

Del llibre "Finestra Santos" (1982)

ENTREVISTA AMB JOAN BROSSA

- Intentem d'establir el lligam existent entre la pràctica cultural d'en Carles Santos (música i cinema) i la teva obra poètica i teatral.

- Vaig conèixer Carles Santos per mitjà de Mestres Quadreny. Treballàvem en una peça de teatre musical i en Santos havia de ser el pianista. Era la "SUITE BUFA"; es va estrenar a Burdeus el 1966, al Festival SIGMA. Aquesta obra ja tenia un aire "Fregolià", de transformacions de personatges, que en Santos ha anat utilitzant després en les seves propostes musicals. Recordo que hi ha un film ("LA RE MI LA"), on ell mateix es transforma en diversos personatges, l'arrel del qual s'ha de buscar en el poema "ELDORADO (Paris-Concert)" del meu llibre "FRÈGOLI I EL SEU TEATRE". Santos va participar de seguit en el meu interès per Frègoli. El xicot té bones.

Però la peça on s'inicia una relació més estreta amb nosaltres va ser "CONCERT IRREGULAR". Diversos conflictes personals van fer reconsiderar el plantejament de "SUITE BUFA". Vaig reduir els personatges; vaig suprimir la ballarina i vaig deixar només el pianista, la cantant i el piano, que igualment era un personatge. També vaig proposar al meu amic que escrivís la música. Aquesta va ser la seva primera obra. Amb l'experiència de "SUITE BUFA", li vaig fer el personatge a mida. I d'aquí arrenca que teatralment en Santos sigui una mica fill del "CONCERT IRREGULAR". Fins i tot en les seves darreres obres ("BEETHOVEN, SI TANCO LA TAPA QUE PASSA?") fa servir elements que procedeixen d'aquell temps. Uns "gags" que ell ha anat desenvolupant. Per exemple: aquell en que una partitura molt simple és interpretada d'una manera molt complexa i a l'inrevés, la partitura complexa esdevé simple; o també la idea de "llegir" les notes musicals, o ficar la noia en el piano. A la "SUITE BUFA", per exemple, la cantant es posava de quatre grapes sota el piano mentre sentíem els lladrucs d'un gos. Una proposta ben "bufa", com poden veure... També al "CONCERT IRREGULAR" ell es ficava al piano.

El "CONCERT IRREGULAR" va ser una obra maleïda. Es va estrenar a St. Paul de Vence, a la Fundació Maeght, dins els actes del 75 aniversari de Joan Miró; degut a unes al·lusions a la guerra del Vietnam l'ambaixador dels USA se'n va anar del teatre, cosa que provocà incidents. L'endemà els diaris van silenciar l'obra i a les fotografies de la vetllada no hi figurava per res. Eren ordres del propi Maeght. Després es va presentar al Romea, i aquí va ser la segona part. Acabava de succeir el Maig del 68 i els joves estaven remoguts; d'altra banda, el públic "musical" rebutjava l'obra. No van faltar els entusiastes. En resum: va ser un esdeveniment sorollós dins la nostra pobre vida cultural. Fins i tot alguns compositors, entre els quals

hi havia Mestres Quadreny, van fer una carta als mitjans d'informació protestant que "allò" no era música. Tot plegat molt desagradable. Posteriorment en Santos va representar l'obra a Nova York amb força èxit.

L'experiència, però, va ser interessant, perquè la nostra obra es va avançar al temps. Potser ara seria un bon moment per retrobar-la. L'altre dia en parlavem amb Pere Portabella (era ell el que la va dirigir) i estavem d'acord que ens plauria de fer una proposta actual de "CONCERT IRREGULAR".

- Repasant la teva obra, hem trobat que amb en Mestres Quadreny, l'any 1964, vas fer "CONVERSA". Creiem que posseïa alguns elements que després Santos treballarà en els seus espectacles.

