

temporáneo, circunscrito por aquellos años a la problemática espacial del movimiento moderno, alternativamente divergente entre los postulados que pretendían seguir atentos de una forma lineal a los fenómenos de la intuición y los correlatos del método científico-técnico. Desde los primeros números se puede observar esa triple intención crítica, poética y científica que caracterizó el protorracionalismo europeo: "La arquitectura de una época responde al espíritu de la misma". En desentrañar y averiguar el espíritu de esta época estuvo entretenida la empresa cultural de estos arquitectos del GATEPAC.

Aparecen como cuestión previa los intentos de **renovación por medio de las formas** de la arquitectura más conservadora, intención que el racionalismo arquitectónico heredó de manera elocuente del cubismo; les seguiría la búsqueda de una **metodología del trabajo**, también estaba presente el deseo de una integración coherente en el **desarrollo social y político** de la sociedad de su tiempo, preocupación constante en todos sus escritos es el de construir un **orden nuevo** de acuerdo con la realidad industrial del país, y la de no soslayar la identificación del pensamiento intelectual con la acción constructiva. Esta actitud queda patente en la predisposición a interpretar la arquitectura como un "fenómeno transformador". La arquitectura, para este grupo, es la expresión e instrumento de la sociedad, por medio de la cual se puede operar en sus transformaciones.

Dentro de esta óptica aparecen las interrelaciones arquitectura-ciudad-región, proyectos como la Diagonal de Barcelona, la ciudad reposo, todo un tratado sobre la planificación del ocio, la planificación escolar, los proyectos de arquitectura hospitalaria, el saneamiento de los barrios marginados con sus análisis sociológicos, la crítica a la arquitectura oficial, los dispendios económicos, la incorporación del trabajador manual, las relaciones entre cultura y clase obrera, la reforma de la enseñanza de la arquitec-

tura..., la batalla intelectual por adecuar las intenciones del arquitecto con las necesidades del espacio del hombre contemporáneo. El testimonio de la vanguardia, los CIAM (repositorio ideológico de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna), a los que nunca faltó la presencia de los hombres del grupo, las nuevas técnicas del prefabricado cuyo testimonio teórico y práctico se anticipó al incipiente desarrollo comercializado de nuestros días...

Sin lugar a dudas, la toma de conciencia de la dimensión urbana del hecho arquitectónico se nos hace patente en su lectura bastantes años antes que algunos teóricos en boga, nos pretendan descubrir el significado de la arquitectura de la ciudad. Aparece como bastante elocuente en la intención teórica del grupo distinguir el **significado formal** de la ciudad, hecho inteligible y disciplinar, y el **significante funcional**, como contenido esencial, para poder colegir que la forma no siempre es su racional consecuencia, como muy bien ha venido a demostrar después el desarrollo de la ciudad capitalista moderna, al fundamentar su forma urbana en unos **valores compositivos**, su función social en un **cambio de usos** y su **contenido específico** en un aumento de la **renta del espacio**, mixtificando su imagen, como todos sabemos, en una irracional consecuencia del uso de los espacios urbanos.

En el plano de la ética profesional, el GATEPAC anticipó un modelo de actitud política sin dejar en ningún momento, al menos en sus elementos más representativos, de abandonar su capacidad de intelectuales de su época, ¿cómo romper los moldes de las viejas formas culturales, para inscribirse en el plano político, sin dejar de ser arquitectos?

La respuesta fue una coherente disciplina arquitectónica de una calidad no igualada, desde las indagaciones de la vanguardia a la utopía, de la crítica ideológica a la realidad social más inmediata. Resulta incomprendible y a todas luces arbitrario que toda una experiencia tan prometedora haya estado

excluida en la construcción de nuestra realidad ambiental más inmediata. ■ ANTONIO F. ALBA.



