otro lado de los Pirineos.

Un nombre que no puede adscribirse a ninguno de los contextos antes citados, pero que es de obligada mención en un texto de esta naturaleza, es el del compositor vasco Félix Ibarondo (Oñate, 1943), Premio Nacional de Música en 2019. Residente en París durante más de cuatro décadas (llegó a la capital francesa en 1969), Ibarondo ha elaborado un lenguaje autónomo, ajeno a modas y corrientes, en el que es patente —al margen de la huella vasca— la doble influencia de Henri Dutilleux y Maurice Ohana, que además fueron grandes amigos suyos. A punto de cumplir los ochenta años, Ibarondo ha desarrollado su trayectoria artística y vital a caballo entre España y Francia, aunque es en el país galo donde su obra ha tenido quizá mayor difusión, además de en el País Vasco.

La referencia a Ibarondo evoca inevitablemente la figura de Maurice Ohana (1913-1992), tal vez el único ejemplo en la segunda mitad del siglo xx de compositor francés que miró a España como fuente de inspiración. Sus enmarañadas señas biográficas hacían de él un artista abierto a múltiples influencias. Nacido en Casablanca y de nacionalidad francesa, sus antepasados eran judíos sefardíes de origen español. En el universo sonoro de Ohana

pueden rastrearse influencias de la música de Falla y del cante jondo. Su primera obra importante, de 1950, fue el oratorio-cantata *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, basado en el homónimo poema de Federico García Lorca. La figura de Lorca está presente asimismo en su concierto para violonchelo *Anneau du Tamarit* (1976), inspirado en el asesinato del poeta. En la obra coral *Cantigas* (1953-1954) acomete otra exploración de la literatura española, mientras que su producción para guitarra contiene alusiones al mundo del flamenco (*Trois graphiques*) y a los *Caprichos* de Goya (*Si le jour paraît*).

El compositor español que gozó de mayor consideración y difusión en el ámbito musical francés entre los años setenta y noventa del pasado siglo fue posiblemente Luis de Pablo. Sus tempranos estudios en París con Max Deutsch establecieron una vinculación destinada a fortalecerse con el paso del tiempo. Ya en 1970, las Jornadas Internacionales de Música de París se centraron en su figura con una serie de conciertos monográficos y no menos intensa fue su presencia en el Festival de Royan de aquellos años. En 1980, con motivo de su cincuenta aniversario, Radio France dedicó a su música una serie de diez programas. Este mismo año, De Pablo estrenó un encargo del Ircam, *Tornasol*, para instrumentos y electrónica. También fue director artístico del Festival de Lille en 1982.

En el año 1999, De Pablo fue nombrado junto a Ramon Lazkano compositor residente del Festival de Música de Estrasburgo, cuya edición estaba dedicada a la música contemporánea española. En el contexto a menudo asimétrico del diálogo musical entre los dos países, la cita de Estrasburgo representó sin duda uno de los mayores esfuerzos para presentar en suelo francés una muestra significativa de la creación española. Si bien es cierto que la parte del león se la llevaron precisamente aquellos compositores que ya tenían un significativo arraigo en el panorama francés (De Pablo, Lazkano, López López e Ibarrondo), fue una ocasión para escuchar no solo a nombres consagrados de la creación musical española (Cristóbal Halffter, Tomás Marco, Joan Guinjoan y Francisco Guerrero), sino también a una importante nómina de compositores pertenecientes a las últimas generaciones: Alberto Posadas, David del Puerto, Jesús Rueda, Jesús Torres...

La cita de Estrasburgo supuso además un escaparate para los intérpretes españoles. Participaron en ella la Orquesta Nacional de España; la Or-

questa Sinfónica de RTVE; el Proyecto Gerhard, bajo la batuta de José Ramón Encinar; el Plural Ensemble de Fabián Panisello; la Orquesta de Cambra del Teatre Lliure, bajo la batuta de Josep Pons; el Octeto Ibérico de Violonchelos de Elías Arizcuren; y el conjunto Barcelona 216 de Ernest Martínez Izquierdo (quien, por cierto, había sido asistente de Boulez en el Ensemble Intercontemporain en 1989). Hubo también una significativa representación del flamenco en el marco de una iniciativa que tampoco consiguió librarse del todo de clichés bien asentados. Sin ir más lejos, el libro editado por el festival en aquella ocasión se ilustraba con fotos de corridas de toros.

En el prólogo de la publicación, la entonces ministra francesa de cultura Catherine Trautmann escribía: «A pesar de la presencia de grandes nombres como Manuel de Falla, Albéniz y Granados, y por mucho que la música española haya tenido influencia sobre los compositores franceses de los siglos XIX y XX, desde Bizet y Chabrier hasta Debussy y Ravel, el público [francés] no considera de entrada España como un país de grandes compositores». El director del Festival de Estrasburgo, Jean-Dominique Marco, le hacía eco con estas palabras: «España es una vecina misteriosa, a veces incluso secreta». En ambos textos se hacía patente la necesidad de profundizar en una cercanía no exenta de zonas de sombra, malentendidos, prejuicios y olvidos, como si desde la época de Falla y Debussy poco se hubiese avanzado en este sentido. Con todo, el último medio siglo ha sido el terreno de un diálogo musical quizá desnivelado y a veces poco vistoso pero cada vez más orientado a ensayar formas de proximidad fructíferas.

«Siempre he sido partidario de la especulación. Si te quedas arrinconado en la realización, nunca llegarás a nada. Todos los gestos y los procesos son hijos de la especulación. Ante todo, me intereso por algo; posteriormente, doy con los medios para llevar a cabo el proyecto».

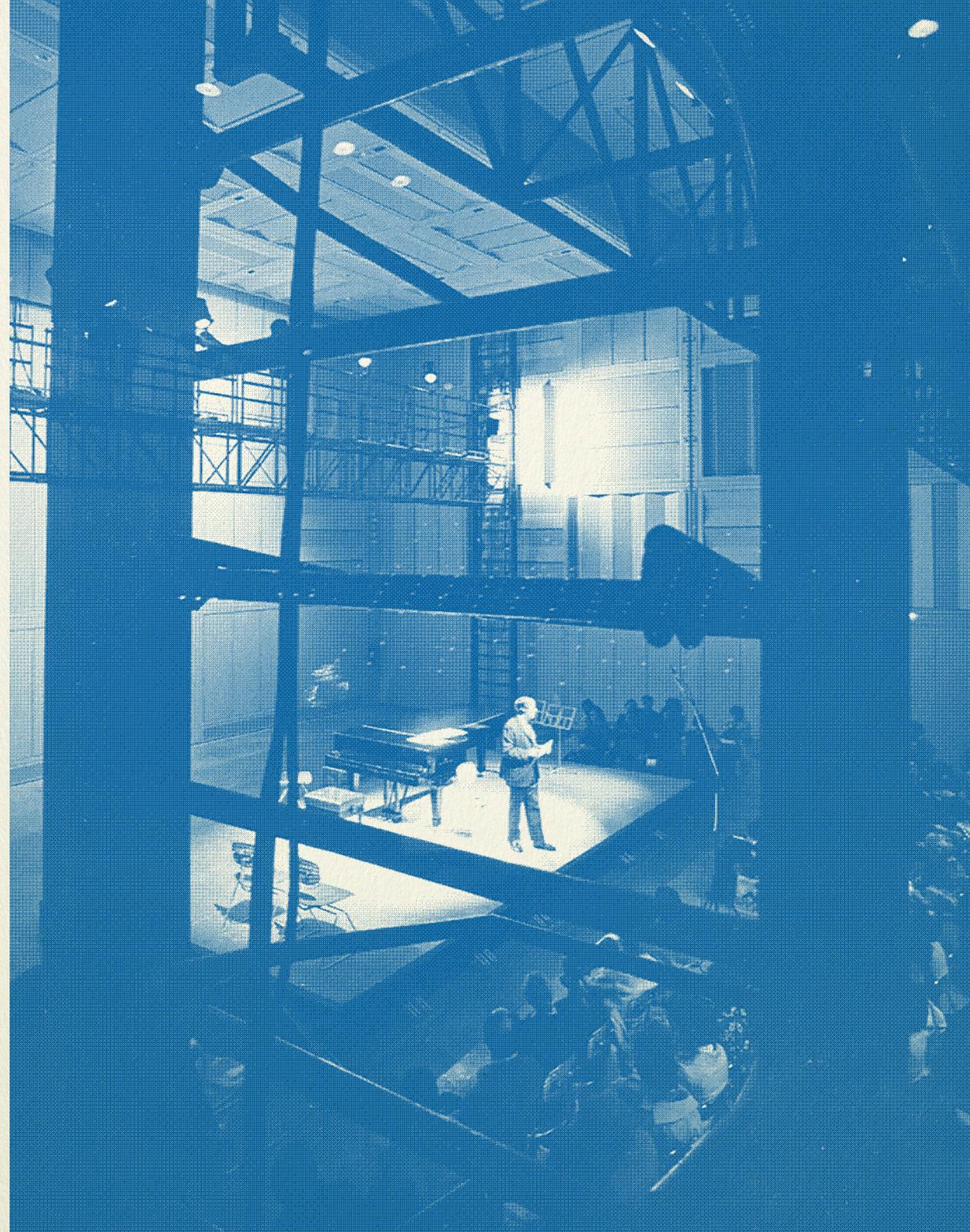
PIERRE
BOULEZ

**SOBRE LA
LITERATURA**

**LA MOVIDA
DE LA
LIBERTAD
Y LOS NUEVOS
RETOS
LITERARIOS**

**CARMEN
R. SANTOS**

→
Inauguración del
espacio de proyección
del Ircam, 1978.
© Gérard Loucel.
Cortesía del Ircam.



BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

ETXEBARRIA, Lucía,
*Amor, curiosidad,
prozac y dudas*,
Barcelona, Plaza
& Janés, 1997.

GOYTISOLO, Juan,
Señas de identidad,
Ciudad de México,
Joaquín Mortiz, 1966
(Barcelona, Seix Barral,
1976).

LANDERO, Luis,
*Juegos de la edad
tardía*, Barcelona,
Tusquets, 1989.

MARÍAS, Javier,
*Mañana en la batalla
piensa en mí*, Barcelona,
Anagrama, 1994.

MENDOZA, Eduardo,
*La verdad sobre
el caso Savolta*,
Barcelona, Seix
Barral, 1975.

MONTERO, Rosa,
Crónica del desamor,
Madrid, Debate, 1979.

MUÑOZ MOLINA,
Antonio, *Plenilunio*,
Barcelona, Círculo
de Lectores, 1997.

SAVATER, Fernando,
La infancia recuperada,
Madrid, Taurus, 1976.

Este mismo año de 2023 se ha producido un hecho histórico en las relaciones literarias entre España y Francia. El escritor hispano-peruano Mario Vargas Llosa ingresó el 9 de febrero en la Academia Francesa. Se da la circunstancia de que el Premio Nobel es el primer miembro de la centenaria institución —fundada en 1635 por el cardenal Richelieu, durante el reinado de Luis XII— que no tiene ningún libro escrito en la lengua de la prestigiosa institución. Pero el nuevo «inmortal» —a los miembros de la Academia se les denomina «los inmortales»— ha accedido a tal distinción porque desde siempre ha estado muy cercano a Francia. No en vano, Hélène Carrère d'Encausse, secretaria perpetua de la Academia Francesa, ha declarado: «Vargas Llosa ha ayudado a la cultura francesa más que muchos escritores franceses».

El autor de novelas cumbre de la literatura en español como *La ciudad y los perros*, *Conversación en La Catedral* y *La fiesta del chivo*, entre otros muchos títulos, aprendió francés muy joven y su estancia en la ciudad del Sena —donde era asiduo de los *bouquinistes* y de los cafés parisinos y contemplaba embelesado la catedral de Notre Dame— durante varios años resultó decisiva en su formación. «París era un requisito indispensable si uno quería convertirse en escritor», ha proclamado el propio Vargas Llosa. Y no solo eso. Es confeso admirador de las letras galas, en especial de Alejandro Dumas, Víctor Hugo y Gustave Flaubert. Sobre estos dos últimos ha dado a la imprenta esclarecedores estudios: a Hugo y *Los miserables* dedicó *La tentación de lo imposible* y a Flaubert *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*. Asimismo, fue seguidor de Jean-Paul Sartre, aunque luego se inclinó por pensadores liberales, como Raymond Aron o Jean-François Revel, de quienes se ocupa en su *La llamada de la tribu*, una suerte de autobiografía intelectual. Asimismo, en el volumen *Un bárbaro en París* se reúnen todos sus textos en torno a la cultura francesa.

Por otro lado, no es baladí traer a colación que hace poco, en 2019, a uno de nuestros mejores dramaturgos y directores de escena, Ernesto Caballero, el Ministerio de Cultura francés le nombró Chevalier des Arts et des Lettres, engrosando la lista de españoles merecedores de tal reconocimiento. Entre otros montajes, Caballero nos regaló una espectacular puesta en escena de *Rinoceronte*, de Eugène Ionesco, en la que demostró una profunda y sagaz comprensión de la cosmovisión del gran representante del teatro del absurdo.

Valgan estos dos significativos y recientes ejemplos como muestra del vínculo cultural y literario que ha jalonado el discurrir histórico de España y Francia. No olvidemos que el país vecino acogió a buena parte del exilio republicano tras la Guerra Civil —mejor incivil, como la llamó Miguel de Unamuno—. Ahí está como símbolo la tumba de Antonio Machado en Colliure, a donde, como eje generacional, peregrinó la Generación de 1950, con Jaime Gil de Biedma a la cabeza, quien, por cierto, escribió esa sentida «Elegía y recuerdo de la canción francesa»: «¡Cuánto enseguida te quisimos todos! En tu mundo de noches, con el chico y la chica / entrelazados, de pie en un quicio oscuro, / en la sordina de tus melodías, / un eco de nosotros resonaba exaltándonos / con la nostalgia de la rebelión». Y fundamental fue también que en suelo francés se crearan y asentaran proyectos como Éditions Ruedo Ibérico, editorial fundada en 1961 en París por cinco refugiados españoles que dio voz al antifranquismo. Ruedo Ibérico se mantuvo hasta 1982.

En la España de los años setenta del pasado siglo empezaron a cambiar muchas cosas. Esa década, y las dos siguientes, la de 1980 y 1990, son una etapa decisiva en nuestro país. Es un momento de grandes transformaciones en todos los órdenes y el comienzo de una nueva fase. Caminamos hacia la Transición y la imparable democracia. No obstante, en los setenta todavía está España inmersa en la larga noche de la dictadura franquista, producto de la contienda fratricida de 1936, aunque el Régimen está dando sus últimos estertores. A nuestra nación llegan los ecos del mítico y célebre Mayo del 68, que convulsionó la Francia de ese tiempo.

Recordemos que en el denominado Mayo del 68 o Mayo francés se produjeron una serie de protestas en París, principalmente protagonizadas por estudiantes universitarios, a los que se unió el movimiento sindical y obrero y el Partido Comunista galo, dando pie a la mayor huelga general acaecida en Francia. Millones de personas se echaron a la calle cuestionando la sociedad de consumo, el capitalismo y el imperialismo. Figuras como Daniel Cohn-Bendit, «Dany el Rojo», se convirtieron en iconos de la protesta, que también contó con el apoyo de pensadores como Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir y André Glucksmann. Integrante este último del grupo de los llamados «nuevos filósofos» —del que también formaron parte, entre otros, Bernard-Henri Lévy y Christian Jambet—, se desencantó del marxismo y su verdadero rostro to-

talitario y evolucionó con el tiempo a posiciones muy diferentes, encuadradas en el ámbito conservador. El fuerte descontento tomó por sorpresa al gobierno francés y al presidente de la Quinta República, Charles de Gaulle, quien convocó elecciones anticipadas de urgencia los días 23 y 30 de junio de 1968. Pese a las expectativas despertadas por los acontecimientos de Mayo del 68, la izquierda obtuvo unos pobres resultados en los comicios.

El Régimen del general Franco no quería que se produjera un contagio de lo ocurrido en Francia, en buena medida referente para no pocos españoles como sinónimo de una ansiada libertad. Sin embargo, la repercusión del Mayo francés tuvo especial relevancia en eventos culturales. Destacó el concierto del cantautor valenciano Raimon, el 18 de mayo de 1968 en la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas de la madrileña Universidad Complutense. El acto congregó a miles de estudiantes, quienes, entre otros eslóganes, vitoreaban «¡Madrid es París, París es Madrid!» y «¡Libertad, libertad, democracia popular!», y a significativos asistentes como el poeta Blas de Otero, conspicuo representante de la poesía desarraigada, opuesta a la garcilasista lírica del franquismo, exiliado en París durante bastantes años. Raimon formaba parte del fenómeno de los cantautores, con nombres como Joan Manuel Serrat, Paco Ibáñez, Luis Eduardo Aute, Luis Pastor..., que en los setenta fueron caldeando el ambiente para los cambios que inevitablemente se avecinaban. En el fenómeno, resultaba relevante la impronta de cantautores galos como Georges Brassens, muy admirado por Raimon. El concierto de Raimon, que escribiría una canción titulada «18 maig», que proclamaba «Por unas cuantas horas / nos sentimos libres / ¡quien ha sentido la libertad / tiene más fuerzas para vivir!» y terminaba confesando «No olvidaré nunca aquel 18 de mayo en Madrid», se convirtió en un símbolo. Tras el acto, el intento de una marcha desde la ciudad universitaria hasta la plaza de Moncloa fue ahogado por los antidisturbios.

La mudanza, sin embargo, era inevitable. El 20 de noviembre de 1975 fallece el general Francisco Franco y dos días después Don Juan Carlos I de Borbón, a quien Franco había nombrado su heredero seis años antes, es proclamado rey. En principio, el monarca mantiene como presidente del gobierno a Carlos Arias Navarro, figura clave del franquismo. Pero, evidentemente, era muy complicado que Arias Navarro, aunque había dado signos de aper-

tura, llevara a cabo todo el desmantelamiento del Régimen y asumiera el nuevo tiempo. A instancias del soberano, Arias Navarro presenta su dimisión el 1 de julio de 1976. Le sustituye Adolfo Suárez, cuya labor, en estrecha consonancia con el monarca, fue tan eficaz como decisiva para la instauración de la anhelada democracia. Dos años después de la muerte del dictador, se celebran elecciones el 15 de junio de 1977. El partido de Adolfo Suárez, Unión de Centro Democrático (UCD), sale vencedor en las urnas. Es preciso elaborar una nueva Constitución, punto de unión de todos los españoles. Los siete ponentes que redactaron la Carta Magna pertenecían a todos los partidos: Gabriel Cisneros, José Pedro Pérez Llorca y Miguel Herrero Rodríguez de Miñón (UCD), Manuel Fraga (AP), Jordi Solé Tura (PCE), Gregorio Peces-Barba (PSOE) y Miguel Roca Junyent (Minoría Catalana). Entre otros aspectos capitales, en la Constitución de 1978 se reconocían plenamente las comunidades autónomas. El 6 de diciembre de 1978 se ratificó en referéndum, alcanzado casi el noventa por ciento de votos favorables. Entró en vigor el 29 de ese mismo mes.

Durante estos «años de plomo», el terrorismo de extrema izquierda —principalmente ETA y GRAPO— y el de extrema derecha —Guerrilleros de Cristo Rey, Batallón Vasco Español...— intentaron violentamente destabilizar y abortar la nueva etapa democrática, perpetrando un sinfín de atentados —sobre todo el grupo terrorista etarra, que causó más de la mitad de víctimas—, con cientos de muertos y heridos. Mucho tiempo después, en 2016, Fernando Aramburu publicó la gran novela sobre lo que implicó la cruenta acción terrorista de ETA. *Patria*, desarrollada en el País Vasco entre la década de 1980 y 2011, cuando ETA anunció el cese de su actividad armada, rebasó en España el ámbito literario y se tradujo rápidamente a otros idiomas; naturalmente, al francés, en la editorial Actes Sud, donde cosechó un gran éxito. La crítica gala saludó a Aramburu como «el Balzac español».

El posfranquismo, con la censura desaparecida, dio paso a fenómenos como la célebre Movida, nacida en Madrid y extendida después a otras ciudades de la geografía española. Se considera su punto de arranque el concierto homenaje a Canito, batería y cantante de Tos, muerto por atropello en un desgraciado accidente. El concierto, que tuvo lugar en Madrid el 9 de febrero de 1980 en la Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Ca-

minos, Canales y Puertos y congregó a lo más granado de los grupos pop del momento, Nacha Pop, Alaska y los Pegamoides, Paraíso, Los Bólidus..., fue el aperitivo del multitudinario Concierto de Primavera del 23 de mayo de 1981. La Movida tuvo su epicentro en la música y en el cine, con Pedro Almodóvar en primera línea, quien fue conquistando el favor de Francia, si bien el idilio del manchego con el país vecino pasó por altibajos, como ha recordado en ocasiones él mismo. No obstante, Almodóvar obtuvo en 1993 el Premio César por *Tacones lejanos* y en 1999 se le concedió el César de Honor. «En Francia me tratan muy bien y yo siento que es como si me hubiesen adoptado», confesaba el cineasta. Así, la Movida —con su parte oscura del consumo de estupefacientes—, aunque dio pie a míticas revistas, como *La Luna de Madrid* y *Madrid Me Mata*, y a numerosos *fanzines*, no generó un movimiento literario propiamente dicho. Se ha abordado bastante después en títulos como *Corre, rocker: crónica personal de los ochenta* (2000), de Sabino Méndez, o en las novelas de Luis Antonio de Villena *Madrid ha muerto* (1999) y *Malditos* (2010).