- Potser sí. En els assaigs d'una obra per a orquestra de Mestres Quadreny, vaig observar la conversa dels músics i això em va fer pensar que aquest fet es podia utilitzar, podia crear un "clima" inèdit si jo operava una metamorfosi d'aquell llenguatge. I així va ser. La primera part de "CONVERSA" era fonamentalment musical; a la segona, els músics enraonaven mentre tocaven. El problema era que, com havien de dur les rèpliques amb naturalitat, no se'ls entenien gaire. Potser en un enregistrament s'hauria aconseguit. Però el cas és que no s'ha arribat a fer. El que puc assegurar és que l'obra no perd actualitat. Vull dir que "funciona". Es va estrenar el 1964.

- Després del "CONCERT IRREGULAR", vau fer noves col·laboracions?

- Tinc dues obres inèdites "RECITAL DE FLAUTA" i "RECITALIA" pensades per a Carles Santos. La cantant hi resta suprimida. A la segona, dues "starlettes" acompanyen el pianista. L'última obra que he fet per a ell va ser escrita i estrenada el 1977; es titulava "MOLESTIA". També recordo una peça per a televisió ("EL PIANISTA I LA PROFESSORA"); la noia, nord americana, era la flautista del "Grup Instrumental Català", que dirigia en Santos; es deia Barbara Held.

Darrerament, aquest any, Santos ha participat en una acció-espectacle que vam idear amb en Xavier Olivé i es va realitzar als jardins de la Fundació Miró: "SOPAR ITINERANT".

- Com s'inicia la vostra col·laboració en la vessant cinematogràfica.

- En Santos es va iniciar al cinema en aquelles sessions de clàssics que feiem a casa en Tàpies. Després vam treballar conjuntament en les tres primeres pel·lícules de Portabella. Es tractava de posar una imatge a la música i no pas una música a la imatge. (L'espai que depèn dels temps). Entenien la banda sonora com un tot; la música només n'era un element. Santos començava a fer aquesta música minimal que després ha prodiat. Wagner ha estat el gran inspirador de la música de fons, gestual, tipus Hollywood. Però hem arribat a un punt de saturació. Ara resulta fàcil.

Cada cosa al seu lloc. I que consti que Wagner m'agrada molt. És un cineasta genial de l'orella; tal com Eisenstein és un músic genial de la vista.

A part dels films de Portabella també vam col.laborar en una pel.lícula sobre Tàpies produïda per la Maeght.

La meua idea era fugir del documental on surt inevitablement "l'artista" que pinta o presenta les seves obres. Jo volia fer en cinema un equivalent material de l'obra de Tàpies. La idea, però, no va agradar als francesos, que volien un "documental d'art" típic.

Finalment la meua participació va quedar reduïda a un parell d'inserts.

- És significatiu que Maeght acceptés la música "provocadora" d'en Santos i en canvi les teves propostes van ésser rebutjades.

- Això ens porta a constatar la significació diferent que tenen la música i les imatges. El temps depèn de l'espai. La música és el complement.

- Creus que aquesta vostra col.laboració cinematogràfica ha tingut alguna influència concreta en les propostes posteriors d'en Santos.

- No en dubto. Per exemple, a l'espectacle "BEETHOVEN, SI TANCO..." de la Plaça del Rei, aquell film curt que es va projectar entre dues accions (Beethoven-Serena Vergano caminant per una platja fins que es perd en el mar), és un descendent directe d'una seqüència de "NOCTURN 29" en que Marius Cabré fa la mateixa acció.

L'acolliment que va tenir aquest espectacle fa pensar que en Santos ha aconseguit de reunir una gent que el segueix. Perque només ell pot executar les seves obres. L'art que practica és personal i intransferible. Comença i acaba amb ell. I quan té col.laboradors són el reflex d'ell mateix.

Com s'ha transformat aquell públic que l'any 1968 xiulava el "CONCERT IRREGULAR" ! . Ahir el públic no acceptava cap innovació. Avui accepta sense piular tota mena d'experiments. Els extrems es toquen. El resultat em sembla alarmant en tots dos casos. Dues cares de la ignorància.