Christoph Eschenbach en persona

Eschenbach interpretó dos obras muy diferentes con la orquesta de RTVE, lo que da prueba de su versatilidad. Su permanente atención a la orquesta —calidad no muy frecuente, y que testimonia sus avances en el campo de la dirección— le hizo triunfar en el "Capriccio" de Strawinsky. Pero, sea porque en esta obra el discurso pianístico está más apoyado en la orquesta —salvedad hecha del segundo movimiento—, sea porque estoy familiarizado con su grabación integral de las sonatas mozartianas, las mayores sugerencias sobre Christoph Eschenbach me las aportó su versión del "Concierto n.º 19" de Mozart.

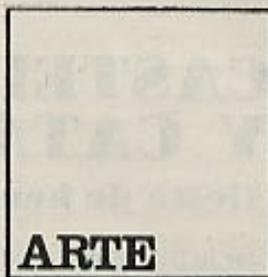
Destaca primordialmente en Eschenbach la calidad del sonido, realmente fuera de serie. Con ella, y con una total seguridad, el pianista convierte las frases mozartianas en líneas de extremada delicadeza, en las que las notas se incorporan con asombrosa precisión. Es el suyo un Mozart perfecto, y muy diferente del también admirable de otros pianistas de su generación —el caso más claro es Daniel Barenboim—. A partir de aquí podemos generalizar, y afirmar que, pese a tener sólo treinta y cinco años, Christoph Eschenbach resulta más "antiguo" que los Pollini, Barenboim, Argerich o incluso Brendel —le resulta sólo estilísticamente, por cuanto su aspecto puede proclamarle el Lou Reed de la música clásica—. Con Eschenbach estamos ante un caso único en los



Eschenbach: un caso único.

pianistas de menos de cincuenta años; en última instancia, se le podría remitir a figuras ya desaparecidas como Clara Haskil, cuyo premio encabeza significativamente su "currículum". Le faltó en su actuación algo que es un mérito relativo: esa entrega total, incluso por encima de la música, que determina el éxito definitivo, entre los creadores del concepto "furia española."

■ JOSE RAMON RUBIO.



La República Argentina es un país de pintores. Se podría especificar muy bien su producción: El país produce carne de vacuno de excelente calidad, trigo en cantidades ingentes... y pintores. Produce pintores magníficos en cantidad y calidad. Tantos que, a pesar de las dimensiones verdaderamente "americanas" del país, yo me atrevería a decir que la Argentina produce una de las mayores cantidades de pintura por kilómetro cuadrado. Por supuesto, tendría que haber —las hay, sin duda— una serie de razones histórico-sociológicas que lo explicarían. Pero no soy yo ni es este el lugar de hacerlo. Si ahora hablo de ello, abundando en una reflexión mía que siempre repito cuando me refiero al arte de ese país, es porque no puedo evitar

EN
EL ÚLTIMO
NÚMERO DE

TIEMPO de HISTORIA



VICTOR MANUEL ARBELOA

**CASTELLANOS
Y CATALANES**

(Una fiesta de hermandad en 1930)

“Al caer la Dictadura, el clima de concordia era más propicio que nunca. Una lucha común contra el régimen de Primo de Rivera y una esperanza, también común, en el futuro democrático de España hacían más fácil el entendimiento y más dispuesta la voluntad en torno al problema de la libertad de los diferentes pueblos hispanos”. Así comienza el reportaje histórico en que Víctor Manuel Arbeloa narra el homenaje que los intelectuales y el pueblo de Cataluña dedicaron en marzo de 1930 a aquellos compañeros suyos de habla castellana que habían defendido la causa del País Catalán “en los días de persecución y negación” de la Dictadura. (En la foto, recibimiento a los intelectuales castellanos en la barcelonesa plaza de San Jaime.)