Sin embargo, a partir de la década de los setenta, la literatura española se internó por nuevos caminos y dio obras emblemáticas que querían huir de un cierto *impasse*, especialmente en el muy significativo y más seguido por los lectores ámbito novelesco. A finales de los sesenta y principios de los setenta se publicaron novelas sin duda valiosas, pero que, en buena medida, abocaban al género a un callejón sin salida al llevar a los extremos el experimentalismo de *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín-Santos, que en su momento fue un imprescindible aldabonazo ante los signos de agotamiento y rutina del realismo imperante, corriente decisiva en su tiempo que, pese a las cortapisas de la censura —lo que exigía a veces a publicar fuera de España y que los libros llegaran aquí de manera clandestina—, ofreció testimonio privilegiado de la vida real durante la España franquista. Pero se corría el peligro de que el experimentalismo —monólogo interior, flujo de conciencia, narradores y puntos de vista múltiples, saltos en el tiempo, estilo complejo, metaliteratura...—, sobre todo si no estaba en manos de veteranos escritores, se convirtiera en la misma rutina que se pretendía superar. En cualquier caso, grandes nombres que habían transitado por la vía del realismo dieron un giro. Por ejemplo, Camilo José Cela publicó *San Camilo 36* (1969) y *Oficio*

de *tinieblas 5* (1974) y Gonzalo Torrente Ballester, autor de la trilogía realista *Los gozos y las sombras*, presentó *La saga/fuga de J.B* (1972). Por su parte, entre otros autores, Miguel Delibes nos brindó *Cinco horas con Mario* (1966) y *Parábola del naufrago* (1969); Luis Goytisolo, *Antagonía*, monumental indagación en la creación literaria a través de cuatro partes —*Recuento* (1973), *Los verdes de mayo hasta el mar* (1976), *La cólera de Aquiles* (1979) y *Teoría del conocimiento* (1981)—; Alfonso Grosso, *Ines just coming* (1968); Juan García Hortelano, *El gran momento de Mary Tribune* (1972); y Juan Marsé, *Si te dicen que caí* (1973), con sus geniales «aventis».

Quizá el nombre por antonomasia en la senda de la experimentación sea el de Juan Benet (Madrid, 1927-1993), quien la lleva a cabo de una manera más radical, intencionada y sistemática en el ciclo de Región, iniciado con *Volverás a Región* (1967). Se desarrolla en un territorio mítico, Región —aparece por vez primera en el cuento «Baalbec, una mancha», inserto en el volumen de relatos *Nunca llegarás a nada* (1961)—, ideado a la manera del condado de Yoknapatawpha de William Faulkner. En la serie, la trama es mínima y hay una telaraña de acontecimientos dispersos, fragmentarios y disgregados que el lector ha de recomponer sin apenas asideros, si bien se adivina que Región refleja la ruina de España después de la contienda. La experimentación llega a su culmen en, por ejemplo, *Una meditación* (1970), formada por un único párrafo en el que el narrador escarba en su propia memoria.

En esa evolución de la impronta realista a la experimental, merece un lugar destacado Juan Goytisolo (Barcelona, 1931 – Marrakech, 2017), un escritor precisamente muy ligado a Francia. Aunque en 1996, después del fallecimiento de su esposa, la autora francesa Monique Lange, se instaló en Marruecos, siguió yendo a París, donde se había afincado en 1956 y había trabajado primero como asesor literario y luego como encargado de las letras españolas en la editorial Gallimard. Allí conoció a Monique Lange, con la que se casó en 1978, y puso en circulación en Francia a numerosos escritores españoles, como Camilo José Cela y Miguel Delibes, entre otros. En la capital del Sena, el Instituto Cervantes habilitó una ruta dedicada a Goytisolo, elaborada por el profesor e hispanista Emmanuel Le Vagueresse. En dicha ruta se aúnan diversos lugares de la *rive gauche* y de la *rive droite*. Así, la sede de la editorial Gallimard y el Café des Oiseaux, donde hacía ter-

tulia con su admirado Jean Genet —crónica sobre su larga amistad con el autor de *Las criadas* es su libro *Genet en el Raval*— y con Roland Barthes. Juan Goytisolo comenzó su trayectoria practicando un ortodoxo realismo social —*Juegos de manos*, *Duelo en el paraíso*, *El circo...*— para decantarse después por una concepción bien distinta. La primera novela de este nuevo planteamiento es *Señas de identidad* (1966). La protagoniza Álvaro Mendiola, un fotógrafo barcelonés exiliado en París —en buena medida *alter ego* del escritor—, quien realiza durante cinco días un examen de conciencia personal y colectivo. Entre otros episodios, rememora el pasado de su familia en Cuba, momentos de la historia española como los sangrientos Sucesos de Yeste, poco antes del estallido en 1936 de la Guerra Civil, la oposición de los estudiantes universitarios al franquismo, el día a día de los exiliados en la capital francesa... En *Señas de identidad*, entre otros recursos, se realiza una ruptura del orden cronológico lineal, hay numerosos *flashbacks*, se alterna la segunda y la tercera persona, en ocasiones desaparece cualquier puntuación, se entremezclan informes policiales, poemas, testimonios orales, anuncios... Goytisolo incrementará la experimentación en sus dos siguientes novelas, en las que reaparece Álvaro Mendiola: *Reivindicación del conde Don Julián* (1970) y *Juan sin tierra* (1975).

Tras el cultivo del experimentalismo, que en ocasiones se trasmuta en un juego sobre la propia escritura, se produce un viraje hacia otro camino que, sin volver a un ingenuo realismo y empleando un estilo exigente, recobra el placer de la lectura, reconciliando a los lectores con la ficción. En este sentido, se publica en 1975 la que quizá sea la obra más representativa del modelo novelístico que nace a la vez que los nuevos tiempos democráticos: *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza (Barcelona, 1943). Mendoza, desconocido en ese momento, tendrá con esta novela un brillante debut. *La verdad sobre el caso Savolta*, aunque en sus primeros compases aproveche técnicas estructurales y variedad de materiales, retoma la trama argumental en una historia ambientada sobre todo en la Barcelona de los años 1917-1919 que protagoniza un personaje perfectamente trazado: el joven Javier Miranda, que llega a la Ciudad Condal a principios del siglo xx en busca de un porvenir. Mendoza incorpora recursos de la experimentación pero encajándolos en un esquema tradicional, con espléndido manejo de elemen-

tos clásicos como el diálogo o la intriga, a la par que se vale de la ironía y la parodia, incrementadas en su serie detectivesca, iniciada en los años setenta y ochenta con *El misterio de la cripta embrujada* (1978) y *El laberinto de las aceitunas* (1982), y continuada en el siglo XXI con *La aventura del tocador de señoras* (2001), *El enredo de la bolsa y la vida* (2012) y *El secreto de la modelo extraviada* (2015).

Se reivindica el argumento, que ha de ser potente, lo que no significa una vuelta al realismo, pero sí sumergir, atrapar al lector, en la acción. Su novela *La ciudad de los prodigios* (1986) es declarada por *Lire* mejor libro del año. La revista francesa la dirige el influyente periodista y crítico Bernard Pivot, conductor del célebre programa televisivo sobre literatura «Apostrophes», al que invita a Mendoza. Luego, en la década de los noventa, *Una comedia ligera* (1996) se alza en Francia con el Premio al Mejor Libro Extranjero en 1998. El regreso al placer de la lectura se afianza con la publicación del ensayo de Fernando Savater *La infancia recuperada* (1976), donde se aboga por la pasión de contar frente al experimentalismo.

A finales de los setenta, cobra fuerza en nuestra literatura un fenómeno de gran transcendencia: la novela decididamente feminista. Abre brecha Montserrat Roig con *Tiempo de cerezas*. Publicada en catalán en 1976, aparece en español dos años después. Su título hace referencia a la canción «Le Temps des cerises», con letra de Jean-Baptiste Clément, poeta y músico de la Comuna de París. La protagoniza Natàlia Miralpeix, quien regresa a Barcelona —ciudad natal de la propia autora— tras haber vivido más de una década en Francia e Inglaterra. Hitos de la corriente feminista son el debut novelístico de Rosa Montero con *Crónica del desamor* (1979), a quien impacta la lectura de *Tiempo de cerezas*. A través de Ana, que ha de realizar malabarismos para conjugar su trabajo como periodista, sus problemas de pareja y el cuidado de su hijo, nos sirve una suerte de retrato generacional de la Transición. Por su parte, Esther Tusquets, figura clave en el mundo editorial como directora de Lumen, inicia con *El mismo mar de todos los veranos* (1978) su trilogía *El mar*, que incluye también *El amor es un juego solitario* (1979) y *Varada tras el último naufragio* (1980). Aunque cada autora desarrolla su propio enfoque y estilo —así, la crónica en Rosa Montero o el lirismo en Esther Tusquets, seguido después por Clara Janés y Adelaida García Morales,

entre otras—, en la novela feminista está muy presente el carismático ensayo *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, se produce un cierto guiño a la autoficción y se plantean cuestiones como la lucha contra el patriarcado, los nuevos roles masculinos y femeninos, y la igualdad de derechos de hombres y mujeres, no solo en las leyes sino en la vida real.

En la novela feminista se origina un decisivo punto de inflexión en los estertores de los noventa con *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), de Lucía Etxebarria. La escritora valenciana lleva a cabo una dura crítica del patriarcado pero, convencida como está de que el credo feminista debe ser consciente de los nuevos tiempos, expone una revisión del feminismo y de sus modelos de mujer propuestos, si bien no de manera teórica, sino a través de personajes, situaciones, experiencias... concretos. Lo hace mediante las tres figuras principales de la novela: las hermanas Gaena, Ana, Rosa y Cristina. Nos hablan en primera persona, alternando sus voces. Ana es una mujer convencional, atrapada en un matrimonio desdichado, Rosa ha logrado un gran éxito profesional y Cristina se mueve por el hedonismo, buscando relaciones sin ataduras. Pero ninguna de ellas es feliz. En la nueva sociedad no vale, pues, la fórmula de mujeres subordinadas al hombre —Ana—, pero tampoco es suficiente ni el feminismo liberal —Rosa—, que pone el acento en la independencia económica, ni el radical —Cristina—, que patrocina la ruptura de la estructura de la familia, predica una sexualidad libre y considera el amor una dominación masculina. Para la feminista radical norteamericana Kate Millet, «el amor ha sido el opio de las mujeres, como la religión el de las masas. Mientras nosotras amábamos, los hombres gobernaban».

Quizá la novela sea el género predominante en los años setenta, ochenta y noventa. Van surgiendo destacados nombres y marcadas personalidades que empiezan a velar sus armas literarias en esas décadas. En una lista que sería interminable, recordemos, entre muchos otros, a Luis Landero —su *Juegos de la edad tardía* (1989) supuso una inesperada y dichosa sorpresa—; Javier Marías —quien obtuvo en Francia en 1996 el Premio Femina por su *Mañana en la batalla piensa en mí*—; Antonio Muñoz Molina —quien se alzó con el mismo Premio Femina en 1998 con *Plenilunio*—; Luis Mateo Díez; Soledad Puértolas; Almudena Grandes; Javier Cercas; Francisco Umbral; Andrés Trapiello; Álvaro Pombo; José María Merino; Manuel Rivas; Arturo

Pérez-Reverte; Marta Sanz; Juan Manuel de Prada; Fernando Aramburu; Bernardo Atxaga; Luis G. Martín... Se afianzan en esas décadas, para proseguir su labor en el siglo XXI, hasta hoy mismo, cuando hay un gran eclecticismo. No obstante, esa demanda del placer de la lectura, ese gusto por contar, que se intensificó con la llegada de la democracia, vino para quedarse. En la novelística hay en la actualidad un enorme desarrollo de la novela de género, con el predominio de la negra —que tuvo sus pioneros en Manuel Vázquez Montalbán y Alicia Giménez Bartlett— y la histórica, que ahora acaparan buena parte de los títulos publicados. Rápidamente, en la primera, citemos a Lorenzo Silva —autor también de obras fuera de esta fórmula— y su exitosa serie protagoniza por la pareja de la Guardia Civil formada por Rubén Bevilacqua «Vila» y Virginia Chamorro, a Dolores Redondo, Eva García Sáenz, Juan Gómez Jurado, María Oruña... En la segunda, a Santiago Posteguillo, Ildelfonso Falcones, Isabel San Sebastián, José Luis Corral y un largo etcétera.

El fin del franquismo, no obstante, abrió nuevas vías en otros géneros. Paradigmática fue la antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), de José María Castellet, y no pocos nombres cultivaron ese género dirigido, según célebre expresión de Juan Ramón Jiménez, «a la inmensa minoría». Por otro lado, el ensayo, donde no podemos olvidar a Fernando Savater y a Eugenio Trías, alcanzó un gran despliegue. Y el teatro, muy dañado por la censura en el franquismo, también se aclimató a la nueva situación. Nació una importante iniciativa: el Teatro Fronterizo, fundado por José Sanchis Sinisterra en 1977 en Barcelona, primero en un sótano de la calle Tallers y, a partir de 1989, en la Sala Beckett. Posteriormente, el Teatro Fronterizo se trasladó a Madrid, estableciendo el Nuevo Teatro Fronterizo, con sede en el multicultural barrio de Lavapiés. En el cambio se mantuvo fiel a sus principios, que abordan el hecho teatral en su complejidad. Un teatro en los límites, en la frontera, en los márgenes, que no en la marginalidad, en las encrucijadas. Un teatro que siempre diseña renovados objetivos: «Cuando nació el Teatro Fronterizo —señala Sanchis Sinisterra— una de sus bases era la revisión y la revalorización del texto dramático, recoger elementos de la narrativa que podían vivificarlo. En Nuevo Teatro Fronterizo, el concepto de frontera se amplía a otras disciplinas, ciencia, filosofía..., y sobre todo a aspectos sociales, al trabajo con inmigrantes, con colectivos en riesgo de exclusión». En la

democracia, el teatro se enriquece con puestas en escena de dramaturgos como José Luis Alonso de Santos, Ignacio Amestoy..., a la vez que la gran figura del teatro de posguerra, Antonio Buero Vallejo, creador de la «tragedia esperanzada», estrena piezas como *La detonación* (1977), *Jueces en la noche* (1979) y *Las trampas del azar*. Igualmente, se pudieron ver obras de Fernando Arrabal, que sigue en Francia —donde se radicó a partir de 1955— hasta ahora mismo. Paralelamente, nuevos dramaturgos buscan su espacio y su público. Entre ellos, destaca Juan Mayorga, nuestro autor teatral más internacional, actualmente en plena producción.

El establecimiento de la democracia en nuestro país, la gran «movida» de la libertad y la general admiración internacional hacia la Transición, donde se superaron viejos fantasmas, propiciaron que España se viera como una nación moderna, con una literatura capaz de atraer interés fuera de nuestras fronteras. Y, a la vez, España se tornó más cosmopolita y deseosa de conocer las letras foráneas. Algo que se ha ido incrementando. En cuanto a Francia, hoy las traducciones de sus autores nos llegan por lo general con inusitada rapidez. Como botón de significativa muestra, cuando a Annie Ernaux le otorgaron en 2022 el Premio Nobel ya algunas de sus obras se habían volcado al español en la década de los ochenta y los noventa. Así, por ejemplo, de *Une femme*, publicada en Gallimard en 1987, al año siguiente ya contábamos con ella en español, *Una mujer*, en la editorial Seix Barral.

Las relaciones culturales y literarias entre España y Francia se desarrollan hoy con intensidad. No pocos españoles, como Mario Vargas Llosa, admiran las letras galas. Y viceversa.

«Las mismas personas que rechazan el progreso cuando se habla de instrumentos musicales lo aceptan luego cuando se presenta en forma de avión o coche. Desean el progreso para el trasero, no para la cabeza».

EDGARD
VARÉSE

SOBRE
EL CINE

¡GRACIAS
A DIOS QUE
EXISTEN LOS
FRANCESES!

Correspondencias cinematográficas entre Francia y España

JUAN
LUCAS

/

MIGUEL ÁNGEL
ORDÓÑEZ



BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

BAZIN, André,
El cine de la crueldad: de Buñuel a Hitchcock,
Bilbao, Mensajero,
1977.

BAZIN, André,
¿Qué es el cine?,
Madrid, Rialp, 2018.

BENET, Vicente,
El cine español. Una historia cultural,
Barcelona, Paidós
Ibérica, 2012.

BUÑUEL, Luis,
Mi último suspiro,
Barcelona, Taurus,
2018.

GUBERN, Román,
Historia del cine español, Madrid,
Cátedra, 2009.

MARIE, Michel,
La Belle histoire du cinéma français en 101 films, Malakoff,
Armand Colin, 2018.

MITRY, Jean,
Estética y psicología del cine (2 vols.),
Madrid, Siglo XXI,
1984.

Ya de entrada, trazar o elaborar un inventario de los trasvases e influencias entre el cine español y el francés presupone, admitámoslo, la constatación de un profundo desequilibrio, un combate desigual entre púgiles de muy distinta categoría: el de un peso pesado frente a un peso pluma. En Francia se inventó el cine, tanto en lo relativo a sus aspectos técnicos e industriales (Lumière) como artísticos (Méliès). Allí nació y se desarrolló una de las grandes escuelas del período mudo, la de los Gance, Clair, Epstein, L'Herbier, Grémillon y compañía, anidando una de las principales camadas de la vanguardia de los años veinte, que supo percibir con perspicacia en el cine el instrumento ideal por medio del cual podía expresarse la sensibilidad moderna. A diferencia del norteamericano, el otro gran competidor del momento y con el que mantuvo un tenso diálogo en términos de la propia naturaleza del medio, como arte y como espectáculo, una parte del cine francés no concentró la mirada en temáticas de tono escapista, sino que comenzó a dejar atrás el teatro filmado para otorgar a la representación de sensaciones un papel predominante. Se trataba de un cine de inspiración impresionista donde la realidad interior primaba sobre la exterior. Un joven esteta, Louis Delluc, fue uno de los primeros que afrontó con total seriedad el fenómeno del cine, creando en Francia el primer cineclub y acuñando el término de «cineasta», lo que implicaba el compromiso de realizar obras alejadas del éxito de taquilla y reflejar inquietudes artísticas e intelectuales. Cuando fundó la revista *Cinéma* hizo rápida ostentación de un lema: «El cine francés tiene que ser cine; el cine francés ha de ser francés». Reivindicaba para su país un nuevo arte que rivalizara con la pintura, la escultura o la música. Para Delluc, Francia debía apropiarse y hacer suya la modernidad. En los años en los que imperaba el dadaísmo y el *collage*, Max Aub no pudo expresar mejor sus ingredientes: «El cine es el único arte verdaderamente nuevo que, como es natural, mamó de lo que tenía a su alrededor, del teatro, de los trucos —de la prestidigitación—, de las actualidades pacíficas y guerreras, de las ciencias naturales, del sentimentalismo, de los cuentos de hadas... de cuanto podía introducir en su embudo».

España, por su parte, entra tarde y mal en el cine. Es cierto que la primera experiencia tiene lugar en 1896, apenas unos meses después de las primeras proyecciones parisinas, cuando agentes de los hermanos Lumière presentan el cinematógrafo en el Hotel Rusia de la Carrera de San Jerónimo de Madrid.

También, que Fructuós Gelabert firma en 1897 el considerado primer filme de ficción realizado en España, *Riña en un café*. Pero el país, sumido en una profunda crisis de identidad nacional y estancado política, social y económicamente, no será capaz de consolidar una industria cinematográfica digna de tal nombre hasta bien entrada la década de los años veinte. La posterior Guerra Civil y la dictadura franquista darían al traste con las esperanzas o brotes verdes que apuntaban en los años de la Segunda República. Como consecuencia de todo ello, España tuvo que resignarse a ser a lo largo del siglo xx un simple actor secundario en el arte cinematográfico.

Es lógico, no solo por la cercanía sino también por ser París, en esa época, el epicentro de la cultura, el lugar de encuentro de la extravagancia, la diversidad y la creatividad, que Francia se convirtiera pronto en el espejo donde el cine español pretendía reflejarse, además de en un refugio natural para autores y técnicos con aspiraciones internacionales. Y lo fue ya durante las luces inaugurales del siglo xx. El turolense Segundo de Chomón, figura capital de los albores del cine y sin duda el cineasta español más importante del período mudo, había comenzado su trayectoria en Barcelona coloreando películas en 1902 y tres años más tarde estaba en París contratado por la Pathé para hacer la competencia al mismísimo Méliès. Su especialidad era el cine de atracciones, las fantasmagorías, las transformaciones inverosímiles, los trucos ópticos en los que combinaba la continua experimentación técnica con una desbocada imaginación. Chomón triunfó en Francia y en Italia, pero también en España, donde contribuyó decisivamente a la creación de una industria cinematográfica nacional. Su legado es inmenso, tanto en su calidad de autor (realizó centenares de cintas, algunas tan celebradas como *Hotel Eléctrico*, de 1908) como en su faceta de técnico. Muchos de los grandes directores de su tiempo, desde Giovanni Pastrone a Abel Gance, para quien trabajó en los efectos visuales de la monumental *Napoléon* (1927), colaboraron con él. También lo haría otro de los grandes del cine mudo español, Benito Perojo, cuya inclasificable *El negro que tenía el alma blanca* (1927), filmada en París, aunque con un reparto español encabezado por Conchita Piquer, incorporaba muchos de los elementos del cine que entonces rodaban L'Herbier o Epstein. Los oníricos efectos especiales que ideó Chomón para la cinta de Perojo remiten tanto al cine de

atracciones de la primera etapa del cinematógrafo como a las distorsiones ópticas de la vanguardia francesa.

A caballo entre el mudo y el sonoro, Florián Rey, el afamado director aragonés especialista en trasladar zarzuelas y obras literarias populares al cine, tras filmar en su versión muda la que se considera la primera obra maestra del cine español, *La aldea maldita* (1930), se traslada a los estudios Tobis de París para sonorizarla. Tras su estreno en la sala Pleyel, el 18 de octubre de 1930, la película en su versión sonora viaja a España como plato fuerte de las navidades cinematográficas. Rey, deslumbrado por la vida parisina, permanecerá en la capital francesa durante tres años más como supervisor de diálogos de las versiones españolas de las películas de Imperio Argentina en la Paramount.

Son años en los que parece que por fin el cine español aspira a hacerse un hueco en el ámbito internacional y en los que se produce un verdadero trasvase en una doble dirección. Ya en 1921 Marcel L'Herbier había rodado en Granada la magistral *El Dorado*, pero es ahora, mediada la década de los treinta, cuando España parece despertar interés en algunos de los más prestigiosos directores franceses del momento. En 1935 Julien Duvivier dirige *La bandera*, obteniendo todas las facilidades posibles del gobierno republicano. Jean Gabin interpreta a un huído de la justicia francesa que se alista en la legión española, de la que se muestra un amplio catálogo de costumbres y rudezas. Por su parte, Jean Grémillon se incorpora al cine nacional para dirigir *La dolorosa* (1934), una versión muy personal de la zarzuela de José Serrano, y ya durante la Guerra Civil, *¡Centinela, alerta!* (1937), en la que colaborará activamente Luis Buñuel.