J.M. GARCIA FERRER
MARTI ROM

Del llibre "Finestra Santos" (1982)

ENTREVISTA AMB PERE PORTABELLA

- Com vas coneixe a Carles Santos?

-Anava a sonoritzar "NO COMPTEU AMB ELS DITS" (1967), quan Brossa el va portar per interpretar la música que havia compost Mestres Quadreny. Encara que la seva col.laboració fou molt limitada, ja va començar a intercanviar opinions sobre el fet musical dins del cinema; de bon principi vam coincidir. al següent film meu "NOCTURN 29", la seva participació a la "banda sonora" ja va ésser important; i a partir d'aquí Santos fou qui treballà en les "bandes sonores" dels meus films.

Santos ha estat, aquí, l'únic que ha entés el que havia d'ésser una "banda sonora"; partia d'una experiència personal molt vivencial, contrastada a l'estranger amb altres col·lectius. Aquesta posició seva, de veure directament de les fonts avantguardistes, el diferencia dels altres músics d'aquí molt més tancats, i també el seu treball interdisciplinari intentant apropar-se a altres experiències fora de la seva activitat exclusiva musical.

Sense intentar establir comparacions entre Santos i Mestres Quadreny, des de la meua perspectiva de treball, crec que aquest últim és un músic que feia una aportació de la seva activitat a un film mentre que Santos, per intuïció i pel seu propi procés, incorporava la seva pròpia dinàmica i la capacitat dialectica a una nova disciplina, però amb creant una síntesi. Si torno a rodar espero poder continuar treballant amb ell, i no sols a la "banda sonora", sinó també al guió; Santos és un molt bon guionista, des de "NOCTURN 29" ha participat en els guions dels meus films, primer junt amb Brossa i després ja sol.

- Aquesta col.laboració teua amb Brossa i Santos, no sols fou en el cinema, sinó també en l'espectacle teatral "CONCERT IRREGULAR"

- Sí, però mentre que en el cinema Brossa i Santos aportaven la seva col.laboració en els meus films, al "CONCERT IRREGULAR" erem Santos i jo els qui treballàvem sobre una proposta de Brossa. Jo únicament vaig fer la posta en escena; Santos jugava a un doble nivell: l'obra estava pensada per ell, i ell mateix interpretava el seu paper. La seva activitat posterior musical parteix d'aquí, aquest treball intel·ligent sobre ell mateix (prop del "body art") que ha anat desenvolupant fins avui en dia.

- Un altre participació conjunta amb Santos, fora de les vostres disciplines específiques, fou dins del "moviment conceptual"

- Vaig connectar amb "els conceptuals" al curs que se m'havia encarregat dins de l'Institut del Teatre (1972-73). No eren exactament classes, era un lloc on agrupar a tota una sèrie

de gent; des d'el punt de vista polític tenia un caracter assembleari i des de el cultural era interdisciplinari. Era un lloc de debat constant sobre la qüestió cultural. Aquí i a l'Institut Alemany, el curs següent, es va configurar el "moviment conceptual"; es pretenia desenvolupar un treball formal pero lligant l'activitat cultural al compromís polític. Aixó era la característica diferenciadora d'altres conceptuais estrangers, nosaltres volíem que les nostres practiques estiguesin arrelades al context on vivíem; sinó, haguesim estat colonitzats per experiencies foranes, i ens hagues dut a practiques teorico-elitistes. Aquest treball col·lectiu va durar dos o tres anys, finalment el context ja era diferent; les coordenades socio-polítiques havien canviat: la situació economica, la política, el descredit de les avantguardies. És un període en que l'inflació de col·lectius, que havia inundat la vida cultural, desapareix; havíem viscut uns anys on tot es discutia, res no es podia decidir si no hi erem tots (com l'avantguarda política). Aquestes experiencies col·lectives culturals són un procés a esgotar; tenen un temps, un espai, fora d'aquest no tenen sentit, no a compleixen cap funció. Malgrat tot, fou una experiencia enriquidora per tothom; després cadascú a continuat el treball en la seva disciplina (alguns inclús han recuperat "el quadre") pero cal reconeixre que ens va marcar a tots.