Además de este trabajo, TIEMPO DE HISTORIA publica en su último número: FERNANDO CLAUDIN: LAS CRISIS DEL COMUNISMO, una entrevista de María Ruipérez y Manuel Pérez Ledesma. ● RICARDO MELLA: NACIMIENTO Y MUERTE DE UN ANARQUISTA, por J. A. Durán. ● EL ENIGMA DE LOU VON SALOME, por María Ondina Braga. ● KURT WEILL: UN NUEVO LUGAR PARA LA MUSICA, por Juan Antonio Hormigón. ● “¿POR QUÉ CORRES, ULISES?”, texto íntegro de la obra teatral de Antonio Gala. ● LO QUE DIO DE SÍ (A PESAR DE TODO) EL CENTENARIO DE ANTONIO MACHADO, por Pablo Corbalán. Y, junto a ello, las secciones habituales ESPAÑA 46 y de reseña de libros y cine.

EN EL ÚLTIMO NÚMERO DE

TIEMPO de HISTORIA

que esa consideración me asalte a la hora de considerar la magnífica exposición de Sarah Grilo —argentina ella— en la galería Ruiz-Castillo.

**Galería Ruiz-Castillo
PINTURA DE SARAH
GRILO**

Efectivamente, la primera reflexión que nos asalta frente a una exposición como la de Sarah en la galería Ruiz-Castillo es la de que una pintura como esa no puede haberse producido, de ninguna manera, por generación espontánea. Ni en el plano personal, ni en el plano colectivo. En el plano personal, porque, efectivamente, esa pintura supone un previo conocimiento, una maduración de recursos pictóricos de esos a los que normalmente le llamamos “magisterio”. Y en el plano colectivo —yo lo llamaría “nacional”—, porque, en efecto, tampoco parece posible que un magisterio

como el de Sarah y su pintura se produzca como un hecho aislado en la pintura de un país. Hablo, pues, de la explosión de Sarah, pero no puedo evitar que me salga un comentario a toda la pintura argentina, una de las más maduras del mundo.

Por una serie de razones que sería largo de explicar, yo tuve, desde hace años —pero más hace años— una especial atención al arte que se producía en todo el continente americano. Por eso tenía noticias del arte de Sarah Grilo. En Buenos Aires —y en los años cuarenta— se desarrolló un importante movimiento de vanguardia que, en su aspecto formal llegó a constituir el grupo de los “Concretos”. Fue muy importante, incluso a escala mundial y precisamente en una fecha en que, ni siquiera en París, hubo una conciencia tan específica de ese aspecto del arte. Nombres que luego fueron importantísimos, como el de Tomás Maldonado, Kosis, Tom-



Sarah Grilo.

mi, etcétera, estaban entre ellos. Posteriormente estuvo ligado a eso Fernández Muro —que luego se casó con Sarah—, excelente pintor. Sarah estaba cerca de todo ello, incluso participó en las actividades del grupo, pero nunca participó en ello con una estricta ortodoxia. La participación en las investigaciones "concretas" exigían y exigen eso: una ortodoxia. Y Sarah era... iba a escribir heterodoxa, pero no: era fundamentalmente pintora. La dimensión profundamente pictoricista de su pintura le impedía entregarse a la dependencia estrictamente especialista —para no escribir sólo "geometrista"— que la pintura "concreta" exigía. ¿Heterodoxa solamente? No: Sarah era incrédula. Estaba demasiado presionada por la pintura. Tenía —y tiene: eso es algo que se le advierte a primera vista— demasiado inculcados en su cuerpo pictórico todos los gérmenes patógenos que hacen del sentimiento pictórico casi una enfermedad incurable. Ella había aprendido de la gran pintura de nuestro siglo esa mesura que podía hacer suntuoso el color, el orden gráfico estricto... Pero, insisto, nunca practicó una ortodoxia rigurosa.

Ahora bien, no la practicó, pero la conocía. La conocía tanto como para ser heterodoxa con todos los pronunciamientos. Si no llegó a ello; si, en aquel tiempo, no practicó, por ejemplo, ni el expresionismo ni el aformalismo, es porque en ella misma anidaba demasiado el espíritu —¿bracquiiano?... ¿cezanniano?— del orden. Fue heterodoxa como pudiendo ser ortodoxa. Pero, en realidad, el problema era —y es— mucho más sencillo: es que la pintora —y la pintura— le gana siempre la partida en ella misma a la posible teórica de otras cosas.