En los años de la contienda, nuestro vecino se involucrará activamente con la causa del bando republicano. Al margen de la emblemática *The Spanish Earth* (1937), dirigida por el neerlandés Joris Ivens y en la que participarán Hemingway o Welles, cuatro filmes franceses se erigen como los principales documentos cinematográficos realizados en España durante la Guerra Civil. *L'Espoir. Sierra de Teruel* (1940), dirigida por André Malraux con la colaboración de Max Aub en el guion, utiliza actores no profesionales para elaborar un sobrio y elegante relato sobre la agónica resistencia de las tropas republicanas en la fase final de la guerra. Filmada en Barcelona en 1938,

el rodaje se vio interrumpido por el avance de las tropas franquistas hacia Cataluña, lo que obligó al equipo a salir del país por la frontera de Portbou y terminar la película en Francia. Por su parte, el fotógrafo Henri Cartier-Bresson, siguiendo los pasos de sus compañeros de la Magnum pero pertrechado en esta ocasión detrás de una cámara de cine, en vez de su inseparable Leica, rueda en España dos cintas documentales, *Victoire de la Vie* (1937) y *L'Espagne vivra* (1938), en las cuales el conocido como «el ojo del siglo xx» abandona su mirada artística para adoptar una óptica decididamente militante, a semejanza del que tal vez sea el filme más destacado en el ámbito de la propaganda durante la Guerra Civil, *España 1936* (1937), de Jean Paul Dreyfus. Financiado por el gobierno de la República y la productora francesa comunista Cine-Liberté, el documental contó con la colaboración activa de Luis Buñuel (agregado desde septiembre de 1936 a la Embajada de la República en París), quien fue, según han demostrado Román Gubern y Paul Hammond, el máximo responsable en la selección de las imágenes compiladas para el filme.

Y es Buñuel sin duda el nombre que hay que invocar a la hora de establecer el vínculo más potente, duradero y trascendental entre el cine español y el francés. Del primero se nutrió para luego permearlo por completo, mientras que sobre el segundo proyectó una sombra que en determinados momentos llegó a resultar abrumadora. Sus relaciones con Francia —que podríamos dividir en dos fases netamente diferenciadas— lo convierten asimismo en una suerte de médium entre la renqueante cinematografía española y el siempre efervescente y proteico cine galo.

Buñuel está detrás de las principales y pioneras iniciativas que surgen en España para situar nuestro cine en la senda de la modernidad. Siguiendo el ejemplo cinéfilo de Ramón Gómez de la Serna y otros representantes del novecentismo —frente a una Generación del 98 que había ignorado, cuando no despreciado, el cinematógrafo—, Buñuel crea en Madrid, junto a Ernesto Giménez Caballero, el Cine-Club Español siguiendo el modelo francés instaurado por Delluc en 1921. Para su sexta sesión, celebrada el 4 de mayo de 1929 en el cine Goya, Buñuel elabora un programa integrado por diversos cortos de Chaplin y Keaton y publica un célebre texto en *La Gaceta Literaria*. Así y todo, el aragonés no asistirá a esa legendaria sesión del cineclub, pues hace tiempo que su atención está puesta en París, a donde había llegado en

1925 tras crearse la Commission internationale de coopération intellectuelle, dependiente de la Sociedad de Naciones, ejerciendo de secretario para Eugenio d'Ors, su representante español. En París había la friolera de cuarenta y cinco mil pintores, muchos de ellos frecuentadores asiduos de Montmartre, donde Buñuel conocería a Ismael de la Serna, Juan Gris o al polifacético Joan Castanyer, acreditado posteriormente en varios filmes de Becker, Prévert o del gran Jean Renoir: al frente de los decorados en *Boudu sauvé des eaux* (1932), como coguionista y decorador en *Le Crime de Monsieur Lange* (1936) o interpretando un pequeño papel en *Elena et les hommes* (1956).

Un chien andalou (1929) es el primero de los dos filmes que Buñuel realiza en Francia en colaboración con Salvador Dalí, al que conoce, al igual que a Lorca, desde los tiempos de la Residencia de Estudiantes de Madrid. Con el segundo, *L'âge d'or* (1930), la relación salta por los aires. Un comentario desacertado de Buñuel sobre Gala provocaría un grave desencuentro entre ambos. De la noche a la mañana, habían dejado de tener puntos en común. Pero ambas cintas forman parte con mayúsculas de la Historia del cine, convirtiéndose casi de inmediato en emblemas del surrealismo cinematográfico y en máximos exponentes de un cine que asumía el lenguaje de la vanguardia, ubicándolo en una estructura narrativa que desmontaba de manera sistemática los códigos y convenciones del cine dominante. Con *Un chien andalou*, Buñuel inaugura lo que en infinidad de ocasiones se ha calificado de «nueva mirada» del cine sobre sí mismo, mirada simbolizada por el célebre ojo seccionado con el que comienza el filme.

Buñuel rodaría su siguiente proyecto, un documental sobre la desolada región montañosa de *Las Hurdes* (1933), gracias a la ayuda económica del anarquista Ramón Acín. Hizo venir de París a Pierre Unik, para ejercer de ayudante de dirección, y al cámara Elie Lotar. Con este reportaje sobre la miseria y la injusticia, el director aragonés iniciaba una nueva etapa, separándose del grupo surrealista. La carrera de Buñuel dará un giro radical con el estallido de la Guerra Civil. Vinculado a la causa republicana, se exilia en 1941 en los Estados Unidos, donde tratará infructuosamente de abrirse camino en su industria. Acabará recalando en México en 1946, país donde residirá hasta su muerte. Sin embargo, a mediados de los años cincuenta la relación entre Buñuel y Francia adquirirá una nueva dimensión con los proyectos *Cela*

s'appelle l'aurore (1956) y *La Mort en ce jardin* (1956). A partir de 1964, año en el que rueda *Le Journal d'une femme de chambre*, el cine de Buñuel (o Bunuel, como aparecerá a menudo acreditado) se «hace» francés.

Terminada la Segunda Guerra Mundial y tras un período dominado por el neorrealismo italiano, Francia se erige de nuevo como principal potencia cinematográfica europea y como alternativa intelectual al cine de género americano. Mientras el de Hollywood sigue anclado en la ficción, en la evasión fugaz, el europeo no puede ser insensible al sufrimiento de una generación que lo ha perdido todo. Tres hechos capitales abonan el camino a esta nueva supremacía francesa. En 1946 se inaugura el Festival de Cannes, que inmediatamente se erige en Tribunal Supremo del cine «de calidad», una suerte de alternativa intelectual a los Oscar. En 1951, un grupo de críticos franceses, con André Bazin a la cabeza, funda *Cahiers du cinéma*, la hoja parroquial del cine de autor, elevando a los altares a figuras como Bresson, Bergman, Antonioni, Fellini, Visconti o el propio Buñuel. En sus páginas se curtirán como críticos los que pocos años después vendrán a dinamitarlo todo, los Rivette, Truffaut, Godard, Rohmer o Chabrol. Desde presupuestos estéticos muy diferentes, la *nouvelle vague* cuestionará las fórmulas narrativas del cine tradicional introduciendo la subjetividad del cineasta como presupuesto central del propio discurso fílmico. En tercer lugar, surgirá una cohorte de pensadores franceses cuyo objetivo pasará por sentar las bases de un marco teórico sobre el que debatir la naturaleza del cine como arte y como lenguaje, siguiendo así la estela de los Delluc, Epstein o Dulac. En 1946 Georges Sadoul realiza un primer intento serio de construir una *Historia general del cine*. En 1963, Jean Mitry publica *Estética y psicología del cine*, un tratado teórico en dos volúmenes sobre su consideración de arte mayor. Las influencias de todo ello sobre el deprimido y acomplexado cine español no tardarían en dejarse sentir.

Tras unos años de anestesia, París y Francia se convierten de nuevo en el punto de atracción de la incipiente cinefilia española. Siguiendo el modelo francés, en 1953 se crea la Filmoteca Nacional y durante la década florecen revistas especializadas que intentan reproducir el patrón de *Cahiers*. Publicaciones como *Objetivo*, *Nuestro Cinema* o *Film Ideal* abren sus páginas a debates con los que una nueva generación de cineastas accede a las corrien-

tes internacionales del pensamiento cinematográfico. El propio Festival de Cannes bendice los intentos de una parte del cine español de los cincuenta por liberarse del yugo cultural y político impuesto por el franquismo, premiando películas como *Bienvenido, Mister Marshall* de Luis García Berlanga con el Gran Premio del Jurado en 1952 o *Muerte de un ciclista*, de Juan Antonio Bardem, con el Gran Premio de la Crítica en 1953, situando así al cine español en el contexto internacional por primera vez en su historia. Será precisamente Bardem quien, en el contexto de las legendarias Conversaciones de Salamanca de 1955 (el primer congreso a gran escala celebrado por la industria cinematográfica española) definiría famosamente el cinema patrio como «políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico».

A comienzos de la década de los sesenta se produce el esperado regreso a España de Luis Buñuel, que rodaría, con la aquiescencia del Régimen (que veía una oportunidad para rehabilitar culturalmente su imagen internacional), *Viridiana*. La Palma de Oro en Cannes (la única obtenida hasta la fecha por una película de autoría española), que culminaba una rocambolesca serie de incidentes con las autoridades franquistas, supone el aldabonazo definitivo que impulsará el proceso de normalización de nuestro cine. El llamado «Nuevo Cine Español» nació bajo la doble estrella de Buñuel y de la política de autores promulgada desde las páginas de *Cahiers*, si bien tenía algo de espejismo voluntario y, hasta cierto punto, artificial. A este hito se suma la llegada a la Dirección General de Cinematografía del incombustible José María García Escudero, con la intención, dentro de ciertos límites, de liberalizar la industria y apostar por la calidad frente al cine populista y desarrollista del momento. Se inicia en consecuencia una tendencia hacia el aperturismo que ya no se detendrá hasta la muerte del dictador. La creación en los primeros años sesenta de la Escuela Oficial de Cinematografía y de un concienzudo programa de protección en el marco del Primer Plan de Desarrollo a favor de la industria en 1963 ayudarán a acortar la considerable distancia existente entre nuestro cine y el de las principales industrias europeas en su particular carrera hacia la búsqueda de un lenguaje formal más contemporáneo.

Tras unos comienzos marcados por el neorrealismo, Carlos Saura rueda en 1966 *La caza*, filme ensalzado por la crítica francesa que sitúa al autor

aragonés (Chomón, Rey, Buñuel, Saura...; ¿se reconocerá alguna vez la importancia de Aragón en la historia de nuestro cine?) como máximo exponente de este nuevo cine de naturaleza posibilista y pedigrí intelectual. El suyo gravita sobre esa tradición tan española que conjuga el realismo irónico de Galdós, la estética descarnada de Goya y el universo onírico y simbólico de su maestro Buñuel. Más cercano a la *nouvelle vague*, Basilio Martín Patino incorpora desde su debut con *Nueve cartas a Berta* (1967) algunas constantes fundamentales que le otorgan una personalidad única, entre ellas el afán de experimentación, una mirada libertaria y lúdica, la falta de un discurso ortodoxo y un interés desmedido por la comprensión de su propio mundo, la España compleja que le ha tocado vivir. Hablamos de una etapa donde los nuevos directores con pretensiones de autoría (justificadas o no) se multiplican como los panes y los peces: a los ya citados, se suman Picazo, Camus, Diamante, Grau, Aranda o Regueiro. Pero junto a ellos (o frente a ellos, según se mire) otra corriente agrupada alrededor de la Escuela de Barcelona, más fresca, cosmopolita y experimental, se erige como una auténtica anomalía dentro del grisáceo panorama cinematográfico del tardofranquismo. Sus cineastas se acogen a una poética simbólica moderna inspirada en la Escuela de Nueva York y sobre todo en el cine de Godard y el *Free Cinema* inglés. Películas como *Dante no es únicamente severo* (1967), de Jacinto Esteva y Joaquim Jordà, o las primeras colaboraciones entre el poeta Joan Brossa y el productor y director Pere Portabella, dejan a las claras la intención del grupo de no ser el paño de lágrimas de la mala conciencia de la intelectualidad europea, la expresión del luto y la tristeza lorquianas. Si existe una imposibilidad manifiesta, a causa de la censura, de describir la realidad de España, el grupo opta por reflejar su «imaginario social».

Así y todo, la relación de España con la nueva cinematografía francesa no se ciñe exclusivamente al ámbito de la influencia. Tras la guerra, muchos españoles se ven obligados a exiliarse en el país vecino y desde allí ejercer a su manera la disidencia contra el Régimen. Algunos artistas e intelectuales, como es el caso de Jorge Semprún, colaboran activamente con las vanguardias, firmando guiones de fuerte contenido político para Alan Resnais (*La Guerre est finie* [1966] y *Stavisky* [1974]) o Costa-Gavras (*Z* [1969], *L'aveu* [1970] y *Section spéciale* [1975]). Por su parte, el fotógrafo Néstor Almendros, hijo

de exiliados, será el responsable de la luz en muchas de las grandes películas de Eric Rohmer y François Truffaut, antes de dar el salto a la cinematografía norteamericana, que le llevaría a obtener el Óscar a la mejor fotografía por su trabajo en *Days of Heaven* (1979), de Terrence Malick.

Mientras tanto, Luis Buñuel sigue marcando el cine francés con películas como *Belle de jour* (1967), *La Voie lactée* (1969), *Le Charme discret de la bourgeoisie* (1972, con la que gana el Oscar a la mejor película de habla no inglesa) o *Le Fantôme de la liberté* (1974). En este periodo final de su carrera, Buñuel da un radical giro de manivela a su propio estilo, introduciendo elementos oníricos heredados de su pasado surrealista en tramas de aparente corte naturalista. Para ello se sirve de la colaboración del guionista Jean-Claude Carrière (con quien escribiría su magnífica autobiografía, *Mi último suspiro*), del productor Serge Silberman (quien le daría libertad total para hacer lo que le viniera en gana) y de una extraordinaria *troupe* de estrellas francesas, con Moreau, Deneuve y Piccoli a la cabeza. No puede entenderse el cine francés sin Buñuel, ni a Buñuel sin el cine francés.

Hemos hablado del enorme influjo que ejerció Buñuel sobre la joven generación de cineastas que intentaban abrirse paso a través de los inhóspitos parajes de la dictadura franquista, pero no podemos cerrar este apartado sin mencionar la cinta española tal vez más directamente deudora del cine de Buñuel. Se trata del único trabajo realizado en Francia por Luis García Berlanga, *Grandeur nature* (*Tamaño natural*, 1974), donde el valenciano filma una parábola fetichista, triste y desangelada sobre la incomunicación humana en la cual un dentista parisino entabla una relación erótica y sentimental con una muñeca hinchable. Se trataba de un proyecto irrealizable en la España franquista. Con él, el afamado director de *El verdugo* se incorporaba a la nutrida lista de cineastas que buscaban en Francia el refugio para realizar un cine que en España se antojaba a todas luces inviable. En esta lista hay que incluir nombres como los de Adolfo Arrieta, José María Berzosa y Fernando Arrabal, tal vez los más señeros representantes de lo que se conoció como movimiento *underground*, un modelo que procedía de los Estados Unidos y que en Europa se vinculó a los sucesos de mayo del 68. Arrieta es el que más participa de su espíritu. Tras realizar en Madrid, entre 1964 y 1967, dos cortos seminales (*Imitación del ángel* y *El crimen de la pirindola*), se traslada a París,

donde en 1969 convence a Jean Marais para que protagonice su mediometraje *Le Jouet criminel*. Su cine, que combina una genuina inspiración poética con una factura a veces tildada de *amateur*, ha sido olímpicamente ignorado en España, pese a que al autor madrileño le cabe el honor de ser el primer cineasta de nuestro país en ocupar una portada de *Cahiers*, al hilo del estreno de *Flammes (El bombero, 1978)*. Berzosa, cineasta maldito, se exilia en Francia en 1956. Ayudante de Renoir y amigo de Buñuel, allí realiza la muy celebrada *¡Arriba España!* (1976), un corrosivo documental sobre el franquismo articulado a través de noticieros, imágenes de archivo y entrevistas. Por su parte, en el cine de Arrabal están también muy presentes los efectos de la Guerra Civil. Su obra, de dimensión oceánica, toca prácticamente todas las disciplinas creativas (teatro, novela, pintura, poesía, ensayo, cine, vídeo). Tuvo que cruzar la frontera para tener un espacio donde poder expresarse y, sobre todo, un público con el que poder conectar. Películas como *Viva la muerte* (1971) o *L'Arbre de Guernica* (1975) muestran cómo su cine puede ser a la vez evocador y gozosamente provocativo, ofrecer una imagen brutal de la realidad y fantasear con el pasado a través del mundo de los sueños. Arrabal puede ser un revolucionario en su cuestionamiento de la lógica y un conservador quijotesco de la gran reserva de locos que es la loca España. Situado en un espacio intermedio entre Buñuel y Pasolini, se desabrocha el alma en cada una de sus películas para mostrarnos un interior extraño, puro, simple y profundamente extravagante.

La normalización democrática del país trae consigo, entre otras muchas cosas, un impulso para el cine nacional gracias a una serie de acuerdos de financiación con Televisión Española y una nueva ley impulsada desde la Dirección General de Cinematografía por la realizadora Pilar Miró donde se protege el cine de autor y se proporciona una nueva y cuestionada política de subvenciones. De ninguna manera resuelve los tan cacareados problemas del cine español como industria. Berlanga resume bien la situación cuando afirma: «El cine español no necesita un legislador. Necesita un buen traductor de francés para poder aplicar la normativa del CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée) en España de forma literal».

A nivel artístico, la irrupción de Pedro Almodóvar y su tremendo éxito en Francia y Estados Unidos (contestado por no poca corriente crítica aquí)

gracias a títulos como *Tacones Lejanos* (1991), *Todo sobre mi madre* (1999), *Hable con ella* (2002) o, recientemente, *Dolor y gloria* (2019), que *Libération* eleva a cénit de su carrera, no ha hecho sino poner de manifiesto, por insólito, lo difícil que resulta para un español convertirse en uno de los directores predilectos del cinéfilo público francés. Solo y de manera muy tangencial algunas películas recientes de autores contrastados, como José Luis Guerin, Jaime Rosales o Isaki Lacuesta, han alcanzado a tener allí alguna discreta resonancia. Con el nacimiento del cine digital y el consiguiente abaratamiento de los costes de producción, surge en los márgenes del cine comercial una nueva corriente de jóvenes realizadores interesados en un cine de guerrilla, periférico, resistente, alternativo; otro cine que busca vivir en comunión con la nómina de viejos francotiradores vanguardistas, desde Buñuel a Portabella. Óliver Laxe, Jonás Trueba, Mar Coll, Carlos Vermut, Velasco Broca o Carla Simón poseen algunas de las miradas más prometedoras del panorama actual.

De todos ellos, el más interesante es sin duda el catalán Albert Serra. Autoproclamado formalista puro, su cine se encuentra a medio camino entre lo narrativo que describe un mundo creíble y lo conceptual. Sus últimos proyectos los ha realizado en coproducción con Francia, obteniendo una gran acogida crítica con *La Mort de Louis XIV* (2016), protagonizada por el legendario Jean Pierre-Léaud, y especialmente con la reciente *Pacifiction* (2022), nominada a nueve premios César. El propio Arrabal ha destacado en él una sensibilidad que «nutre su intuición, así como la inteligencia de su saber. Brilla en la metrópoli de las soledades abismales». Serra ha denunciado su soledad como *auteur* dentro del propio cine español, un aislamiento del que solo parece empeñado en rescatarle, una vez más, el cine francés. Son las paradojas de un país como el nuestro, incapaz de valorar sus maravillosas anomalías. Basta recordar a Val Waxman, ese personaje de ficción que interpreta Woody Allen en su filme *Hollywood Ending* (2002). En él, un reconocido director que acaba de ser vituperado por la crítica de su propio país (ha rodado su última película aquejado de una súbita e inexplicable ceguera) recibe la feliz noticia de que su filme ha sido un éxito de crítica en Francia. El máximo tribunal de justicia ha dictado sentencia. Vitoreado por la prensa gala, Val exclama agradecido: «¡Gracias a Dios que existen los franceses!».

«Los sonidos viven como células, con un nacimiento, una vida y una muerte, y tienden a una transformación continua de su energía. Los sonidos inmóviles no existen».

GÉRARD
GRISEY

SOBRE EL ARTE Y LA CULTURA

UN AIRE EXTRAÑO

Derivas en torno a la cultura parisina, la Movida madrileña
y el desencanto de la rebeldía

FERNANDO
CASTRO
FLÓREZ

«Tengo algo que decir, pero no sé qué»

Pintada en un pasillo de Censier, la Sorbona, Mayo del 68

Puede que sea cierto que muchos españoles sufren de esa enfermedad llamada «falta de visión lateral»¹ y que, en bastantes ocasiones, se mezcle el furor «patriotero» con la indignación (pos)histórica. Desde el fenómeno antagonista de *los indignados* (con el protagonismo de la «multitud» de la acampada en la Puerta del Sol de Madrid) se ha escenificado una suerte de «juicio sumario» contra la llamada *Cultura de la Transición*², para lo que ha sido necesario, como es normativo, dibujar con trazo grueso un «fantasma primordial»³. Los años setenta y ochenta no serían, para ciertos historiadores culturales, otra cosa que el cimiento de los comportamientos cínicos, el momento fundacional de la *cultura y la política del pelotazo*, cuando no la estricta encarnación de todos los males que supuso la instauración de un canon, inevitablemente decadente, despolitizado y hasta hortera, que negaba las prácticas artísticas en las que latía el impulso crítico. El debate, excepcionalmente revisionista, sobre las últimas décadas del siglo xx en España está marcado por el signo editorial de los *desacuerdos*⁴. Si la época de la llamada Transición supuso, entre otras cosas, la

¹ «Hablando de Madrid, no solo los extranjeros sino muchos españoles sufren de esa enfermedad llamada “falta de visión lateral”, que se corresponde con la imagen oficial de la ciudad. Madrid no es una metrópolis que afronta los desafíos de la época: es la representación casi mitológica de la historia de la nación —el decorado para el 2 de mayo, el plano que te regalan con el libro de Pérez-Reverte—, un catálogo de tradiciones “deslocalizadas” —aquí también hay paella y flamenco— y, sobre todo, una ciudad en la cual se disfruta, posiblemente, de noche. Una ciudad culturalmente adormecida que nunca duerme» (Marie Vanhamme, en *Piensa Madrid*, Madrid, La Casa Encendida, 2008, p. 183).