- Tornant a la vostra col·laboració cinematografica, ens podries parlar dels films que tu vas fer sobre el propi Santos?

- Primer fou "PLAY-BACK" (1970). Aprofitant que Santos anava a enregistrar la música per una producció de la Maeght sobre Gaudí, jo vaig proposar-li rodar els assaigs (el cor del Liceu llegia obres de Wagner). també vam fer conjuntament i sobre ell, "ACCIÓ SANTOS" (1972). Tant aquests dos films, com la resta del Santos, s'articulen sobre el propi Santos; son films d'un músic que no ha perdut la seva identitat, que no parteix d'un origen cinematografic. Santos utilitza el cinema com a suport, no s'ha posat a fer cinema assumint una personalitat que no té; pero malgrat aixó, fa un ús del cinema molt intel·ligent i molt conscient de les seves limitacions. I sempre incorporant moltes de les proposicions "conceptuals".

Ambdós intentavem questionar els medis utilitzats, ems interrogavem sobre el propi llenguatge cinematografic, no volíem quedar-nos aïllats a les nostres dicciplines. Sobre aquestes qüestions, i sobre la propia practica musical d'en Santos vaig treballar en un ampli text que va ésser reproduït en el programa de ma d'un concert al Palau (amb un dibuix d'en Guinovart) on toca Santos, i posteriorment pel cine-club Saracosta (Zaragoza). Aquest text era fonamentalment una reflexió ideològica sobre el fet musical.

- Ens pots parlar d'aquest concert, era aquest on en Santos va tornar a tocar el piano?

- Públicament sí, fou organitzat per recaptar fons econòmics per l'Assemblea de Catalunya; recordo que varen tocar ell i el violoncel·lista Claret. És va acabar tocant "Els Segadors" Però el primer cop que en Santos retroba el piano, després d'uns anys d'allunyament fou a la premsa "Modelo" de Barcelona, quan la caiguda dels "113" de l'Assemblea de Catalunya (1973). És aquí on Santos pren consciència de que ha de tornar a tocar el piano; recordo una conversa on em deia que es sentia fotut per haver perdut la seva identitat professional, deia: tu ets cineasta, l'altre metge, l'altre... Varem parlar molt; Santos, com va fer, havia de recuperar el piano incorporant tota l'experiència personal cultural i política acumulada aquests anys. Inclús a la mateixa "Modelo" ja va tocar el piano, unes peces de Chopin, doncs vam localitzar un vell piano desafinat. Seguint amb aquesta perspectiva, després Santos va fer la sintonia, partint de "Els Segadors", de les emissions musicals de l'Assemblea de Catalunya (que es feien a "la Pirenaica").

- Des de l'òptica actual com veus aquests films teus i d'en Santos, la vostra col·laboració amb Brossa.. ?

- Resulta lamentable, però crec que tenen una vigència en el moment actual; amb això no vull dir que ara caldria realitzar-les igual, no tindrien cap sentit, però sí que són recuperables. Per exemple, esta clar que ara no es deuria fer "Un chien andalou", però que la seva visió actual pot servir per entendre el que va ésser el "surrealisme" en aquells moments.

Això ens duu a encetar una reflexió sobre la situació cultural d'aquells anys i la seva evolució posterior. El fet de que ara els films o el "CONCERT IRREGULAR" encara tinguin vigència resulta significatiu, doncs deuriem haver estat devorades per una dinàmica cultural.; la qüestió fonamental és que varen quedar com una experiència aïllada, van tenir un ressò molt minoritari, la continuïtat que haguessin pogut tenir confrontant-les amb altres produccions (d'altre gent) no es va produir per raons diverses. En certa manera són com els films de Godard; i això és molt fotut.