Sarah Grilo es una incrédula de muchas cosas. Pero no de la pintura. Y yo diría más: es que el ser pintora, primordial e insobornablemente pintora, es lo que le impide ser una geometra o cualquier otra cosa. ■ JOSE M.ª

MORENO GALVAN

TEATRO

Sobre la tortura

En "La doble historia del doctor Valmy", obra escrita hace algunos años, sin posible estreno español por entonces, y montada ahora al fin en Madrid, encontramos varias de las ideas político-morales más caras a Antonio Buero. Bien mirado, incluso podríamos decir que el drama es, sobre todo, una explicación escénica de tales ideas, que se sostiene e interesa cuando encuentra en ellas la razón de su palabra y de su acción y que, en cambio, aparece violentado cuando intenta desarrollar y justificar los distintos factores de la historia. En definitiva, lo que Antonio Buero quería decirnos sobre la tortura era tan imperioso y lo sentía tan agudamente, que los personajes han nacido para ser los peones de la ejemplificación, aun cuando el dramaturgo no se resignó a ello e intentó darles una no siempre alcanzada humanidad. La obra, en fin, se sostiene mucho más por la verdad y honradez de la tesis que por la "credibilidad dramática" de sus situaciones, de sus diálogos y de su trama.

De toda la obra de Buero, la que está más cerca de "La doble historia..." es, lógicamente, "La Fundación". Aunque allí aparecían una serie de elementos que no están, ni tienen por qué estar, en "La doble historia del doctor Valmy", existe la común atención a un tema muy preciso: la represión política, revelada en "La Fundación" en el ámbito de las cárceles y las ejecuciones, y en la obra que acaba de estrenarse en el de las comisarias y las torturas. Si allí se daban pocas pistas sobre la filiación política de carceleros y encarcelados, aún menos se dan aquí sobre torturados y torturadores, con la diferencia de que si en



Antonio Buero Vallejo: Terror y miseria del torturador.

"La Fundación" convenía —y así surgía de una serie de connotaciones, incluso ajenas a la obra, como la biografía de Buero— que los espectadores situaran el drama en un marco histórico determinado, aquí el dramaturgo recomienda explícitamente a través de un personaje que el conflicto se contemple sin tomar ningún partido ideológico. En teoría, el espectador no debiera saber si los "suyos" son los policías o los detenidos políticos a quienes torturan, para que así, por encima de las razones de cada cual, el drama se alzara como una denuncia indiscriminada contra la práctica institucional de la tortura. Y —esto es fundamental en el pensamiento de Buero— contra quienes la consienten o fingen ignorarla simplemente porque está al servicio de sus intereses. En cuyo punto volvemos a encontrarnos con "La Fundación", tanto porque también allí se intentaba en un momento dado implicar y responsabilizar al público, como por la presencia en ambos dramas de una idea dominante: el rechazo radical de la crueldad, que si en "La Fundación" se esgrimía contra los carceleros y contra las intemperancias de algunos encarcelados, aquí se

alza, sin tapujos, contra la Política política.

Buero ha concebido a unos torturadores psíquicamente anormales. En la situación límite, uno de ellos, que ha castrado a uno de los detenidos, se vuelve, en un acto reflejo, impotente. A la acusación llana y simple de la tortura incorpora Buero una reflexión sobre la devastada personalidad del torturador. Camino este por donde el drama viene a perder un poco su carácter de investigación sobre la tortura para convertirse, empujándose, en la historia de un caso clínico. Quizá ahí estaría la razón de lo que apuntaba al comienzo. Cuanto se refiere al desarrollo del "caso especial" está inevitablemente por debajo de cuanto descubre lo que sentimos como representativo de esa velada lacra social.

Algunos dirán que la obra debiera ser más clara, menos moral, diciendo cosas que no dice. Y que el problema último no son los torturadores, sino los torturados. Buena parte de esas argumentaciones, en el plano estrictamente teórico, estarán justificadas; pero quizá no tanto si nos atenemos a los temas cotidianos de la escena española. ▶