² Guillem Martínez llama Cultura de la Transición al paradigma cultural dominante en la España democrática, caracterizado por su verticalismo, la desproblematización de la realidad y la preocupación obsesiva por la cohesión y la estabilidad. Ver Guillem Martínez, *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, Debolsillo-Random House Mondadori, 2012.

³ «La Transición como modelo venía a dejar obsoleta cualquier referencia a la Guerra Civil en su sentido genuino, el de la primera batalla europea de la democracia contra el totalitarismo. Quizá sin auténtica conciencia de ello, se avanzaba un argumento posmoderno al evaluar la Transición política como el final de las ideas fuertes y el triunfo del presente, de lo inmediato. Como el burgués de Molière, que hablaba en prosa sin saberlo, nuestra clase política de la Transición fue posmoderna antes de que llegaran algunos ideólogos a explicárselo. Lo que podría haberse convertido en un elemento de reflexión, apenas si quedó en un trágala» (Gregorio Morán, *El precio de la transición*, Madrid, Akal, 2015, p. 21). En un artículo publicado en *El País* el 23 de junio de 1990, Víctor Pérez Díaz apuntaba que conforme se producía el esfuerzo constitucional de los pactos y acuerdos se daba «un esfuerzo cultural paralelo, en parte consciente y en parte inconsciente, en olvidar algunos fragmentos de nuestra historia [...]. El pasado franquista ha sido no tanto denunciado cuanto silenciado».

⁴ En la revisión de la historia del arte contemporáneo español es fundamental el proyecto *Desacuerdos*, desarrollado por Arteleku, MACBA y UNIA arte y pensamiento. En el volumen 1, publicado en 2004, entre otros textos se recogen análisis de José Díaz Cuyás sobre los Encuentros de Pamplona de 1972, de Alberto López Cuenca sobre el fenómeno de ARCO o de Marcelo Expósito explicando el proyecto de investigación «Algunas hipótesis de ruptura para una historia política del arte en el Estado español».

emergencia del *intelectual mediático*⁵, nuestro tiempo de «austericidio» y corrupción política generalizada ha propiciado una «política» pretendidamente radical que confía, más que nada, en los «archivos». La cultura antagonista o incluso radical del tardo-franquismo está sometida al revisionismo académico, convertido lo contra-hegemónico en un relato bastante mistificado.

Cuando han pasado los años dorados de la construcción de las macroestructuras museísticas en nuestro país, del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía al MACBA, del Centro Atlántico de Arte Moderno al MUSAC de León, con la certeza de que el objetivo principal era encontrar un nicho de atracción y beneficios por obra y gracia del turismo (asunto en el que evidentemente lo más relevante ha sido el llamado «efecto Guggenheim»), lo que tenemos es la experiencia de la *resaca*. Una vez más se torna oportuna la frase de Marx según la cual «todo lo que es sólido se disuelve en el aire». En el año 2012, el artista Hans Haacke presentó, en su muestra en el MNCARS, una serie titulada *Castillos en el aire* en la que fijaba su atención en la burbuja inmobiliaria española⁶, fotografiando las estructuras de edificios abandonados sin terminar (principalmente en la Comunidad de Madrid) pero también dando cuenta de los nombres de calles que aluden a artistas y movimientos artísticos, como si se hubiera intentado hacer un «enmascaramiento estético» del desmadre «constructivo». Justin McGuirk fija su atención en la «situación española» en la introducción a su polémico e influyente libro *Ciudades radicales*. Conviene citar de forma extensa su diagnóstico por duro que sea: «Se le llame “efecto Guggenheim”, “efecto Bilbao”, o como se quiera, el museo como instrumento de regeneración urbana, o de generación de marca urbana, se convierte en el centro del discurso arquitectónico. En la actualidad la idea de arquitectura puesta al servicio de la industria cultural resulta perfectamente noble. El que España se

⁵ «El fin de la Transición marcará también el final de la cultura radical. Fue una integración sin esfuerzo, casi un tránsito en el que convertidos a la moral del éxito no podíamos menos que quedar rendidos ante aquel derroche triunfal. [...] Se anuló la posibilidad de adaptar una cultura de resistencia a una cultura de oposición, en este caso, incluso de alternativa. De la resistencia se saltó, nunca mejor dicho, al espectáculo» (Gregorio Morán, *op. cit.* [nota 3], p. 226).

⁶ Ver Alexandre Alberro y Nora M. Alter, «Sistemas, dialéctica y castillos en el aire», en Hans Haacke. *Castillos en el aire*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012. España fue en la primera década del siglo XXI el país de Europa con mayor *boom* inmobiliario y ha sido el que luego ha sufrido la mayor contracción y caída. En los últimos treinta años la metrópolis de Madrid ha duplicado su superficie urbanizada a un ritmo (hasta la crisis financiera) de 500.000 viviendas anuales.

entregase en esos años a la producción de un museo detrás de otro (puede que solo porque esa arquitectura era mejor, y más contenida, que la que se veía en China o en Dubái) revelaba una fe en la idea de la arquitectura como fuerza civilizadora de la ciudad. Volviendo la vista atrás, el que España mientras tanto estuviera arruinándose hasta la bancarrota lo que prueba es que el sistema que servía de base a todos esos museos era débil. De hecho, el mismo proceso de una regeneración cultural basada en el fomento de la marca era cómplice de la perspectiva neoliberal hacia la ciudad, en la que la motivación última es siempre el crecimiento del valor del suelo y el beneficio. Si la arquitectura no es más que especulación, ¿podría haber un legado más adecuado de ese periodo que los tres millones y medio de pisos vacíos que hay en España? Este es el drama capitalista sobre el que nos había advertido Tafuri, el drama de la arquitectura por la arquitectura: sin ideología, sin utopía⁷.

Aunque existen puntos de contacto entre el *desarrollismo democrático* en España y Francia, también hay diferencias entre los «castillos en el aire» de nuestra *cultura del pelotazo* y los «aires de grandeza» que encontraron en François Mitterrand al máximo exponente de una concepción grandilocuente del ejercicio político. Sin duda, en esa década de los ochenta ambos países *utilizaron la cultura* como un mecanismo de sublimación en pleno proceso de reconversión industrial, es decir, cuando el socialismo fue asumiendo perspectivas liberales mientras pretendía ser el garante del «Estado del bienestar». Los museos, centros culturales y auditorios se inauguraban con toda la pompa y circunstancia requeridas con el horizonte de la precarización generalizada en el horizonte finisecular. Antes de que las placas de titanio que revisten la *folie* arquitectónica de Gehry en Bilbao hechizaran a los turistas, lanzó Baudrillard su diagnóstico sobre el «efecto Beaubourg», una prognosis (absolutamente errada) sobre el destino del museo como tumba de la cultura de masas⁸. Los años socialistas *franco-españoles* tratan de «capitalizar» y musealizar la cultura vanguardista, al mismo tiempo que reprimen los aspectos más críticos

⁷ Justin McGuirk, *Ciudades radicales. Un viaje a la nueva arquitectura latinoamericana*, Madrid, Turner, 2015, pp. 26-27.

⁸ «Hay que partir, pues, de este axioma: Beaubourg es un monumento de disuasión cultural. En un escenario museístico que sólo sirve para salvar la ficción humanista de la cultura, se lleva a cabo un verdadero asesinato de ésta, y a lo que en realidad son convidadas las masas es al cortejo fúnebre de la cultura» (Jean Baudrillard, «El efecto Beaubourg», en *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978, p. 91).

y tratan de enterrar la memoria del comunismo. Tanto la resistencia como el anti-franquismo son, simultáneamente, alabados y olvidados, en una sublimación (cuasi)freudiana que, en última instancia, convierte la Historia en un guardarropa que permite jugar con los simulacros.

Años antes de formar parte del «infame» club de los PIGS, España tuvo, aunque fuera durante poco tiempo y como en un festival de pirotecnia, sus instantes estelares, que, mal que les pese a muchos, están marcados por la Movida. Particularmente, Madrid trató de no ser un actor secundario en la Europa de las ciudades⁹. Es una historia que ha sido contada de mil maneras y, seguramente, todas dicen *la verdad* porque no son otra cosa que testimonios de cómo se lo pasaban en el seno de la fiesta¹⁰. Las primeras películas de Almodóvar, los cuadros de las Costus y especialmente su impresionante serie sobre *El Valle de los Caídos*, donde la «pluma» revela su potencial crítico y capacidad para ridiculizar paródicamente al franquismo inercial¹¹, la cantinela

⁹ «[...] después de la Europa de las cortes, la *République des Lettres*, el mundo luterano de la tragedia dieciochesca y decimonónica, el Estado nación de la novela, ha llegado la hora de la Europa de las capitales. Mejor dicho, la Europa de las metrópolis: Milán más que Roma; Barcelona más que Madrid; San Petersburgo más que Moscú. Ciudades cuyos auténticos lazos no las unen al interior (a las provincias o al campo), sino a Europa: al rico Noroeste, y aún más a otras metrópolis, a veces bastante lejanas en el espacio físico pero cercanas y coincidentes en el espacio de la cultura. Bajo su signo, de hecho, las propias fronteras de Europa comienzan a perder relevancia; para la *avant-garde*, París está más cerca de Buenos Aires que de Lyon; Berlín es más afín a Manhattan que a Lübeck» (Franco Moretti, *Lectura distante*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 46).

¹⁰ Eduardo Haro Ibars señalaba que lo que se conocía como «movida» no era otra cosa que una «nueva sensibilidad» que se fue gestando en los metafóricos garajes del último franquismo. La Movida no sería más que un eslogan para llamar hegemónicamente a algo que tiene una existencia cotidiana no institucional y un pasado subterráneo. Y es que la documentación primaria da la razón a Eduardo; como demuestra Santos Unamuno, el término *movida*, aplicado al menudeo de hachís en los setenta y posteriormente a la ilegalidad o a la contracultura (ir por una *movida*, hacerse una *movida*, entrar en una *movida*), comienza a utilizarse de manera más concreta entre 1980 y 1981 referido a los acontecimientos culturales y sociales del mundo juvenil en Madrid: la Movida madrileña. Y un año más tarde, a mediados de 1982, la noción cristaliza como *la Movida*, convirtiéndose en lugar mediático y, rápidamente, se traslada al ámbito oficial en proyectos y subvenciones donde este nombre recibe el visto bueno administrativo. Al proceso de lexicalización del término le sigue un proceso parecido de lexicalización de la realidad de la que se ha convertido en metonimia, que comienza en el ámbito privado de las relaciones entre jóvenes y representa luego la existencia de una cultura *underground* transicional y de masificación en los ochenta. Haro Ibars parece confirmar esta etimología: «[...] aquellos felices [finales de los setenta], cuando “una movida” era una acción o serie de acciones con movimientos rápidos y encadenados» (ver Germán Labrador Méndez, *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española*, Madrid, Akal, 2017, pp. 452-453).

¹¹ «Son sus obras [de Costus] una de las poquísimas surgidas desde el *underground* de la movida en que las referencias a Franco y/o al franquismo quedan literal y visiblemente explicitadas. Y no solamente como anécdota o nota a pie de página, sino como protagonista principal de su escritura,

de Radio Futura y aquel estar «enamorado de la moda juvenil», las noches del Rock-Ola, las fotografías recoloreadas por Ouka Leele, el mundo de rockeros y moteros de Alberto García-Alix, el arrebato filmico experimental de Iván Zulueta, el punk con ciertos complementos extrañamente casticistas y cierta reivindicación de lo cursi como elemento dismantelador de las jerarquías culturales convirtieron, entre otra gran cantidad de manifestaciones culturales de la época, a Madrid en una capital de extraordinaria capacidad para fascinar. Hasta en periódicos como el *New York Times* aparecían desaforadas apologías de la Movida madrileña¹². Los jóvenes que pretendían ser «diseñadores» en esa inflexión posmoderna de la capital de España podían canturrear el tema de Mecano, según el cual «no hay marcha en Nueva York», teniendo también muy claro que no tenían nada que envidiar de París.

Desde la generación de Picasso o la de Bores, en las primeras décadas vanguardistas, hasta los informalistas de El Paso o Dau al Set a mediados del siglo xx, los artistas españoles habían sentido que las *novedades* estaban en París y que ese era el lugar al que había que peregrinar obligatoriamente. Aunque, como analizara Serge Guilbaut, Nueva York robó a París la capitalidad del arte del siglo xx¹³, en los años cincuenta su mito parecía mantener capacidad de hechizo, como demostraría, paradójicamente, la película *Un americano en París*. Lo cierto es que la ciudad de las luces brillaba como un decorado hollywoodiense y su destino estaba marcado a fuego: la zona, por evocar a Apollinaire, de la vanguardia se había transformado en la meca del turismo, un lugar *seductor* en el que ajustar la «pose bohemia»¹⁴. Aunque al-

como objeto y sujeto histórico de peso y presencia propia» (Teresa M. Vilarós, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española*, Madrid, Siglo XXI, 1998, p. 264).

¹² Un artículo crucial en la construcción de esta moda «internacional» de Madrid es el que publicó Carlos Iriart en el diario *El País* el 16 de septiembre de 1985. Ese artículo no era otra cosa que un resumen admirativo de una serie de reportajes publicados en distintos medios de comunicación extranjeros, desde el diario belga *Le Soir*, en el que aparecieron en agosto cuatro reportajes sobre «el renacimiento cultural español tras 40 años de oscurantismo», hasta *Le Nouvel Observateur*, donde se asociaba la Movida con «el sello excéntrico de los homosexuales», la publicación *Rolling Stone*, que daba la bienvenida a una «*new Spain*» que se desembarazaba del lastre franquista, o *The New York Times*, donde se lanzaban las campanas al vuelo para declarar que Madrid era «la capital del mundo» o «el lugar donde hay que estar».

¹³ El libro de Serge Guilbaut *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno* está traducida en la editorial Mondadori (Barcelona, 1990).

¹⁴ «En 1951 la economía mejoraba y la cultura consumista occidental mostraba indicios de crecimiento. Por aquel entonces empezó una nueva llegada de acaudalados turistas y artistas estadounidenses

gunos críticos de arte trataban de mantener a flote el prestigio de la «Escuela de París», lo cierto es que la herencia de la vanguardia se había dilapidado y no había «sucesores» que pudieran recuperar una energía creativa que no fuera mero ejercicio de epigonismo¹⁵. Eran los años en los que se trató de poner de nuevo en marcha «la cosa», ejemplarmente en la referencial exposición *Le Mouvement* (1955) en la Galerie Denise René, pero la inercia llevaba hacia el formalismo manierista. Los parisinos buscaban, febrilmente, lo *nouveau* para, fatalmente, sentir el hastío de «lo siempre igual»¹⁶. La sombra de la recesión en el mercado del arte parisino contrastaba con el fulgurante y polémico éxito del *pop art* norteamericano¹⁷. Si bien la generación de los in-

a París. Con su popularísima película *An American in Paris* [Un americano en París], Vincente Minnelli dio en la diana. La capital francesa se representaba, principalmente con decorados hollywoodienses, como el emplazamiento universal de la producción del arte. Pero, en realidad, la imagen del pintor estadounidense que lucha por abrirse camino está exagerada, ya que muchos artistas que estudiaban en la ciudad tenían un buen respaldo económico gracias a la carta de derechos de los veteranos. Minnelli, al parecer desconocedor del apasionante nuevo mundo de la creación, representó el ambiente artístico como una copia del siglo XIX, con artistas románticos y bohemios que pintaban paisajes parisinos. Para Gene Kelly, como para la mayoría de los espectadores de Estados Unidos, París seguía siendo «la meca mundial» de los artistas, un lugar donde estudiar y encontrar inspiración y amor. Sin embargo, oculta dentro de la historia romántica había en realidad una guerra cultural francoamericana que causaba estragos. Lo que sí tenía de moderno la película era el hecho de que, al final, el artista estadounidense lograra el éxito no en el mundo del arte, sino en la seducción de una jovencita francesa que arrebató a su prometido francés. Estados Unidos derrotaba así a los franceses en su propio juego mitológico, destruyendo el viejo tópico acerca de la mayor habilidad del seductor parisino» (Serge Guilbaut, «Perdidos, libres y amados. Artistas extranjeros en París, 1944-1968», en *París pese a todo. Artistas extranjeros, 1944-1968*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018, p. 67).

¹⁵ A mediados de los cincuenta se extiende la «sospecha» de que la supremacía cultural ya no la tiene París. Artículos como el de Camille Bourniquel, titulado «¿Está abierta la sucesión de París?» (*Esprit*, 1953), o la defensa cerrada que Michel Ragon hace en *Cimaise* (1955) de la «Escuela de París» dan cuenta de la enorme preocupación que producían las dinámicas artísticas norteamericanas, que estaban, literalmente, colonizando Europa (ver el artículo de John Steinbeck «What Is the Real Paris?» en la revista *Holiday* [diciembre de 1955, p. 94]). Por su parte, Clement Greenberg sentó, sin ningún género de dudas, las bases estéticas de la triunfante modernidad de lo que llamaba «American-Type Painting» en su ensayo publicado en *Partisan Review* (1955).

¹⁶ «Cuando Denise René inauguró la exposición *El movimiento* en 1955, el público estaba preparado para un arte que tuviera que ver con las nuevas tecnologías, como el plástico o los motores, así como con experiencias relajantes y divertidas. Francia estaba por entonces abierta a una nueva forma de abordar el mundo: bienvenidos al *nouveau roman*, la *nouvelle vague* y el *nouveau réalisme*» (Serge Guilbaut, *op. cit.* [nota 14], p. 95; ver también James F. Hollifield y George Ross [eds.], *Searching for the New France*, Londres, Routledge, 1991).

¹⁷ «En París lo que estaba en recesión era el mercado del arte moderno, hasta el punto de que Daniel Cordier, que dirigía una de las galerías contemporáneas más activas de la ciudad, se marchó a Nueva York en 1964, mientras que el Gran Premio de Pintura de la Bienal de Venecia se concedió al estadounidense Robert Rauschenberg, para sorpresa de un ultrajado e impotente mundo artístico parisino» (Serge Guilbaut, *op. cit.* [nota 14], p. 116).

formalistas españoles, encarnada por artistas como Saura, Millares o Tàpies, se nutría de los debates estéticos franceses, comprendieron que su prestigio y proyección internacional estaba labrándose cuando expusieron en 1960 en el MoMA de Nueva York.

La *cultura del consumo* modelaba los deseos en los años sesenta y estaba cada vez más claro que aquel pueblerino esperpento de *Bienvenido, Mister Marshall* (1953) estaba transformándose en otra cosa cuando, justamente diez años después, se lanzó la campaña del «Spain is different». El turismo mezclaba exotización y modernidad, ajustando lo folclórico a los vientos de la cultura pop anglosajona, ocasionando acontecimientos tan bizarros como fue la actuación de los Beatles en 1965 en la plaza de toros de Las Ventas. Las mitologías cotidianas que estaban sedimentándose en procesos artísticos en la escena parisina de mediados de los años sesenta tenían un atractivo tono figurativo y/o semiológico que, sin embargo, parecía circular como un Citroën con el freno de marcha puesto por la asfaltada autopista de las pasiones consumistas¹⁸, esto es, en esa atmósfera pop que trataba de zafarse del «intelectualismo» para divertirse con lo «meramente» superficial¹⁹. El deseo estaba, en todos los sentidos, modulado publicitariamente²⁰ y el fenómeno del arte cinético no era otra cosa

¹⁸ «Este interés por la crítica de la cultura consumista impregnaría a toda la nueva generación, dando lugar a exposiciones como *Mythologies quotidiennes* [Mitologías cotidianas], de 1964, influenciada por la serie de artículos sobre la vida contemporánea escrita por Roland Barthes para *Paris Match* (y recopilada en un libro de 1957). Ese nuevo tipo de arte comprometido fue objeto de los comentarios de Gérald Gassiot-Talabot y Alain Jouffroy. Este último público en 1964 *Une révolution du regard* [Una revolución de la mirada], obra en la que insistía sobre la importancia de que los artistas de todas partes intentaran avisar al público de la esencia manipuladora de nuestra cultura contemporánea: «Todos [los artistas] tienen en común el deseo de cambiar la visión de lo real que tenemos en la mente, y para ello todos se dirigen más a nuestra 'materia gris' que a nuestra retina» (Serge Guilbaut, *op. cit.* [nota 14], p. 137).

¹⁹ El *nouveau réalisme* francés fue recibido en Estados Unidos como una tendencia artística que podía sintetizarse en la atmósfera del *pop art* (ver al respecto la magnífica exposición *Nuevos Realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo* [Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010]). Me he ocupado de estas tendencias «neorrealistas» en mi ensayo «*Petit déchet bourgeois* y otras "herencias" del *readymade*. Fragmentos insubordinados en torno a la emergencia de otra realidad artística», publicado en *Estética de la crueldad. Enmarcados artísticos en tiempo desquiciado* (Madrid, Fórcola, 2019, pp. 91-132).

²⁰ «El *pop art* tiene el mérito de haber enfatizado la obcecada necesidad de volver a introducir el fenómeno humano en el arte contemporáneo, aunque solo fuese por la mera designación del producto de la civilización urbana ampliado a la dimensión de un monstruoso icono o de un anuncio publicitario, lo cual, en el actual estado de confusión de los valores, significa exactamente lo mismo» (Gérald Gassiot-Talabot, «*Mythologies quotidiennes*», prólogo del catálogo de la exposición homónima en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris [1964], reproducido en *París pese a todo*, *op. cit.* [nota 14], p. 177).

que una proyección de la mutación tecnológica de la vida cotidiana²¹. El clima ideológico en Francia estaba marcado por un profundo antiamericanismo que todavía compartían los numerosos artistas latinoamericanos y también algunos antifranquistas que trataban de sobrevivir en París²². Basta con recordar que, entre otros, estaban instalados en esa ciudad artistas como Saura, Eduardo Arroyo, Joan Rabascall o Jaume Xifra y escritores como Juan Goytisolo o Fernando Arrabal, estableciéndose también vínculos entre músicos españoles y franceses, por ejemplo, entre Luis de Pablo y Pierre Boulez²³. Tras el final de la Segunda Guerra Mundial, no fueron pocos los homenajes que se le tributaron a Picasso, que encarnaba el *mito del genio* con su peculiar «militancia» comunista. España era el tópico ámbito del quijotismo, el cliché de lo «andaluz» de Carmen o la patria de Velázquez y Goya, los maestros de la pintura que tanta influencia tuvieron en la historia del arte francés.