Aquesta problemàtica s'insereix dins el desprestigi de les avantguardies, anotava anteriorment quan parlava de la fi del "moviment conceptual"; es crea una situació generalitzada de pànic al canvi, a la catàstrofe que condueix a una regressió, a una recuperació de l'ART en el sentit més conservador. En el cas concret de la política cultural desenvolupada a Catalunya en els darrers anys, també succeeix en el mateix sentit; aquí es fa cinema amb la mateixa mentalitat de producció que, per exemple, "Muebles La Fabrica", l'important és que siguin "mobles" ben fets, mes o menys sofisticats o intel·ligents però "ben fets", No hi ha una reflexió sobre el propi treball, i sobre el context on s'insereix.

J.M. GARCIA FERRER i MARTI ROM

Del llibre "Finestra Santos" (1982)
Text reproduït de "Pliegos de Producci3n Artística"
del Cine club Saracosta (Zaragoza)

REFLEXI3 DE PERE PORTABELLA

Carles Santos ha dedicat sempre, durant el llarg període de su activitat pianística, especial atenci3n a la interpretaci3n de obres de mÚsica contemporànees. Su interès le ha mantingut sempre en contacte amb les distintes corrents de la composici3n musical entenedes com de vanguardia. Fiel i virtuós interpret de les partitures que le son encomendades, intermediari entre els autors i su auditorio, empenya a preocupar-se per su funci3n específica precisament quan desenvolupa plenament la pràctica pianística com profesional, inscrit en el marc de les relacions de producci3n que de una manera u otra, i aunque nos parezcan muy alejadas, dada la enorme cantitat de "filtros" que se interponen en el procés hasta llegar a su realizaci3n, estàn sempre presents com tel3n de fons en la celebraci3n de un acto-concierto. Entitats i llocs instruides per els aparells ideol3gics de estat, presents en un determinat sistema social, que sobredeterminan tota activitat artísticocultural.

Muy pronto se siente responsable del papel que le corresponde jugar. Atento, no solamente a la cualificaci3n técnico-cultural, sino también social. Sentido de la responsabilidad que va mucho más allá del adquirido en los centros pedag3gicos donde recibí los conocimientos te3ricos y pràcticos para el ejercicio de su propia pràctica; conservatorios y escuelas de mÚsica, desde donde se contempla el fenómeno musical con una concepci3n decimon3nica del arte y de la cultura, con técnicas pedag3gicas arcaicas y sin ningÚn intento serio de estudio del hecho musical. Con la obligada asimilaci3n de un conjunto determinado de conductas, reglas morales, y valores (los necesarios justamente para la adecuada inserci3n y normalizaci3n de su profesi3n en el marco general), y sin problemas que cuestionen el fenómeno musical. Su practica pianística se apoya paralelamente en un trabajo te3rico, poniendo el acento en uno u otro aspecto, no por razones de autocomplacencia, sino por razones estrictamente coyunturales, para intentar salir del marasmo

de la experiencia de su período "escolar". La mÚsica es algo aparte. Intangible y sacralizada. El músico-agente ejecutor del ritual de la interpretaci3n ha de ampliar o redoblar, si no más, con el gesto (actitud-comportamiento) y el virtuosismo (dominio técnico del instrumento), todos los rasgos de la fascinaci3n sonora para cubrir así el espacio ideol3gico que se propone y se caracteriza por la puesta en escena y teatralizaci3n del hecho musical. No nos sorprende, pues, que mientras los autores compositores trabajan el lenguaje incorporando nuevas fuentes de emisi3n de sonido, introduciendo lo insólito en la utilizaci3n de los instrumentos tradicionales, modificaciones en la escritura tradicional de la mÚsica, proponiéndonos, en definitiva, nuevas

alternativas en múltiples fórmulas de codificación musical, de hecho, la liturgia del concierto con sus relaciones tradicionales, siguen sin cuestionarse. Así pues, lo que aparecía, sin ser discutido como la consecuencia de una concepción revolucionaria del lenguaje sonoro-musical, se nos inscribía en los esquemas de representación (concierto, audición, portadas de discos...) más idealistas y conservadores. De este modo, la distribución (entidades culturales, patronatos, comisarías de la música, empresas privadas, casas discográficas, etc.) y la difusión (medios de comunicación) pueden continuar fácilmente, dominando la producción-composición, su labor manipuladora: la reproducción ideológica de las relaciones de producción en una sociedad de clases.