Los jóvenes artistas españoles que entraron en acción en los ochenta no tenían ninguna vocación de ser los exóticos figurantes del imaginario francés, teniendo para ellos mucho más vigor el pop neoyorkino o el punk londinense y evitando las nostalgias tardo-vanguardistas. En buena medida, la Movida fue una suerte de reivindicación de lo cotidiano con una inequívoca di-

²¹ Ver Kristin Ross, *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1995.

²² «Enterados de que Nueva York ya había robado la idea de arte moderno (parfraseo aquí a Serge Guilbaut), estos artistas fueron atraídos, sin duda, por lo que París implicaba en términos de tradición moderna (valga el oxímoron) y mercado artístico, aunque esta ciudad también fue significativa en términos políticos. A mediados de los sesenta, el antiamericanismo alcanzaba una virulencia inédita, y en Francia se alimentaba a partes iguales de los ataques del presidente Charles de Gaulle a la política exterior de los Estados Unidos, la oposición a la Guerra de Vietnam y la radicalización política que explotó en Mayo de 1968» (Isabel Plante, «Ambición profesional y vocación universal sudamericanas. París como arena cultural para la abstracción geométrica de la posguerra a los años sesenta», en *París pese a todo*, op. cit. [nota 14], p. 222).

²³ Luis de Pablo ha recordado que Pierre Boulez le acogió de forma muy «cariñosa» tanto en Darmstadt como en la «Domaine musical», en la que, nada más llegar a París el músico español, interpretó sus composiciones (ver Miguel Álvarez-Fernández, *Luis de Pablo. Inventario*, Madrid, Casus-Belli, 2020, p. 39). «Boulez, entre otros, declaró que estaba dispuesto a “destruirlo todo” y se ganó la aprobación crítica por su “desmantelamiento de la música y total reconstrucción de la misma con nuevas leyes”» (Jacques Barzun, *Del amanecer a la decadencia. 500 años de vida cultural en Occidente, de 1500 a nuestros días*, Madrid, Taurus, 2022, p. 1.072). El libro de Boulez *Penser la musique aujourd’hui* (1963) y las enseñanzas de Messiaen basadas en el análisis de su *Mode de valeurs et d’intensités* tuvieron eco en las dinámicas teórico-prácticas de la música en España. Podría desarrollarse un análisis comparativo de lo que fue la gestión institucional-musical de Boulez en el Ircam y lo que supuso el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, fundado en 1983 por Luis de Pablo, quien lo dirige hasta 1985, siendo sustituido por Tomás Marco.

mensión pop²⁴, una expansión del *rollo*²⁵ setentero en un momento donde lo (pretendidamente) *underground* lucía palmito o desafiaba a la «peña» con las *pintas* más estrambóticas por la Gran Vía²⁶. De una forma «retardada» se produjo la «metropolización» de una gran ciudad, sin que dejaran de aparecer elementos extraños como fue la alabanza del «neo-cateto». La «Movida madrileña» fue *succionada por la institucionalidad* y apadrinada, de forma anómala, por Enrique Tierno Galván, el alcalde al que le gustaba ser calificado como «el viejo profesor». La *enseñanza* más delirante lanzada por aquel político, entregado a la escritura de «bandos rimbombantes» tras haber sido, nada más y nada menos, el traductor del *Tractatus* de Wittgenstein, fue la frase siguiente: «¡Rockeros, el que no esté colocado que se coloque... y al loro!». En la agitación creativa de esos momentos el componente reflexivo brillaba ciertamente por su ausencia²⁷. La Movida tenía la condición de un «inmenso *happening*» que algunos entendieron como un momento cuasi-punk de *agotamiento del sentido* o de lúdica clausura de cualquier dimensión utópica²⁸. Declaraciones como «la vanguardia es el mercado» de *La Luna de Madrid* son ejemplos del peculiar

²⁴ «Una celebrada noche de principios de la era de los ochenta, Madrid hizo pop. Tal y como sueña: pop. Exactamente como hicieron pop, muy a principios de la no menos famosa década de los sesenta, todas y cada una de las culturas y subculturas urbanas y suburbanas del planeta Tierra de idéntica envergadura poblacional y similares ocios y negocios asfálticos (todas menos Madrid: esa fue la cuestión)» (Juan Cueto, «Cuando Madrid hizo pop», en *Cuando Madrid hizo pop. De la posmodernidad a la globalización*, Gijón, Trea, 2011, p. 221).

²⁵ «La esencia del *rollo* está en crear miles de focos, en plantear una alternativa cotidiana permanente, en parir cada mañana o cada noche una revista, un cómic, un tebeo, un grito. El *rollo* está cantidad de enrollado. En cada esquina de cada ciudad te encuentras a un tío o una tía montándose su propia revista, su propio cómic, su propia canción, ya sea en papel de W.C., en plástico o en piedra. Cualquier material es bueno. Esto ya no hay quien lo pare. Y estamos sólo en el 77» (Jesús Ordoz, *De qué va el rollo*, Madrid, La Piqueta, 1977, p. 91).

²⁶ «Paso del *rollo* a la *movida* que en el plano ideológico-político refleja el recorrido de la identidad del sujeto colectivo: antifranquismo > afirmación democrática > anomia social > resituación respecto al código (respecto a los significantes del ser). Cambio de *sujeto*: del *progre-pasota* al *moderno*, y de código estético: de lo *cutre* (abandono controlado) a lo *guay* (desmesura controlada); la moda como formalización del hacer... Mutación en el orden de las prácticas: del *ser* (discurso de la identidad) al *hacer* (discurso práctico). Puesta en práctica de los discursos; de ahí una proyección espacial en la geografía de la villa. Es la rehabilitación de determinados barrios en 1976» (Gerard Imbert, «El Madrid de la “movida”», *El País*, 25 de enero de 1986).

²⁷ Jorge Berlanga apuntará que la eclosión creativa de la Movida era consecuencia «de una necesidad visceral y espontánea, producto más quizás de un requerimiento inconsciente de la época que de una reflexión intelectual» (citado en José Luis Gallero, *Solo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, Madrid, Ardora, 1991, p. 62).

²⁸ «La expansión de la movida parte del reconocimiento fundamental de que no hay satisfacción futura. Palabra y sentido, gesto y sentido, signo y sentido se encuentran en una gélida región del silencio,

posmodernismo hispano²⁹. Había que «buscarse la vida» y, como apuntó Borja Casani, tratar de *estar montado*³⁰. Los «pasotas»³¹, valga la paradoja, no dejaban de hacer cosas, estaban liados en toda clase de «movidas». Cuando se plantaba cara tanto al progre cuanto a las proclamas del «cantautor», resulta que las «cantinelas» proclamaban que «yo para ser feliz quiero un camión» o daban cuenta de que alguien iba «camino Soria». El *ludismo* de la década

porque se ha reconocido ya que no hay nada que entender, nada que esperar, nada que pueda asegurar recompensa una vez diferida la satisfacción del deseo. [...] La expansión extática de la movida —criada en alcohol, hachís, “poppers”, cocaína y caballo— tiene el sentido de conjurar el efecto monumental de la resaca producida por la pérdida del contenido utópico de la superestructura cultural de resistencia a la dictadura» (Teresa M. Vilarós, *op. cit.* [nota 11], p. 35).

²⁹ Cueto ha insistido en que la Movida no fue provocada por la abrupta irrupción del fenómeno «pos» sino por la tardía implantación del fenómeno pop. La «posmodernidad madrileña» se manifestó como un aire de fiesta permanente, como «el descubrimiento gozoso del signo universal de la igualdad metropolitana, [...] la seducción adolescente por las iconografías urbanas, [el] arte de asmir inmoderadamente y sin temor al viejo infierno ideológico (francfortiano), [...] la aceptación desacomplejada, desinhibida y desmadrada de las artificiales repeticiones asfálticas y artísticas, [...] la estética de las masas en el momento supremo de hacer masa ante el acontecimiento electrónico, [...] la entronización de las simbologías propias de la opulencia consumista, [el] espectáculo de las mitologías industriales y comerciales, [...] la idolatría por las tecnologías audiovisuales y [...] la pasión desmedida por lo seriado, lo cosmopolita, lo irónico, lo simulado y lo provocadoramente banal. Es decir, [...] todos y cada uno de aquellos elementos del discurso metropolitano en versión pop. Sencillamente, lo ocurrido en Madrid fue un salto sin red de la estreñida Factoría Francfort a la directa Factoría Warhol. No en vano los eslóganes que con fortuna circularon tenían el nostálgico sabor de las sopas Campbell's: *La vanguardia es el mercado, Lo pequeño es hermoso excepto si se trata de las ciudades, Madrid me mata, Lo importante es que funcione, Las masas nunca se equivocan, Repetir es crear*» (Juan Cueto, «Cuando Madrid hizo pop», *op. cit.* [nota 24], p. 225). Recordemos cómo saludaban desde la revista *La Luna de Madrid* la llegada del posmodernismo (ver José Tono Martínez y Tomás Pérez Montero, «A pesar de los sueños: entrevista con Will More», *La Luna de Madrid* [3 de enero de 1984], pp. 10-12).

³⁰ «Sólo se vive una vez. Durante todo este tiempo el objetivo es exactamente el mismo. Se sabe que sólo se vive una vez y se supone que eso significa conseguir experiencias, tener una vida pletórica de emociones. Y cuando llega toda la cuestión del sida, la plaga, de pronto te das cuenta de que, efectivamente, sólo se vive una vez. Es decir, que te vas a morir, y que la gente se empieza a morir. Una cosa que siempre ha planeado sobre nuestras cabezas es que hay un montón de gente que se ha muerto para que nosotros lo contáramos. [...] Aprendido eso, dices: “¡Bueno, ¿cuál es la forma de continuar?”. El dinero, buscar pasta, estar supermontado» (Borja Casani entrevistado en José Luis Gallero, *op. cit.* [nota 27], p. 42).

³¹ «Nada más fácil que colocarle el adjetivo de pasota el porrero de turno, porque esto simplifica las cosas [...]. Una legión de desencantados, descreídos, escépticos pasivos o activos, drogados o no, con sus virtudes y sus fallos, con sus dudas y sus creencias [...], una órbita de marginados que no levantan ninguna bandera, que no tratan de salvar a nadie, sino [...] salvarse a sí mismos» (Marcos Ordóñez, «Sálvese quien pueda o del pasotismo como bestia negra», *Ajoblanco*, 10 [1978], p. 10). «Los pasotas son los hijos y herederos de la clandestinidad más que una escuela filosófica nihilista o ácrata. Son los clandestinos de la democracia, clandestinos en lo cotidiano, como los radicales e intransigentes en la política lo son en el ámbito del poder» (Ignacio Fernández de Castro, «Los pasotas», *El Viejo Topo*, 30 [1979], p. 28).

de los ochenta «asfaltó» el camino de la euforia cultural, que llegó a su cima en los eventos feriales, expositivos y olímpicos de 1992, en la antesala de la firma del Tratado de Maastricht, que trató de «consolidar» el mapa europeo³². Cobi, el símbolo que realizó Mariscal para los Juegos Olímpicos de Barcelona, demuestra que la Movida finalmente encontró el camino para convertir la regresión infantil en *marketing* y pingües beneficios económicos³³. Justamente aquel año 1992 se estrena la película de Bigas Luna *Jamón, jamón*, con un compendio o, mejor, un pastiche de tópicos patrios que van del toro de Osborne a la lucha final (goyesca) a jamonazos³⁴, aunque también en esos años aparecen otros comportamientos artísticos ajenos a los «estereotipos castizos», como sería, por ejemplo, la acción *Carrying* de Pepe Espaliú, en la que se hacía transportar por infinidad de personas (tanto en San Sebastián como en Madrid), a la «sillita de la reina» y descalzo, para subrayar lo decisivo que era prestar ayuda a las personas enfermas de sida.

Con una cultura que podría caracterizarse como un ejemplo singular de posmodernismo vitalista, se ha señalado que la estética de los años ochenta en España, y de forma más acentuada en Madrid, se revela como «hibridismo cultural»: «La política artística socialista apostó por aquellos contenidos culturales que se acoplaban en el debate más actual de los ochenta, esto es, la polémica en torno a la posmodernidad. Eclecticismo, imposibilidad de difundir normas estéticas válidas de forma absoluta e intemporal, fin de las grandes narraciones, pluralidad de estilos y lenguajes, una cultura tradicionalmente concebida como elitista que se difundía con el gusto por el *folk* y el flujo comunicativo de regusto *kitsch* propiciado por los *mass media*: España hizo suya, exaltándola, una cultura que fusionaba tradición y modernidad, lo popular con lo erudito, lo provinciano en lo urbano, demostrando la voluntad

³² «Pero en un sentido local es el fin de los acontecimientos culturales del 92, y no el tratado de 1993, el que da término a la fiesta transicional y pone la euforia pasada en perspectiva. El año 1992 marcará por otra parte el inicio de la incertidumbre económica, que contrasta con el crecimiento avasallador de la renta per cápita y con el potencial inversor de la época de los ochenta» (Teresa M. Vilarós, *op. cit.* [nota 11], p. 3).

³³ «Mariscal descubrió que más allá del *underground* había vida. Otra vida, ciertamente; pero no por distinta de la suya —ni siquiera por opuesta— desdeñable» (Llàtzer Moix, *Mariscal*, Barcelona, Anagrama, 1992, p. 179).

³⁴ En esta película «las prostitutas hacen excelentes tortillas de patatas, se come mucho ajo, y hay una pelea a jamones de resonancias goyescas» (Augusto M. Torres, *Diccionario del cine español*, Madrid, Espasa Calpe, 1994, p. 259).

de superar los límites del proceso de modernización caótico y desigual de los tecnócratas franquistas para alcanzar, de una vez por todas y de un modo original, la contemporaneidad»³⁵. Se trataba de una versión de lo posmoderno en clave acrítica³⁶, esto es, entregada al hedonismo narcisista y consumista, con una tendencia a confirmar las obras de arte y los productos culturales como *pastiches*. La Movida madrileña reduce (trivializa) la posmodernidad al entender que es, más que nada, un juego del *look*³⁷, sin que deje de surgir la sospecha de que propiamente lo que ahí se revela es un *vacío*³⁸.

La rebeldía de los años sesenta³⁹ se había abandonado en la *condición posmoderna*, justamente cuando el neoliberalismo tomaba el poder en Estados Unidos y en Gran Bretaña. Desde los sesenta no solo se advierte que Fran-

³⁵ Giulia Quaggio, *La cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*, Madrid, Alianza, 2014, p. 314.

³⁶ «Se ha querido entender la coincidencia compleja de estos fenómenos propios de los finales de la *década prodigiosa* desde el marco conceptual de la *posmodernidad*. Con este rótulo se han estudiado las formas de escritura experimentales producidas en aquel momento o la despolitización de las industrias culturales españolas a lo largo de la década siguiente. Sin embargo, la asimilación del término “posmoderno” legitima una comprensión de la cultura setentera vista como antesala de las políticas oficiales de Javier Solana —ministro de Cultura entre 1982 y 1988 y *Mr. PESC* en 1999— pero no sirve para explicar las diversas mutaciones sucedidas en el contexto transicional» (Germán Labrador Méndez, *op. cit.* [nota 10], p. 199).

³⁷ «La posmodernidad marca la crisis del saber moderno. *Crisis de los fundamentos* (Lyotard); de ahí el movimiento de reflexión, profundo, distanciado, que engendra una especie de metadiscursos sobre el discurso actual, una reflexión epistémica sobre las grandes rupturas discursivas de las que ya hablaba Foucault a propósito de la locura, del discurso sobre el cuerpo, y que se generaliza... Estando muy claro que la *movida* no tiene nada que ver, intelectualmente, con esa corriente de pensamiento, aunque estéticamente sea sensible a las vanguardias que prefiguran (¿desfigurándolos?) los códigos del mañana. Sin embargo, la *movida* refleja esta crisis y responde a ella “por anticipado”. Respuesta trivial, ciertamente, pero respuesta a pesar de todo: respuesta inmediata, que responde a dicha crisis *de soslayo*, en otros términos. Que esto no resuelva nada es un problema distinto... A una puesta en cuestión de los fundamentos, la *movida* responde con un discurso de las formas; responde al problema mediante una *estrategia de las apariencias* (Baudrillard) fundada en el *look*. El *look moderno* es un estar-en-el-mundo sin contrato, liberado de toda responsabilidad histórica; es todo lo contrario del compromiso... Pero es también una realización» (Gerard Imbert, *op. cit.* [nota 26]).

³⁸ «En la *movida* hay siempre un problema de vacío. Es inverosímil. Por donde tires, siempre te encuentras con la nada, con eslabones que no existen. Es la historia de un vacío. Todo ha estado a punto de ser y no ha sido. Ha habido una gran insatisfacción, difícil de definir. En los años 79-81 surgen una especie de promesas artísticas: “vamos a tener nuestra propia música pop, nuestra propia pintura, nuestra propia literatura, gente joven, nuevas ideas...”. Había una gran ilusión. La expresión verdadera de la democracia tenía que haber sido la *movida*, y no digo ya la madrileña. Pero donde tenía que haber sido *Ejecutivos Agresivos*, con esa cosa corrosiva y dadaísta que tenían, ya era *Gabinete Caligari*, que están muy bien, pero bueno... Donde tenía que haber sido *Zombies*, aparecen *Hombres G*» (Herminio Molero, «Las minas del rey Salomón o la historia de un vacío», en José Luis Gallero, *op. cit.* [nota 27], p. 225).

cia ha dejado de tener un papel cultural central en el orden mundial⁴⁰ sino que también se asiste a una decadencia del «intelectual público»⁴¹. Como bien advierte Tony Judt, los pensadores franceses consiguen fervorosos lectores, influyendo de forma impresionante en académicos epigónicos y animando campos teóricos como la deconstrucción, el multiculturalismo o el feminismo, pero su eco se escucha *en el extranjero*⁴². En España fue muy intenso el impacto del estructuralismo y el posestructuralismo, el maoísmo francés y sus derivaciones pictóricas en *Support-Surface*, las nuevas olas difundidas por *Cahiers du cinéma* o el psicoanálisis lacaniano. Pensadores como Foucault, Deleuze, Lyotard, Baudrillard o Derrida fueron traducidos a la carrera y sus inflexiones «retóricas» fueron imitadas antes de que se acuñara la *French Theory*⁴³. La modernidad que encarnaba la vanguardia parisina estaba, en alguna medida, (auto)deconstruyéndose.

Si a mediados de la década de los setenta comenzó lo que algunos han denominado «estética introspectiva», lo cierto es que también son años de «final de las ideologías», como aquella mutación política del PSOE, que en 1979 da, literalmente, carpetazo a las perspectivas marxistas o revolucionarias. Se podría decir que la comprensión de la política en clave de «lucha de clases»

³⁹ Para una de las mejores exposiciones de las dinámicas culturales y teóricas que marcan esa década, ver Fredric Jameson, «Periodizar los 60», en *Las ideologías de la teoría*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014, pp. 575-611.

⁴⁰ «No sólo Francia ha dejado de ser el centro del mundo, sino que cualquier exigencia en este sentido ya no forma parte del bagaje cultural del pensamiento francés» (Tony Judt, *Pasado imperfecto. Los intelectuales franceses, 1944-1956*, Madrid, Taurus, 2007, p. 331).

⁴¹ «En Francia nadie pone en duda que los intelectuales están en crisis, presa de la incertidumbre sobre su identidad, su función, su público. La actitud adoptada hacia los remotos héroes del pasado o es crítica o es despectiva en el mejor de los casos, mientras que los iconos más recientes (Lacan, Foucault, Derrida, Barthes, etcétera) han perdido todo su encanto y apenas suscitan interés. Los pocos intelectuales franceses que aún despiertan admiración universal o son ya viejos (Lévi-Strauss, Levinas) o han muerto (Aron) o han nacido en el extranjero (Kundera). Curiosamente, son los de fuera los que hoy sostienen el peso mítico del intelectual francés» (*ibid.*, p. 335).

⁴² «En Estados Unidos, y en menor medida en Gran Bretaña, Italia, España y Latinoamérica, la segunda generación de los intelectuales parisienses de posguerra sigue gozando de admiración y es un grupo muy imitado. Las universidades extranjeras están llenas de profesores que no sólo estudian las obras de Lacan, Foucault, Derrida, Barthes, Lyotard, Bourdieu, Baudrillard y otros, sino que además aplican sus métodos asiduamente en sus propias investigaciones y en un amplísimo abanico de disciplinas. [...] La deconstrucción, la posmodernidad, el posestructuralismo y sus progenies respectivas prosperan, por inverosímil que resulte, de Londres a Los Ángeles. La llorada figura del intelectual francés sigue viva y goza de buena salud en cualquier parte del mundo... salvo en París» (*ibid.*, p. 336).

⁴³ Ver François Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cía. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*, Barcelona, Melusina, 2005.

va a ser sustituida progresivamente por un debate, de corto vuelo, sobre los «estilos de vida y culturales», como se hace evidente en aquella «llamada» de Felipe González, en 1982, a los intelectuales pidiéndoles que colaboraran para «dar un impulso ético y estético a la sociedad»⁴⁴. En 1981, Jean-Marie Domenach publicó un ensayo sobre la vida intelectual francesa que es, en buena medida, una crónica del declive del marxismo⁴⁵. Mientras un «nuevo filósofo» (una especie de intelectual adicto a los *mass media*) como Bernard-Henri Lévy atacaba despiadadamente al izquierdismo en *La barbarie con rostro humano* (1977), en España un polemista como Savater acompañaba desde sus artículos en *El País* la «modernización» socialista. Aranguren consideró, a mediados de los años ochenta, que el poder estaba utilizando los «acontecimientos culturales» para fomentar «un nuevo y resignado conformismo, una nueva apatía política»⁴⁶. La política estaba repitiendo (a su manera) el estribillo de la conocida canción de *Radio Futura*, enamorada de la «moda juvenil»; así, la Movida era algo que podía ser apoyado e incluso calificado de «extraordinario»⁴⁷. Sin duda, el PSOE estaba «fascinado» en los años ochenta con la política cultural (extremadamente narcisista y caracterizada por un intenso *marketing*) de Jack Lang, ministro de Mitterrand que había llegado a sostener que el «derecho a la vida» está basado en dos principios inseparables, que son «el derecho al trabajo y el derecho a la belleza»⁴⁸. Con la llegada al gobierno del PSOE, la inversión en cultura aumentó un 68% entre 1983 y 1986, con una política muy decidida de

creación de infraestructuras⁴⁹ pero también de apoyo (empresarial) a la música pop⁵⁰. La cultura funcionaba como un «patrimonio simbólico» de la izquierda, decididamente estatista⁵¹, pero entregada a una estrategia cultural a la vez des-politizada y política, en el sentido de un reparto de lo sensible o, para ser más preciso, de lo que debe ser dicho y aquello que debe ser completamente marginalizado⁵². No faltaron las críticas al «despilfarro» de esos «fastos culturales». Una de las andanadas más duras contra la «proliferación de mamarrachadas» (sublimadas como «cultura») fue la que desplegó Rafael Sánchez Ferlosio en un artículo memorable titulado «La cultura, ese invento del gobierno» que comienza con una analogía demoledora: «El Gobierno socialista, tal vez por una obsesión mecánica y cegata de diferenciarse lo más posible de los nazis, parece haber adoptado la política cultural que, en la rudeza de su ineptitud, se le antoja más opuesta a la definida por la célebre frase de Goebbels. En efecto, si éste dijo aquello de “Cada vez que oigo la palabra *cultura* amartillo

no solamente para estar al servicio de las bellas artes o de la actividad puramente artística sino para estar al servicio de un proyecto de conjunto: un proyecto de civilización al servicio del cambio de la vida» (*ibid.*, p. 284).

⁴⁹ «En la primera fase del gobierno socialista, a la que algunos intelectuales afiliados al PSOE se han referido como “pacto social por la democracia y la modernización”, el objetivo de participación cultural se tradujo sobre todo en una política de desarrollo de infraestructuras. Entre 1982 y 1986, por ejemplo, se produjo un incremento notable de las inversiones en estructuras bibliotecarias (los 688 millones de pesetas de 1982 se disparan hasta los 1.400 millones de 1985) y, en paralelo, el Ministerio de Cultura puso en marcha un programa de construcción de auditorios y puesta al día de las estructuras teatrales (un plan de 6.500 millones de pesetas para 55 teatros públicos), además de los importantísimos fondos destinados a la modernización de los museos o la recuperación de complejos culturales, como el Círculo de Bellas Artes de Madrid (1983). Se calcula una cifra de 2.064 millones de pesetas solo en 1985, incluyendo la ampliación del Museo del Prado» (*ibid.*, p. 290).

⁵⁰ «Alrededor de 1983 comienza a solidificarse un nuevo orden de representación y una nueva estética. Este proceso es simultáneo al proyecto empresarial de construcción de una música pop española. Esta bebe y vive de signos estéticos anteriores, de los que obtiene su prestigio en el proceso de vaciarlos de contenido. Para ese tiempo de reescritura transicional se construyó el estereotipo de la “Movida”» (Germán Labrador Méndez, *op. cit.* [nota 10], p. 574).

⁵¹ Ver Jorge Luis Marzo y Tere Badía, «Las políticas culturales en el Estado español (1985-2005)», *soymenos.net*, 2006, p. 9.

⁵² Antoni Domènech ha subrayado que la cultura de la Transición española implica un diseño institucional «de todo punto político —“político” no en el sentido estrecho y conspiratorio, sino en el sentido amplio y general de la palabra— para potenciar unas voces y acallar otras: [...] a eso han ayudado, claro, la rápida —y políticamente avalada— concentración de la propiedad de medios de comunicación de masas, y aun de los grandes grupos editoriales, y también los sistemas de premios y prebendas públicamente otorgados» (Antoni Domènech, citado en Albin Senghor y Karim Sambá, «Cultura de la Transición. Entre la servidumbre política y las cifras de ventas», *Ladınamo, Revista LDNM* [octubre-noviembre de 2007]).

⁴⁴ Ver «Felipe González llama a los intelectuales y artistas a “un compromiso con la sociedad”», *El País*, 29 de septiembre de 1982.

⁴⁵ Ver Jean-Marie Domenach, *Enquête sur les idées contemporaines*, París, Seuil, 1981. También es importante la investigación de Sunil Khilnani *The Decline of the Intellectual Left in France, 1945-1985* (tesis doctoral, University of Cambridge, 1989).

⁴⁶ José Luis Aranguren, «Por qué nunca más», en Ramón Tamames (dir.), *La guerra civil española. Una reflexión moral 50 años después*, Barcelona, Planeta, 1986, p. 182.

⁴⁷ «La atención socialista por la democratización cultural y la cultura popular juvenil, en particular, se materializó en el interés por la *movida*, fenómeno que pasó de ser un movimiento *underground* de un reducido grupo de amantes del rock, historietistas, dibujantes y creadores de *fanzines*, a convertirse en una etiqueta industrial, en una especie de eslogan que, si bien de forma un tanto confusa, entró a formar parte de la vida cotidiana de los españoles» (Giulia Quaggio, *op. cit.* [nota 35], pp. 323-324).

⁴⁸ «Nuestra política —así se resume el proyecto de Jack Lang— para la cultura [...] se inspira fundamentalmente en las ideas desarrolladas por François Mitterrand durante su campaña presidencial de 1981. Se trata esencialmente de reconciliar el arte con el Estado, reconciliar una sociedad con su juventud, reconciliar a un país con sus hombres de cultura. Para definir nuestro programa de cultura podría decir el “derecho a la vida”, basado en dos principios inseparables que son el derecho al trabajo y el derecho a la belleza. [...] El Ministerio de Cultura ha sido concebido por François Mitterrand

la pistola”, los socialistas actúan como si dijeran: “En cuanto oigo la palabra *cultura* extendiendo un cheque en blanco al portador”. Humanamente huelga decir que es preferible la actitud del Gobierno socialista, pero culturalmente no sé qué es peor»⁵³.

En 1989, José Luis Brea organizó una exposición, titulada *Antes y después del entusiasmo*, en la KunstRAI de Ámsterdam en la que planteaba una lectura del arte español que se apartaba de la «despolitización posmoderna» y del «retorno de la pintura» para defender el neoconceptualismo y, al mismo tiempo, establecer un vínculo genealógico con los Encuentros de Pamplona que se celebraron en 1972. Luis de Pablo señala que cuando bosquejó, de forma abstracta, las posibilidades de los Encuentros de Pamplona, viajó a París para «averiguar lo que podía conseguir para la fecha convenida»⁵⁴, siendo fundamental los préstamos que consiguió de la Cinémathèque française. Ese festival, en el que tuvo muchísima importancia la presencia de Cage, ha terminado por convertirse en una suerte de «acontecimiento mítico» que ha llevado a numerosas relecturas museístico-curatoriales⁵⁵. La estética del archivo contemporáneo ensambló conceptualismo y antagonismo político en la clave de la «globalización imaginada». Si en España se cuestiona el «legado de la Transición» (desde la indignación contra el «austericidio» provocado por la crisis del capitalismo financiero), en Francia algunos cuestionaron la rebeldía sesentera. Así, en la campaña electoral del 2007 Nicolás Sarkozy exhortaba a sus seguidores a «liquidar la herencia de Mayo del 68»⁵⁶. Parecía que se había borrado aquella consigna según la cual «todos somos unos indeseables», aunque otros tenían muy viva la actitud de Malraux, que el 30 de mayo de 1968 se situó en la cabecera de la manifestación de los Campos Elíseos en defensa del régimen imperante, plantando cara a los «alborotadores». El ministro de Cultura francés reconocía el pacifismo de los rebeldes y su potencia crítica: «Este ensayo

⁵³ Rafael Sánchez Ferlosio, «La cultura, ese invento del Gobierno», *El País*, 22 de noviembre de 1984.

⁵⁴ Citado en Miguel Álvarez-Fernández, *op. cit.* [nota 23], p. 105.

⁵⁵ Ver Iván López Munuera, *Los encuentros de Pamplona (1972) como laboratorio de la democracia*, tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, 2016. Sin duda, la más importante de las revisiones fue la exposición que sobre los Encuentros de Pamplona realizó el MNCARS en 2009, que tenía el subtítulo de «Fin de fiesta del arte experimental».

⁵⁶ Ver André y Raphaël Glucksmann, *Mayo del 68. Por la subversión permanente*, Madrid, Taurus, 2008, p. 15.

general de un drama en suspenso mostraba, tanto entre los huelguistas como entre quienes los veían pasar, la conciencia del fin de un mundo»⁵⁷.

Puede que, en términos artísticos, el final ya estuviera anunciándose en la década de los cincuenta; así, en 1955, Julien Alvard sugería que, tal vez, la Escuela de París no fuera otra cosa que un «personaje fantasma»⁵⁸. En un cuestionario, publicado en 1958, sobre la posible desaparición de la Escuela de París, formulado por Alain Jouffroy a una serie de pintores extranjeros, Francisco Nieva declaraba que, tras la guerra, «París parece haber demostrado el vehemente deseo de dejar de ser el centro artístico del mundo e incluso de Europa. Hoy día París debería abstenerse de determinados excesos y prodigalidades y tendría que cultivar el orgullo. La España pretendidamente “decadente” ha sabido producir figuras de real importancia en la cultura universal, porque supo ser altiva y adaptarse con dignidad a nuevas situaciones. Un pueblo puede apoyarse en sus proezas civilizadoras adoptando una pose de príncipe o de vagabundo»⁵⁹. El existencialismo había envejecido en la época de los electrodomésticos y, aunque el «izquierdismo estético»⁶⁰ siguió lanzando sus proclamas, lo que se reveló fue que la tendencia más seguida era el *oportunismo*. El espíritu sesentayochista había perdido pulso en la «solemnidad socialista» de Mitterrand⁶¹ y los anhelos culturales más sublimes de Felipe González se cumplieron cuando chapurreó el francés en una entrevista en *Apostrophes*.

⁵⁷ André Malraux, declaraciones del 20 de junio de 1968 reproducidas en *ibid.*, p. 39.

⁵⁸ «Esta Escuela de París es como un personaje fantasma, como la Dulcinea del Toboso, de la que todos hablan enérgicamente, salida de la imaginación de muchos Don Quijotes, incluidos los Sancho Panza; nadie los ha visto. Se podría pensar que nació con la facultad de deslizar de hombros a hombros este respetable abrigo so pretexto de balances o de agrupaciones hábilmente encaramadas en este pedestal» (Julien Alvard, «París sin escuela», *Cimaise*, 1 [octubre-noviembre de 1955]; reproducido en *París pese a todo*, *op. cit.* [nota 14], pp. 166-167).

⁵⁹ Ver Alain Jouffroy, «L'école de Paris est-elle condamnée?», *Arts* (12-18 de febrero de 1958); reproducido en *París pese a todo*, *op. cit.* [nota 14], pp. 173-174.

⁶⁰ A propuesta de Wilfredo Lam, el gobierno cubano invitó en 1967 a los participantes del Salón de Mayo parisino a volver a montar su muestra en La Habana. Eduardo Arroyo ideó un gran mural colectivo en forma de espiral en el que los espacios de pintura se asignaron al azar. El resultado fue una yuxtaposición de estilos y temas, extraña y divertida, que, según Jouffroy, sería «el primer mapa de la imaginación subversiva contemporánea». Jean-Jacques Lebel disintió de esa opinión, advirtiendo que esa estructura olía a «marxismo leninismo burocrático» (ver Jill Carrick, «The Assassination of Marcel Duchamp. Collectivism and Contestation in 1960s France», *Oxford Art Journal*, 1 [2008], p. 21).

⁶¹ «El espíritu de Mayo, marcado por el sello del egocentrismo ahogado en la negación de lo real, se ha rendido a la comodidad de las ideas recibidas que el “movimiento” disfrutó sacudiendo. El embalsama-

Incluso los que consideraban que *París no se acaba nunca* tuvieron la sospecha de que, tal vez, el lugar en el que había que estar era Nueva York⁶². Recordar aquella época en la que París era «una fiesta», algo que todavía se sentía en los años sesenta⁶³, puede llevar a la más penosa nostalgia, aunque, tal vez, sería más productivo evitar la mitificación y asumir que la Torre Eiffel dejó de ser el faro de la modernidad, aunque pueda funcionar como un «objeto inimitable»⁶⁴. Afectados por la *duchampitis*, podemos buscar remedio en un viejo fetiche: la ampolla de cristal de *Air de Paris* (1919)⁶⁵. Las provocaciones vanguardistas son, valga el tono hegeliano, *cosa del pasado* o, en todo caso, exvotos de las vitrinas museales. En la época del *reality-show* y la

miento del “*joli Mai*” fue perpetrado en 1981 en el Panteón, donde François Mitterrand se entronizó como conciencia universal. Fue un instante de gloria en mundovisión que Régis Debray y Jacques Attali elaboraron minuciosamente. Él y Francia, el padre y la patria de los derechos del hombre. Gravedad episcopal, laicismo eclesiástico, indumentaria severa y rosa roja a guisa de crucifijo. En las aceras, concentrada detrás de las barreras metálicas, la multitud agolpada como en misa, comulga: “A los grandes hombres, la patria, agradecida”» (André y Raphaël Glucksmann, *op. cit.* [nota 56], p. 31).

⁶² «A veces mi sentido de la ironía alcanza a París mismo, y entonces me gusta Nueva York. Diría más: cada vez que alguien nombra a Duchamp, pienso que mi vida ha estado siempre equivocada y que, en lugar de vivir en Barcelona y estar enamorado de París, debería haberme dejado de tantas zarandajas y haber vivido en Nueva York, en el apartamento de Duchamp, por ejemplo. Y leer allí a Hemingway, leer en un confortable sillón sus hazañas de cazador, pescador, amante, boxeador, reportero de guerra y bebedor. Y pensar todo el rato: ¡Qué animal!» (Enrique Vila-Matas, *París no acaba nunca*, Barcelona, Penguin Random House, 2014, p. 47).

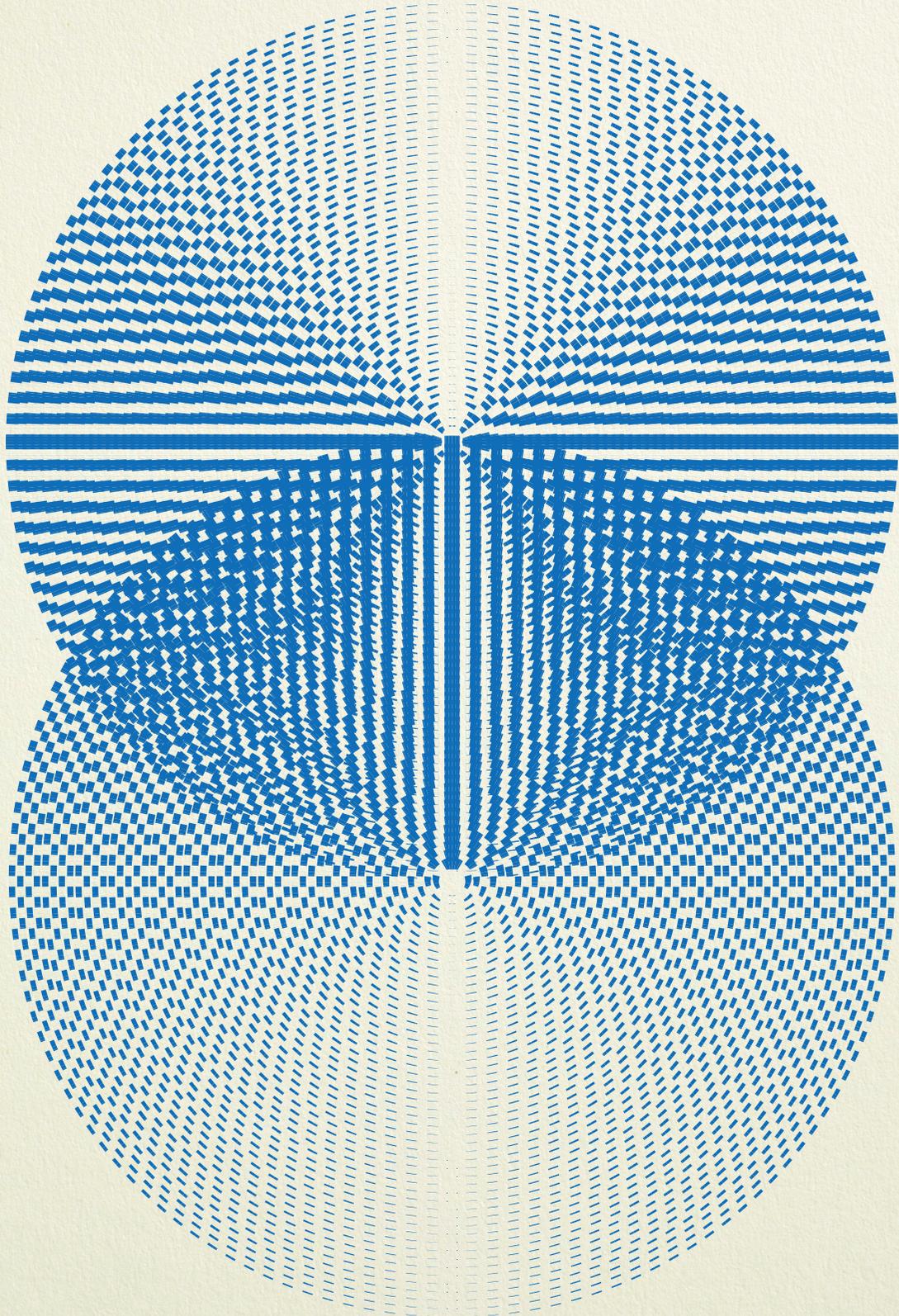
⁶³ «En ese famoso ambiente de la bohemia, todavía vivo a principios de los años sesenta, daba la impresión de que París seguía siendo “una fiesta”, como había afirmado Ernest Hemingway en un libro sobre su apasionada y complicada vida parisina de los años veinte publicado póstumamente en 1964, casi para demostrar que la ciudad, a pesar de su caída en desgracia tras la Bienal de Venecia de ese mismo año, seguía estando presente entre los extranjeros: “Si tienes la suerte de haber vivido en París cuando joven, luego París te acompañará, vayas donde vayas, todo el resto de tu vida, ya que París es una fiesta que nos sigue”» (Serge Guilbaut, *op. cit.* [nota 14], p. 13).

⁶⁴ «Mirada, objeto, símbolo, la Torre es todo lo que el hombre pone en ella, y ese todo es infinito. Espectáculo mirado y mirador, edificio inútil e irremplazable, mundo familiar y símbolo heroico, testigo de un siglo y monumento siempre nuevo, objeto inimitable y sin cesar reproducido, es el signo puro, abierto a todos los tiempos, a todas las imágenes y a todos los sentidos, la metáfora sin freno; a través de la Torre, los hombres ejercen esa gran función del imaginario que es su libertad, puesto que ninguna historia, por muy oscura que sea, ha podido quitársela» (Roland Barthes, *La Torre Eiffel*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 79).

⁶⁵ «Antes de partir rumbo a Nueva York [en 1919], Duchamp pide a una farmacia de la Rue Blomet, ubicada cerca del departamento de Gabrielle Picabia, que abran una ampolla de suero fisiológico y, luego, la cierran, capturando de este modo “50 centímetros cúbicos de aire”. “Pensé en un regalo para los Arensberg, quienes poseían ya todo lo que el dinero podía comprar. Entonces, les obsequié con una ampolla de aire de París”. Este *ready-made*, titulado sencillamente *Air de Paris* [Aire de París], “no tiene nada que no sea estrictamente auténtico, [la] superchería se basa aquí en la propia ausencia de superchería”» (Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp. La vida a crédito*, Barcelona, Libros del Zorzal, 2008, p. 205).

(pseudo)conectividad de las redes sociales, respiramos en el aire de lo viral, entre el pánico y la banalidad, cuando todavía nos interpela la pintada de los pasillos universitarios en el París rebelde de Mayo del 68: queremos (acaso) decir nada⁶⁶.

⁶⁶ «Adictos al *zapping*, ya no tenemos tiempo de escuchar al sabio. Tragedia del filósofo, miseria del mediólogo, crucifixión del erudito. “Propietarios del saber, abstenerse”, se leía en las paredes de la Sorbona ocupada. Los Atilas del Barrio Latino subvirtieron las jerarquías del conocimiento, igualaron las posiciones de elocución. “Cualquier enseñante es enseñado, cualquier enseñado es enseñante”. Mayo fue un carnaval antiplatónico, una explosión de palabras simbolizada por el famoso “Tengo algo que decir, pero no sé qué” pintado en un pasillo de Censier. [...] Vuestros ágapes primaverales abrieron camino a nuestra sociedad cacofónica. Y hoy el universitario y el saltimbanqui, el que “sabe” y el que “cree que...” son invitados al mismo plató de televisión. *Bye bye Heidegger, welcome Jennifer!*» (André y Raphaël Glucksmann, *op. cit.* [nota 56], p. 58).



PROGRAMA

STEFANO
RUSSOMANNO

|
26.05.2023

AUDITORIO NACIONAL
DE MÚSICA

ORQUESTA
NACIONAL
DE ESPAÑA

DIRECTOR
Francesc Prat

MANUEL
DE FALLA
(1876-1946)

Homenaje a Debussy 4'

JOSÉ MANUEL
LÓPEZ LÓPEZ
(1956)

Tisseur de sable 25'
(Estreno absoluto.
Obra encargo de la
Fundación BBVA)

GÉRARD
GRISEY
(1946-1998)

Partiels 20'

EDGARD
VARÈSE
(1883-1965)

Déserts 25'
(Con proyección
sincronizada del vídeo
homónimo creado en
1994 por el videoartista
Bill Viola)

En diciembre de 1920, *La Revue musicale* publicó, con el título de *Le Tombeau de Claude Debussy*, un número especial para conmemorar el fallecimiento del compositor francés, ocurrido dos años antes. A la iniciativa se adhirieron algunos de los músicos más destacados de la época: entre ellos estaban Ravel, Stravinsky, Bartók, Dukas y Satie. Manuel de Falla contribuyó al proyecto con su primera y única pieza para guitarra. La elección del instrumento no era baladí: la evocación de la guitarra había sido un ingrediente esencial en las piezas de inspiración española de Debussy y a este segmento de la producción del músico francés pretendía referirse el homenaje escrito por Falla.

En su *Homenaje a Debussy* (1920), Falla emplea un ritmo de habanera, que desde la segunda mitad del siglo XIX los compositores franceses asociaban con el exotismo hispano pese a su procedencia cubana. Popularizada en España por Sebastián Iradier (*La Paloma*) y más tarde empleada por Bizet en su ópera *Carmen*, la habanera aparece en tres partituras de Debussy de evocación hispánica, como son *La Puerta del Vino*, *Les Parfums de la nuit* (de *Ibérica*) y *La Soirée dans Grenade*; precisamente esta última página es citada de manera literal por Falla en los compases conclusivos de su homenaje. Por otra parte, el lenguaje del *Homenaje a Debussy* refleja la tendencia a la sobriedad expresiva típica de la época granadina de Falla, donde la contundencia del detalle prima sobre el halo envolvente de las resonancias y la sensualidad de las curvas melódicas.

Si bien concebido originalmente para el instrumento de seis cuerdas, el *Homenaje a Debussy* se publicó primero en un más comerciable arreglo para piano (1921). Años más tarde, el compositor realizó también una transcripción orquestal como parte de la suite *Homenajes* (1939). En el nuevo formato, la pieza recibe el subtítulo de «Elegía de la guitarra», a cuyas sonoridades aluden los arpeggios de las arpas y los *pizzicati* de las cuerdas. Pero el enfoque de Falla se vuelca sobre todo en la creación de una atmósfera nocturna, lograda a través de timbres oscuros y pasajes murmurados, entre los que irrumpen como fogonazos los repentinos estallidos de toda la orquesta.

Tisseur de sable (2013-2015) teje a lo largo de su desarrollo una estrecha conexión entre tiempo, movimiento y espacio, dimensiones que a su vez están contenidas en la propia constitución física de la nota en forma de energía,

espectro y partícula. Desde el punto de vista orquestal y armónico, la obra se basa en procedimientos espectrales a partir de unos materiales de base que se distorsionan; también se establece una relación estrecha entre los tiempos y las alturas por medio de transposiciones de frecuencias. El mismo material se comprime y cambia según el tiempo, y este a su vez se pulveriza convirtiéndose en arena. Todo ello se apoya en una escritura instrumental que, a través de técnicas no tradicionales (multifónicos, cuartos de tono, *glissandi*), produce efectos casi electroacústicos.

Tisseur de sable puede entenderse, en palabras del propio compositor, como el producto de las «transformaciones genéticas de un material armónico de base, junto a una gran polifonía de texturas que se imbrican y se disocian, constituidas por profundidades y escalas temporales diversas, buscando siempre la belleza y la emoción que representa la percepción del espacio, del vacío inmenso o cuántico en el que vivimos y nos movemos. La forma, orgánica y gestual, responde a la evolución y confrontación de fuerzas y energías que el propio material impone».

Partiels (1975) ocupa el tercer lugar de *Los espacios acústicos*, un ciclo de seis piezas que Gérard Grisey escribió entre 1974 y 1985 y que puede considerarse como la biblia del espectralismo francés. Ordenadas según el tamaño creciente de las plantillas (de instrumento solo a gran orquesta), las obras que conforman *Los espacios acústicos* tienen un punto de partida común: el espectrograma del Mi grave de un trombón, con su tono fundamental y sus armónicos. De estos datos extrae Grisey un conjunto de informaciones que le sirven para articular largos procesos sonoros, caracterizados por su dinamismo transitorio y su naturaleza microinterválica.

Escrito para dieciocho instrumentos, *Partiels* ofrece una mirada casi didáctica de los procedimientos espectrales. El Mi grave es expuesto al comienzo de la pieza por el contrabajo y, sobre él, el resto de instrumentos van proyectando la serie sucesiva de armónicos que, poco a poco, enhebran el discurso musical. En términos auditivos, la nota grave inicial no solo desempeña la idea de germen sonoro, sino que ejerce también un importante papel estructural y un punto de referencia para el oyente con sus apariciones periódicas. Grisey mira con lupa dentro del sonido y amplifica su vitalidad interna. Para desentrañar semejante maraña de fuerzas y energías, el compositor apela

a una «escritura sintética, en la que los diferentes parámetros participan en la elaboración de un sonido único». Los resultados presentan a menudo similitudes con la música electroacústica pero también desprenden en ciertos pasajes unos aromas casi impresionistas.

Partituras como *Partiels* corroboran la afirmación de Grisey, según la cual «el sonido es para mí como una nueva piel. Como una zona de contacto casi táctil entre el oyente y la obra». En su aproximación sensorial al sonido, el compositor recupera incluso elementos como la periodicidad, que la vanguardia había proscrito, y se atreve a hablar de procesos de «inspiración» y «espiración» como metáfora de la dialéctica entre tensión y distensión. La música no se identifica aquí tanto con el material como con el tiempo en el que dicho material se dispone y se articula. El espectralismo pone en el centro de sus intereses el sonido como organismo vivo, lo que conlleva en la parte final de *Partiels* la incorporación en el tejido musical de ademanes de naturaleza representativa y gestual por parte de los instrumentistas mientras la pieza se extingue en el silencio.

Déserts (1950-1954) se abre con unos toques de campanas. ¿Unas campanas en pleno desierto? Así es. El propio Edgard Varèse afirmaba que *Déserts* «significa para mí no solo los desiertos físicos, de la arena, del mar, de las montañas y de la nieve, del espacio exterior, de las calles desiertas en las ciudades, no solamente esos aspectos despojados de la naturaleza que evocan la esterilidad, la lejanía, la existencia fuera del tiempo, sino también ese lejano espacio interior que ningún telescopio puede alcanzar, donde el hombre está solo en un mundo de misterio y soledad». Los «desiertos» sonoros de Varèse remiten por lo tanto a geografías naturales y urbanas pero también a dimensiones interiores donde ruido y música, caos y soledad, se fusionan en una de las más visionarias y extremas muestras de imaginación sonora que ha dado el siglo xx.

Como ocurre en muchas obras de Varèse, la plantilla de *Déserts* excluye las cuerdas y combina vientos y percusiones (más un piano que actúa como elemento de resonancia), aunque no menos relevante en este caso es la presencia de una importante parte electroacústica grabada en soporte magnetofónico y emitida a través de dos altavoces. En las tres secciones de la partitura encomendadas a la electroacústica, Varèse manipula ruidos

recogidos en fábricas o producidos por los propios percusionistas. Precisamente estas «interpolaciones» provocaron la airada reacción de una parte del público el día del estreno, un 2 de diciembre de 1954. En medio de protestas, abucheos y risas, el Teatro de los Campos Elíseos de París se convirtió en el escenario de otro gran escándalo cuatro décadas después del estreno de *La consagración de la primavera*.

El rechazo de muchos espectadores era una respuesta visceral a la fuerza implacable de la pieza, a la abrumadora intensidad de sus sonoridades saturadas. Es, la de *Déserts*, una música que de alguna manera expulsa al oyente: una música «mineral», basada en la colisión de planos sonoros duros y cortantes, como si se hubiese forjado en épocas anteriores a la aparición de la vida, en escenarios donde la presencia del hombre ni está contemplada. En una entrevista realizada en 1955, Varèse ofreció unas indicaciones que bien pueden servir como guía para todo el que se acerque a una obra límite como es *Déserts*: «No contar nada. Simplemente sugerir. Despertar la imaginación. Quitar todo descanso al oyente. El espectador debe también aportar su contribución. Es solamente a través de esta contribución que puede establecerse un contacto entre el hombre que crea y el hombre que escucha u observa».

II
31.05.2023

FUNDACIÓN
JUAN MARCH

ENSEMBLE SINKRO

PIANO
Alfonso Gómez
Sergio Gutiérrez
Rodríguez

PERCUSIÓN
Jabi Alonso
Olaia Montoya

JORGE
FERNÁNDEZ
GUERRA
(1952)

Oceánicas 9'

MAURICE
OHANA
(1913-1992)

*Douze études
d'interprétation*
Nº 11 (*Sons Confondus*)
Nº 12 (*Imitations –
Dialogues*) 13'
7'
(ambos para piano
y percusión)

JOSÉ MANUEL
LÓPEZ LÓPEZ
(1956)

Cálculo secreto
(para vibráfono) 9'

RAMON LAZKANO (1968)

Laiotz (para dos pianos
y dos percusionistas) 10'

JOSÉ MANUEL LÓPEZ LÓPEZ (1956)

*Un instante anterior
al tiempo* (para piano
y manipulador) 16'

FÉLIX IBARRONDO (1943)

Izargui (para dos
pianos y percusión) 16'

El concierto se puede seguir en directo en Canal March, YouTube, Radio Clásica y RTVEPlay. El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.

Única pieza para piano en el catálogo de Jorge Fernández Guerra, *Oceánicas* fue escrita originalmente en 1998 con el título *Danzas urbanas*, sin llegar a estrenarse. Cinco años más tarde, el compositor recuperó aquella partitura olvidada en el contexto de un concierto organizado por el pianista indonesio-español Ananda Sukarlan para conmemorar a las víctimas del atentado terrorista de Bali. La revisión de la obra surgía de la idea de que «aquella música tenía mucho más de un movimiento ligado a las fuerzas del agua que a esas danzas urbanas que evocaban en mi memoria alguna obra teatral pretérita que nada claro le decía a nadie que no fuera yo mismo». El estreno español de *Oceánicas* tuvo lugar, además, pocas semanas después de los trágicos atentados de Atocha en Madrid, lo que reforzó en Fernández Guerra la percepción de esta obra como posible alegato contra la violencia.

Concebida como tríptico, *Oceánicas* dibuja en su primer movimiento un animado y a veces turbulento escenario rítmico. El movimiento central posee un carácter más apacible y ensoñado, aunque con repentinos estallidos dramáticos. El tercero se desenvuelve en amplias y rápidas líneas propias de una tocata, interrumpidas por enérgicos acordes o silencios y marcadas por acentuados contrastes dinámicos y texturales.

«Adoro el teclado», decía Maurice Ohana y, en efecto, el piano fue el compañero fiel de su vida. Una pieza destinada al piano, *Enterrar y callar*, inaugura en 1944 su catálogo oficial y otra escrita para clavecín o piano (*So Tango*) lo cierra en 1991, un año antes de la muerte del compositor. En los comienzos de su carrera Ohana se dio a conocer principalmente como pianista y los programas de sus recitales dejaban bien claros sus gustos musicales: Scarlatti, Chopin, Albéniz, Granados, Falla, Ravel y, en especial, Debussy. La sombra de este último es muy evidente en los *Douze études d'interprétation*, divididos en dos libros de seis estudios cada uno que Ohana termina en 1982 y 1985, respectivamente. La labor emprendida por Ohana se antoja en muchos aspectos complementaria a la llevada a cabo por Debussy en su homónima colección de 1915. Si este último había dedicado otros tantos estudios a las *Terceras*, a las *Cuartas*, a las *Sextas* y a las *Octavas*, Ohana decide por su parte centrarse en las *Segundas* (Étude nº 8), *Quintas* (nº 5), *Séptimas* (nº 7) y *Novenas* (nº 10). Otros aspectos tratados por Ohana son las *Candencias libres* (nº 1), *Movimientos paralelos* (nº 2), *Agregados sonoros* (nº 3), *Mano*

izquierda sola (nº 4), *Tercer pedal* (nº 6) y *Contrapuntos libres* (nº 9), aunque lo más llamativo queda para el final de la colección: los estudios *Sons Confondus* (nº 11) e *Imitations – Dialogues* (nº 12), en los que al piano se suma la percusión, otra de las grandes pasiones del compositor.

Cada estudio establece una distinta relación entre los dos instrumentos. En *Sons Confondus*, piano y percusión parecen actuar como un único organismo, un instrumento híbrido cuyas sonoridades se expresan principalmente a través de largas resonancias. Sin tampoco olvidar el antecedente de la *Sonata para dos pianos y percusión* de Béla Bartók (un músico por el que Ohana sentía gran admiración), cobra vida aquí un universo emparentado con la arcana poesía del último Debussy, con la sutileza de sus colores armónicos y su misterio, ulteriormente cargado de hipnótica sensualidad. En *Imitations – Dialogues*, piano y percusión actúan en cambio como cuerpos separados, en una relación de tipo más dialéctico. El discurso musical se vuelve en varios momentos extrovertido y vitalista, con ecos de la música afroamericana y una constante animación rítmica.

Compuesta en 1993 para vibráfono, *Cálculo secreto* refleja la fascinación que el pensamiento espectral ejerce sobre José Manuel López López a la hora de concebir el sonido como una unidad orgánica de timbre y frecuencia. Según explica el autor, «las sonoridades y armonía de esta obra son el resultado de un proceso de filtrado de una serie armónica de la que extraigo en ocasiones seis, en ocasiones diez parciales con los que creo el material de base para realizar un cierto número de operaciones compositivas (transposiciones, permutaciones, compresiones, dilataciones, etc.) en relación al espectro de base, que varía constantemente pese a ciertas polaridades recurrentes, como son las fundamentales Sol, Si bemol y, particularmente, Fa, por ser la nota más grave del instrumento».

El núcleo estructural de *Cálculo secreto* es inseparable del componente tímbrico del vibráfono, asociado con la materialidad de las láminas metálicas del instrumento, consideradas cada una «como un armónico de una fundamental real, o en ocasiones virtual, generadoras en ambos casos del timbre de ese instante». Por otro lado, el título de la pieza ejerce un valor casi metafórico. Si bien la música de López López encuentra su fundamento en una sólida estructuración formal basada en los principios físicos acústicos del sonido,

esta raigambre científica actúa con discreción. Música calculada, pues, pero hija de un cálculo que permanece secreto, sin buscar la verdad objetivada de la abstracción. En el deseo de López López de «poetizar el algoritmo» revive el ideal debussista de la música como «matemática misteriosa», lo que deja paso en *Cálculo secreto* a unas «sensaciones no mensurables en términos cuantitativos, sino más bien en términos de emoción y sensualidad musical».

Laiotz (2003), para dos pianos y dos percussionistas, forma parte del ciclo camerístico *Laboratorio de tizas*, que Ramon Lazkano compuso a lo largo de una década (2001-2011) inspirándose en el trabajo del escultor vasco Jorge Oteiza. En estas piezas emerge la querencia de Lazkano por un sonido que comparte con la piedra una misma tridimensionalidad: superficie rugosa que puede ser rodeada y observada desde múltiples ángulos, producto de unas fuerzas que inciden en su contorno y volumen, dando lugar a un articulado diálogo entre materia y vacío. Pero la tiza a la que se refiere el título es también el símbolo de una erosión progresiva, un material que se desgasta a sí mismo a medida que dibuja sobre la pizarra signos y retazos de memorias.

Laiotz (palabra que en euskera designa las tierras frías, umbrías y estériles) es un conjunto de cinco piezas que «se erigen en torno a la imposibilidad de la permanencia y el vértigo del abismo». Un universo sonoro de perfiles yermos y cambiantes donde asoman las sombras cruzadas de Bartók y Gesualdo. Si las fantasmagorías rítmicas de la primera y tercera pieza parecen retener un eco lejano del compositor húngaro, la cita del madrigal *Moro, lasso* de Gesualdo emerge sorpresivamente en la inquietud de la segunda pieza y en la sobrecogedora desolación de la cuarta, mientras que la quinta pieza cierra la obra con una aspereza contundente y casi feroz.

El piano, instrumento príncipe de la época clásica y romántica, sigue siendo para José Manuel López López un magnífico terreno de experimentación debido a su capacidad para «simular procesos de síntesis aditiva, por modulación de frecuencia y granular, tan sofisticados como permite el más sofisticado ordenador». No en vano, el piano es una presencia constante en su catálogo, tanto en solitario como en combinación con otros instrumentos, incluida la electrónica y la orquesta.

Un instante anterior al tiempo (2006) ahonda en el terreno de la microtemporalidad; es decir, de una temporalidad concebida como polifonía de

partículas de tiempo. El tratamiento del piano (preparado) y la ayuda de un manipulador sirven para crear dobles procesos temporales, el del propio pianista y el del manipulador que, «al apagar o dejar vibrar las cuerdas, crea una doble capa de tiempos, que también es doble capa tímbrica por la gran diferencia entre el sonido de la cuerda apagada y el de la cuerda vibrante». Estos procesos de modulación tímbrica, asociados con las técnicas antes citadas, modifican a lo largo de la pieza la fisonomía del piano en una oscilación continua entre momentos en los que el instrumento mantiene su sonoridad característica y otros en los que muestra «imágenes futuras de sus posibilidades infinitas». Esta nueva dimensión se manifiesta a través de la creación de sonidos aparentemente imposibles de producir en un piano, tales como «*glissandi*, nubes granuladas de partículas, resonancias y distorsiones metálicas de sus cuerdas graves; en definitiva, territorios ocultos e inhabituales, pero no por ello no presentes en toda tecla pulsada».

«Belleza, elegancia, rudeza, grito, suspiro, desaparición». Estas palabras, con las que Félix Ibarondo comenta su pieza *Izargui*, bien podrían servir para acotar todo su universo sonoro. Hay belleza y violencia en la música de Ibarondo, apasionamiento y desgarró, refinamiento y brusquedad, eternidad y muerte. Estos elementos, mezclados, pueden apreciarse en *Izargui* (2006-2007), para dos pianos y percusión. La obra recibe su nombre de la fusión de las palabras vascas *izar* [estrella] y *argui* [luz]. Aunque Ibarondo suele negar cualquier tipo de relación entre el contenido de sus piezas y los títulos escogidos, es difícil no percibir en las sonoridades de *Izargui* las huellas de un impulso violento y cegador, como si estuviéramos contemplando el interior de una estrella. Los dos pianos no son tratados en diálogo sino como una sola entidad: una especie de piano agigantado en el que a menudo el primer instrumento tiende a ocupar las regiones agudas mientras que el segundo se asienta en las graves. Por otro lado, la percusión muestra un perfil cambiante y sus múltiples transformaciones marcan, más que cualquier otro elemento, el devenir de la obra. Desde la rudeza del tom-tom hasta la delicada luminosidad del *glockenspiel*, *Izargui* despliega un impresionante arsenal de soluciones donde la percusión se inserta entre los pianos como un cuerpo extraño para orientar sus espasmódicas pulsaciones.

III
02.06.2023

MANUEL
DE FALLA
(1876-1946)

AUDITORIO
NACIONAL
DE MÚSICA

SOPRANO
Josefin Feiler

ORQUESTA Y
CORO NACIONALES
DE ESPAÑA

DIRECTOR
Baldur Brönnimann

*À Paul Dukas
(Spes Vitae)*

5'

HÈCTOR
PARRA
(1976)

Ich ersehne die Alpen
[Ansío los Alpes]
(Estreno absoluto.
Obra encargo del
Staatstheater de
Stuttgart y la Orquesta
y Coro Nacionales de
España)

27'

PAUL
DUKAS
(1865-1935)

Fanfarria a «La Péri»

2'

RAMON
LAZKANO
(1968)

Mugarri

14'

PIERRE
BOULEZ
(1925-2016)

Le Soleil des eaux

10'

Tras la muerte de Paul Dukas en 1935, *La Revue musical* pidió a Manuel de Falla y a otros compositores una pieza musical para un número conmemorativo que se publicó en junio del año siguiente. A la iniciativa se sumaron entre otros Florent Schmitt, Gabriel Pierné, Olivier Messiaen y Joaquín Rodrigo (los dos últimos, alumnos de Dukas). Falla, que también se había beneficiado de los sabios consejos del músico francés durante su estancia parisina, escribió para la ocasión una breve página pianística, *Pour le tombeau de Paul Dukas* (1935), cuyos rasgos desnudos y severos son característicos de su época granadina. La partitura se desarrolla en un tono uniforme, casi de procesión, a modo de coral apoyado en una refinada y sombría armonización.

Como ya hizo en el *Homenaje a Debussy*, Falla utiliza aquí el recurso de la cita y menciona un fragmento del tercer movimiento de la *Sonata para piano* de Dukas en los compases 36-38. Posteriormente, arregló la pieza para orquesta y la incorporó a la suite *Homenajes* (1939) con el nuevo título de *À Paul Dukas (Spes Vitae)*. La instrumentación y las combinaciones tímbricas pueden verse como un ulterior tributo al magisterio de Dukas en este apartado. Joaquín Nin-Culmell, artífice del estreno del original pianístico, ofreció también una atinada descripción de la transcripción orquestal: «En la nueva versión, la obra enriquece su sonoridad y matiza con más profundo colorido las voces heroicas y suaves veladuras, el llanto sereno y sin melancolía de la viril, ascética, conmovida plegaria. Más aún que en el *Retablo*, la sonoridad se agría, se tiñe de arcaicas y espectrales resonancias. La armonía se desnuda y su esqueleto acusa a veces intervalos tensos y casi descoyuntados. La polifonía se atreve a erigir supremas y arriesgadas bóvedas de dura crucería, naves de recogimiento y misticismo».

En una habitación calurosa y cerrada, una mujer observa desde la ventana los Alpes y sueña con alcanzar los espacios libres y cristalinos de aquellas cumbres; su afán de fusión con la naturaleza y de comunión con lo eterno desemboca en el deseo de morir convirtiéndose en roca. Es este el punto de partida de *Ich ersehne die Alpen* (2022), texto del dramaturgo Händl Klaus, ya colaborador de Hèctor Parra en los libretos de las óperas *Wilde* y *Les Bienveillantes* y en el monodrama *Wanderwelle*. Sobre la trama verbal urdida por el escritor austriaco, con sus rasgos cíclicos y obsesivos, Parra construye una obra de amplio aliento para soprano y orquesta con electrónica, imbuida por

un lirismo que busca en la fisiología de la voz las condiciones para explorar todos sus registros, sus luces y sombras. A la habitual querencia del compositor catalán por el mundo germano (Mahler, Berg, Richard Strauss) se suma aquí la influencia de un lirismo de marca italiana, inducida tal vez por la circunstancia de que la partitura fue escrita en 2021 durante la estancia de Parra en la Villa Médici de Roma.

La orquesta, a la vez poderosa y frágil, abarca desde grandes clímax hasta impalpables fluctuaciones del material sonoro. La parte electrónica, pensada casi como un instrumento de percusión más integrado dentro de la orquesta, es obtenida a partir de la transformación de sonidos naturales procedentes de glaciares o producto de la acción humana sobre rocas. Otra familia de sonidos empleados en la electrónica son unos aleteos de paloma, símbolo de la mujer aprisionada dentro de la habitación, como un pájaro que quiere volar y no puede. Al erosionar progresivamente el color orquestal, la electrónica esculpe, en palabras del compositor, «un lecho acústico sonoro [brecha espectral] donde la soprano puede incrustarse, permitiendo así su transfiguración final en roca alpina y hielo». Cuando la protagonista muere al final de la pieza, la orquesta sigue sola y parece tomar alas ella misma junto a la electrónica; unas alas gigantescas en la que cobra forma la experiencia de lo sublime.

Una sinfonía, una ópera, un ballet, una obertura orquestal, un poema sinfónico, una sonata para piano; este es prácticamente el catálogo de Paul Dukas, como si el compositor hubiese querido dejar para la posteridad una única y emblemática contribución en cada género. La parsimonia con la que Dukas entregó al papel sus creaciones es proporcional a la esmerada elaboración de su escritura, cuyo refinamiento armónico y tímbrico —tan propio de la tradición francesa— se alía en este caso con el gusto por la expresión depurada y con una racionalidad formal de impronta clasicista.

Dukas fue un compositor muy admirado por sus compañeros de profesión, pero su música (que rara vez busca la seducción inmediata) nunca logró una verdadera notoriedad entre el gran público, con la excepción del poema sinfónico *El aprendiz de brujo* (popularizado por la película *Fantasia* de Walt Disney) y, en menor medida, del ballet *La Péri*. Compuesto entre 1909 y 1911 para los Ballets Rusos de Diáguilev, *La Péri* puede incluirse entre las más

rutilantes expresiones del orientalismo musical de principios del siglo xx. En esta partitura, quizá su mayor aproximación a la estética impresionista, Dukas muestra un dominio absoluto de la orquestación, un aspecto que puede apreciarse ya en la brillante «Fanfarria» inicial para metales. Si bien está considerada como una de sus creaciones más logradas, *La Péri* a punto estuvo de sucumbir ante el exasperado perfeccionismo del autor. En sus dudas sobre el valor de la obra, Dukas consideró la posibilidad de destruir el manuscrito, algo que finalmente no hizo, a diferencia de lo que ocurrió con la mayor parte de su producción posterior.

Imaginemos una tiza, un material que se descompone y se pulveriza a medida que su escritura despierta memorias y vivencias encerradas en nuestro interior. Así es como habría que escuchar *Mugarri* (2009-2010): desde la idea de una materia que se consume, desde la percepción de un tiempo que en su aceleración se erosiona pero que en esta progresiva desintegración es capaz —milagros de la música— de raptarnos y llevarnos a otra dimensión portadora de revelaciones y emociones insospechadas. *Mugarri* culmina la reflexión de Ramon Lazkano sobre la obra del escultor Jorge Oteiza, que anteriormente había inspirado su ciclo de cámara *Laboratorio de tizas* (2001-2011). El trabajo de Oteiza sobre materiales básicos utilizados fuera de su contexto habitual (latón, tiza, cartón, corcho, alambre), la idea de laboratorio como espacio —físico y conceptual— de experimentación, marca aquí las coordenadas de una exploración de la materia y su relación con el tiempo en un sugerente diálogo entre llenos y vacíos.

Mugarri es, en palabras de Lazkano, «una obra de extremos: extremos dinámicos que alcanzan la inaudibilidad y el camuflaje del ruido ambiente, pero también de densidad y volumen impredecibles, en los que la orquesta no es a veces nada más que tres violines insinuando una armonía, con métrica precisa y desdibujada [...], con timbres y sonoridades alterados o pervertidos». A través de sus cambiantes gradaciones volumétricas, la pieza sumerge al oyente en un flujo sonoro imprevisible, en pos de un algo *a priori* indefinible. *Mugarri* (en euskera «mojón, piedra divisoria que marca el límite») es una especie de umbral mágico donde materiales sonoros fragmentados y dispersos buscan gradualmente un significado, una orientación, dando lugar a un discurso que se construye de una forma no establecida, según recorri-

dos laberínticos «que se desvelan y se ocultan al mismo tiempo». Una materia balbuceante, cuyos retazos encuentran en la conciencia del oyente su sentido último.

Partitura temprana en el catálogo de Pierre Boulez, *Le Soleil des eaux* es también el testimonio extremo de la lenta maduración a la que el músico francés sometía su creación mediante sucesivas revisiones y reelaboraciones. La versión más antigua, para voz y orquesta, se remonta a 1948, cuando el compositor apenas tenía veintitrés años. *Le Soleil des eaux* surgió como música incidental para la homónima pieza radiofónica del poeta René Char, un autor en el que Boulez ya había encontrado materia de inspiración para su cantata *Le Visage nuptial*, y que más tarde inspiraría su partitura acaso más célebre: *Le Marteau sans maître*. Dos años después, Boulez redujo considerablemente la duración del original y añadió una segunda pieza (*La Sorgue*), encomendando las líneas vocales a un trío de solistas (soprano, tenor y bajo). Estas dos primeras versiones fueron reemplazadas en 1958 por una tercera, que incluía la presencia de un coro mixto. La plantilla de la cuarta y definitiva versión (1965) está escrita para soprano solista, coro y orquesta.

Le Soleil des eaux se compone de dos piezas de carácter distinto, si bien en el aspecto estructural mantienen una conexión oculta al estar construidas sobre dos series dodecafónicas cuyas seis primeras notas son idénticas. El naturalismo de los textos de Char asume en la primera parte (*Complainte du lézard amoureux*) tonos bucólicos, mientras que en la segunda (*La Sorgue*) cobra una entonación más sombría y dramática, un reflejo preecologista de las amenazas que se ciernen sobre el paisaje ante la creciente industrialización. La música de Boulez realiza aquí una fusión entre la lección impresionista de Debussy y Messiaen (quien fue profesor de Boulez) y la descomposición tímbrica de Webern. El resultado es un refinamiento sonoro anclado en la tradición francesa, pero sometido a un filtrado que recorta los colores en pequeños prismas y confiere al conjunto un carácter más nítido y frío.

Cada parte del díptico posee rasgos propios. *Complainte du lézard amoureux* otorga un marcado protagonismo a la soprano, cuya línea vocal se mueve con flexibilidad sobre una trama de figuraciones nerviosas de la orquesta. *La Sorgue* empieza en una atmósfera misteriosa para experimentar a continuación momentos de dramatismo casi expresionista, con episodios

convulsos y ricos en contrastes. Prevalece en este caso la dimensión colectiva del coro, cuya escritura despliega una gran complejidad polifónica y técnica basada en múltiples modos de emisión.

TESTIMONIOS

UN LARGO
CAMINO
DE MIL
RECOVECOS

JOSÉ MANUEL
LÓPEZ LÓPEZ

Mi relación con Francia se inicia en mi niñez cuando mi madre, que hablaba francés, me inscribe en el colegio para estudiar esta lengua. Tras un largo periodo sin excesiva relación con el país vecino, el contacto se reactiva cuando conozco a Luis de Pablo, admirado Maestro y querido amigo, también francófilo, quien tras finalizar mis estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en 1985 me aconseja profundizar en la música electrónica en el GMEB (Groupe de Musique Experimentale de Bourges), lo que me sitúa en un largo camino de mil recovecos que me conduce hasta el presente. El plan inicial —estudiar seis meses en Francia y regresar a España— se ha convertido en 36 años de constantes idas y venidas entre ambos países que han construido un hermoso exilio y unos «aprendizajes gracias al exilio» totalmente positivos, como dice mi amigo, el filósofo Carlos Pereda, en su libro *Aprendizajes del exilio*.

Antes de trasladarme «definitivamente» a Francia, conozco en los cursos de música electrónica que tuvieron lugar en el Conservatorio de Cuenca en 1984 a Horacio Vaggione, compositor (miembro del grupo Alea) estrechamente ligado a Francia. Su música me deslumbra desde el primer instante por su originalidad, profundidad y por el refinamiento del tratamiento de microtexturas granulares y temporales. Este encuentro capital provoca en mí la necesidad de profundizar en los nuevos territorios relacionados con la música electrónica y la música mixta y, desde Bourges, donde residí entre 1986 y 1988, comienzo a asistir a las clases de Vaggione en la Universidad de París VIII, de la que era catedrático. Es en esta universidad donde realizo la licenciatura y el máster y donde actualmente soy profesor y director del Atelier de Composition del Departamento de Música desde el año 2000.

Mi interés por el sonido me conduce a estudiar en el Ircam, donde en 1991 fui seleccionado para los cursos de Informática musical. Estos cursos tuvieron una gran importancia para mí, pues durante dos años tuve la fortuna de conocer las técnicas más avanzadas del momento en lo que se refería al estudio del sonido, a la síntesis y al tratamiento en tiempo real a través del programa MAX/MSP. Paralelamente completo un DEA en la EHESS-Ircam que me permite conocer y aprender de maestros como Gérard Grisey, Tristan Murail, Hugues Dufourt, Philippe Manoury, Kaija Saariaho, Magnus Lindberg, Klaus Huber, el propio Boulez y muchos otros compositores/as, musicólo-

gos/as e investigadores/as que me ayudaron a confirmar una dirección técnica y estética que siempre me había fascinado: el conocimiento físico del interior del sonido y la extracción de su información genético-sonora para su utilización a la hora de escribir música. Tras este periodo de aprendizaje, los solistas del EIC (Ensemble Intercontemporain) estrenan en 1992 mi obra *Lituus* para metales y electrónica y un año después esta institución me hace un encargo para voces y electrónica para el grupo vocal inglés Electric Phoenix, que estrena *Sottovoce* en el Centre Georges Pompidou-Ircam en 1995.

El conocimiento de una cultura distinta a la mía, las relaciones y afectos profundos e indelebles, el contacto con grandes maestros y extraordinarios músicos y la integración en una sociedad desde todos los puntos de vista, tanto creativos, pedagógicos e institucionales como humanos, han sido aportaciones capitales en mi vida por las que sólo puedo estar agradecido. Haber vivido durante estos años la creación y desarrollo de la Unión Europea y la activación de relaciones culturales y económicas entre los países miembros ha sido una hermosa circunstancia que ha facilitado mi vida entre dos países. Francia me permitió, entre otras muchas cosas, asistir a los cursos Acanthes en Aviñón en 1987, donde conocí personalmente a Olivier Messiaen; siempre recordaré sus clases magistrales al piano explicándonos «apasionadamente convencido» a los alumnos que tal acorde representaba el color violeta-anaranjado o tal otro el rosado-amarillento. También recuerdo con emoción los conciertos del Maestro tocando el órgano en la iglesia de la Trinidad de París y en la catedral de Notre Dame; o el inolvidable concierto de *Couleurs de la Cité Céleste*, dirigido al aire libre en la plaza de los Papas de Aviñón por el joven Kent Nagano, donde Messiaen se irritaba *in crescendo* al ver que los músicos abandonaban sus atriles progresivamente al comenzar a llover levemente, lluvia leve que en pocos minutos se convirtió en una impresionante inundación que forzó la suspensión del concierto pese al visible enfado del Maestro. Experiencias pedagógicas y humanas inolvidables que un año después, en 1988, se completan con las clases magistrales de Pierre Boulez, a quien tuve ocasión de mostrar mis obras durante los cursos Acanthes, que coincidían con el estreno de la última versión de *Répons*, impresionante obra para *ensemble* instrumental y electrónica. Recuerdo, como anécdota curiosa, que los ordenadores necesarios para realizar la parte de

electrónica musical y la transformación sonora y espacialización de la obra estaban instalados en varias camionetas intensamente refrigeradas para evitar su mal funcionamiento. Unos aparatos que hoy se pueden transportar bajo el brazo. *!!Comment passe le temps!!*, escribía Karlheinz Stockhausen en su famoso artículo sobre el tiempo en música; Stockhausen, inmenso músico a quien conocí también en Francia, en el Conservatorio de París y en el Festival de Música Contemporánea de Metz. En estos años de llegada a Francia tuve la fortuna de conocer también a uno de los compositores que más admiro, Iannis Xenakis. Asistí a sus clases magistrales en la Sorbonne y también pude trabajar en el UPIC, dispositivo gráfico sonoro que utilizó el Maestro en algunas de sus obras. Momento importante y emotivo para mí fue el estreno en la Ópera de la Bastilla de mi obra *Metro Vox in Memoriam Xenakis* para *ensemble* vocal, bajo la dirección de Rachid Safir y con texto del propio Xenakis, que extraje de su libro *Musiques formelles*, en el que habla de la similitud matemática entre los procesos estocásticos en la naturaleza y en la política, aplicados a la composición musical.

País de acogida de personas de muy distintas procedencias y culturas, Francia me ha aportado durante todos estos años —casi veinticinco— como profesor, tanto en la Universidad de París VIII como en los conservatorios de París (CRR) y Edgard Varèse de Gennevilliers, el contacto con queridos y admirados colegas y con cerca de mil quinientos estudiantes de Composición, no sólo franceses, sino de países tan diversos como Corea del Sur, China, México, Perú, Argentina, Brasil, Bélgica, Venezuela, Chile, Singapur, España, Italia, Portugal, Irán, Japón, Noruega, Suecia, Finlandia, Países Bajos y un largo etcétera; un inmenso tesoro humano, relacional y de aprendizaje que siempre estará vivo en mí. Ni que decir tiene que la relación con todos los grupos franceses dedicados a la creación contemporánea es un bagaje extraordinario que igualmente llevaré siempre conmigo, pues me he formado con ellos. En muchos casos hemos evolucionado y crecido juntos musicalmente, lo que es también un tesoro de un valor incalculable. No puedo dejar de citar los innumerables reconocimientos, encargos y becas que he recibido en este país, como son por ejemplo la beca de la AFFA (Asociación Francesa de Acción Artística) que me permitió residir durante seis meses en Kioto, donde descubrí una cultura y a unos músicos que adoro y a artistas como el videocreador

Pascal Auger, con quien colaboro desde entonces; y los premios de las fundaciones Simone et Cino del Duca y Francis y Mica Salabert, de la SACEM, el Premio René Dumesnil de la Académie de Beaux-Arts Institut de France, del Ministerio de Cultura, del CIRM, el Ircam, el EIC, Radio France y de festivales dedicados a la creación musical contemporánea, como Strasbourg, Présences de Radio France y un largo etcétera, tan largo como todos los reconocimientos premios, encargos y becas que he recibido en España.

Hecho fundamental de mi/nuestra estancia en Francia fue el apoyo incondicional y la confianza que nos ofreció Mme Clotilde Vandenberghe, pianista y profesora de música, gracias a quien tanto mi esposa como yo hemos podido mantener una intensa vida relacional y artística en este país.

El hecho de compartir cotidianamente dos culturas tan distintas como son la francesa y la española, cada una de ellas con sus virtudes y sus defectos, me ha servido para construir una vida y una carrera musical que de otra forma no hubiera sido igual.

MELANCOLÍA DE RAÍCES IMAGINARIAS

RAMON LAZKANO

Recuerdo cómo Igor Stravinsky llevaba un cuaderno de notas donde iba haciéndose su propio diccionario cuatrilingüe ruso-francés-alemán-inglés; cómo cuando habla (principalmente en francés) con Nabokov (Nicolás, el primo compositor de Vladimir), les dice a los cámaras: «*I am a professional translator*»; cómo sus *Bodas* se cantan en ruso, en francés y en inglés. Recuerdo también cómo, de pequeño, leí que Béla Bartók era políglota y que el húngaro no era su lengua materna; que en su casa se hablaba alemán y que fue él, en sus años adolescentes de resistencia al imperio austríaco, quien *impuso* el magiar como lengua cotidiana en su familia. Recuerdo al epítome de la música francesa en el siglo xx, Pierre Boulez, con residencia en Alemania durante más de sesenta años, y a Isaac Albéniz, catalán de apellido vasco, fallecido en el Kanbo de Edmond Rostand tras una vida parisina y de óperas londinenses. Salvando las distancias artísticas, supongo que todo ello resuena en los que hemos crecido con la permeabilidad de las fronteras, en varias lenguas simultáneas que recrean espacios afectivos de distinto orden y forjan un caleidoscopio tambaleante de espejismos de identidad —no pertenecemos a las culturas, las culturas nos pertenecen.

Crecí a unos kilómetros de la frontera con Francia en una España que era aún la de Franco, una frontera transparente porque los nombres y los topónimos son similares en las dos vertientes de los Pirineos y en las dos orillas del Bidasoa. En aquella España, en mi casa se escuchaba y se veía la ORTF, la radiotelevisión francesa, cuya cobertura alcanzaba San Sebastián. Eran los dibujos animados de los miércoles al mediodía y de los jueves por la tarde, y los programas que mis padres seguían con fidelidad, como «Le Grand Échiquier» y «Les Dossiers de l'Écran», que serían el modelo de «La Clave» y su sintonía bernaoliana (*Spirituals* de Morton Gould en los «Dossiers»). Mi padre francófilo y las colonias en Mons o Luchon afianzaron en mi hermana y en mí una *inmediatez*, una *evidencia* de lo francés, que nunca ha sonado extraño y menos aún extranjero.

Luego, hubo una suerte de cristalización: no fue sólo que la tradición musical del conservatorio de San Sebastián era predominantemente francesa, sino que mis dos profesores donostiarras, Juan Padrosa al piano y Francisco Escudero en la composición, se habían formado en París con maestros míticos. Padrosa me transmitió la admiración por Yves Nat, Escudero el amor

por Maurice Ravel. Debussy en los dedos y Messiaen en la escritura son recuerdos imborrables de mis catorce-quince años. Cuando llegó el momento, con dieciocho años, ir a París fue inevitable.

Desde hace treinta y cinco años, París es un puerto de amarre, el *hub* del que irradiaba mi deambular profesional y familiar. Llegar a París no significó estar abandonado en un territorio inhóspito, muy al contrario. De alguna manera, fue un catalizador que me permitió asumir el *extrañamiento* con el que había crecido en mi lugar de origen. Sin duda, conocer a quien ha compartido mi vida durante treinta años ha moldeado mi entender(me) y mis (des)arraigos: varios pasaportes, una cultura de diáspora, la fascinación por las lenguas propias y ajenas —un ser polifacético cuya intensa mirada azul escruta el mundo con curiosidad inagotable.

Podría decir que Francia ha sido lo que yo he querido que fuese, pero es también todo lo que me ha dado. Musicalmente, artísticamente, con generosidad y sin preguntar jamás de dónde vengo, sólo hacia dónde voy. En mi barrio detrás de Montmartre he podido ser nómada desde el encierro de la madriguera, ese territorio donde la mano raya el papel y dibuja plicas.

MINISTERIO DE
CULTURA Y DEPORTE
– INAEM

MINISTRO DE
CULTURA Y DEPORTE
Miquel Octavi
Iceta i Llorens

DIRECTOR GENERAL
DEL INSTITUTO
NACIONAL
DE LAS ARTES
ESCÉNICAS Y DE
LA MÚSICA (INAEM)
Joan Francesc
Marco Conchillo

SECRETARIO GENERAL
Juan José Areces
Maqueda

SUBDIRECTORA
GENERAL DE MÚSICA
Y DANZA
Ana Faus Guijarro

SUBDIRECTOR
GENERAL
DE TEATRO
Javier de Dios López

SUBDIRECTORA
GENERAL
DE PERSONAL
Marina Albiñana
Álvarez

SUBDIRECTORA
GENERAL
ECONÓMICO-
ADMINISTRATIVA
Leticia González
Verdugo

EQUIPO TÉCNICO

DIRECTOR TÉCNICO
Félix Palomero

DIRECTORA ADJUNTA
Belén Pascual

GERENTE
Elena Martín

COORDINADORA
ARTÍSTICA
Mónica Lorenzo

DIRECTORA DE
COMUNICACIÓN
Ana Albarellós

COORDINADOR
DE PRODUCCIÓN
ÁREA DE ESCENARIO
Miguel Rodríguez

COORDINADORA
TÉCNICA DEL CNE
Isabel Frontón

SECRETARIO TÉCNICO
DE LA ONE
Salvador Navarro

ÁREA
SOCIOEDUCATIVA
Rogelio Igualada

PRODUCCIÓN
Pura Cabeza

GERENCIA

ADMINISTRACIÓN
María Morcillo

CAJA
Rosario Laín

ADMINISTRACIÓN
María Ángeles
Guerrero

CONTRATACIÓN
Montserrat Calles

SECRETARÍAS
TÉCNICAS Y
DE DIRECCIÓN
Montserrat Morato
Paloma Medina
Pilar Ruiz
Silvia Paredes

PÚBLICOS
Begoña Álvarez
Marta Álvarez

AGRADECIMIENTOS

Ircam
Institut de Recherche
et Coordination
Acoustique / Musique

Alumnos en prácticas
del Máster en Gestión
Cultural ICCMU:
Miguel Ángel Lázaro
Díaz, Julia Pareja
Cubero y Javier Peña
Tamayo

FOCUS FESTIVAL 2023.
LA MATERIA DEL
SONIDO. UN DIÁLOGO
MUSICAL ENTRE
FRANCIA Y ESPAÑA

COMISARIO INVITADO
Stefano Russomanno

«La materia del sonido»
está organizado
conjuntamente por
la Orquesta y Coro
Nacionales de España
y la Fundación Juan
March y se celebra en
dos sedes distintas

PUBLICACIÓN

EDITOR
Stefano Russomanno

TEXTOS

Félix de Azúa
Fernando Castro
Flórez
Ramon Lazkano
José Manuel
López López
Juan Lucas
Miguel Ángel Ordóñez
Carmen R. Santos
Stefano Russomanno

DISEÑO

José Duarte

EDICIÓN DE TEXTOS

Exilio Gráfico

IMPRENTA

Fermisa –
Producción gráfica

NIPO

827-23-046-4

DEPÓSITO LEGAL

M-8175-2023

Con la colaboración de

radio
clásica

«Toda sonoridad es
en sí misma armonía».

Gisèle Brelet