Santos es sensible a la contradicción, que en cada concierto se le hace más evidente. El estudio y conocimiento, por una parte, de las obras musicales, fruto del trabajo de análisis de las partituras o propuestas, y por otra, por su propia experiencia como protagonista-personaje clave para la celebración del concierto.

No nos extraña tampoco que ante esta situación, entrara en conflicto con el carácter autónomo de una producción musical que, llamándose de vanguardia, gratificaba ideológicamente a los canales de comunicación -aparatos de la ideología dominante- ignorando la estrecha interrelación existente entre el fenómeno artístico-cultural y las formas de organización social, dentro de un marco histórico y geográfico concreto (colonización del arte). Pero no es la fase de la producción-composición la que aquí más nos interesa, sino la de la reproducción con la representación de la interpretación-audición. En el lugar mismo de estas representaciones (Concierto, galería de arte, cine-clubs..) se reproducen las relaciones existentes en el marco general de la organización social donde se inscriben. La teatralización para la celebración del concierto corresponde al valor de cambio cultural que se le atribuye desde una concepción elitista. Valor de cambio que incluso sobretermina las interpretaciones que favorecen su transformación en valor de uso. Esto no sería más que el efecto del sistema del valor de cambio.

La función del músico-intérprete también es prevista y controlada. Condicionado por su deformación académica el músico no dispone, en general, de medios propios que le garanticen mínimamente el normal desarrollo de las diferentes especialidades musicales, ni de capacidad de articular colectivamente respuestas reivindicativas para salir de la actual indefensión en que se encuentra frente a los organismos oficiales de la música (escuelas, conservatorios, comisarías...), las agrupaciones, patronatos, orquestas municipales, casas discográficas... Por el contrario, la atomización del sector, el individualismo y la insolidaridad, son factores tan cuidados como mantenidos en beneficio de la explotación y control sistemático del sector de acuer-

do con unos intereses determinados.

En ningún momento el problema se presenta simple, dada la compleja influencia de la música en los diferentes niveles de la percepción-recepción, más o menos sensible, de un sujeto o de una comunidad sometida a sus estímulos. Pero sí es necesario señalar su complejidad y los puntos dudosos de su sistemático enclaustramiento en reductos marcados por la manipulación del acontecimiento musical con el reforzamiento exclusivo del valor de cambio cultural como patrimonio de una clase.

Quizás sería ésta una forma de impedir las trasposiciones mecanicistas del hecho musical y de su representación que vienen produciéndose desde los sectores ideológicos y políticos más dinámicos y comprometidos en el proceso de transformación social y política, cuando ésta no corresponde a la necesidad fundamental de abrir un proceso de crítica ideológica de todas las prácticas significantes del campo artístico y en general, despojándolas de todas sus adherencias a fin de que la transformación sea real y no una falsa ilusión que deteriore inexorablemente el equilibrio de las necesidades de una sociedad en el cambio de su liberación. Son frecuentes los problemas que se suscitan en el sector artístico cuando el producto, objeto-artístico y el artista son objetos de instrumentalización desde los puntos de vista de las vanguardias políticas. El problema surge, en el caso concreto de la producción artística, cuando todo queda en eso: en formas de lucha política a nivel táctico sin el soporte de una estrategia que, partiendo de su especificidad, las articule al ámbito global de la lucha ideológica. Y nos encontramos que mientras no cubrimos este vacío ideológico, estos planteamientos se traducen en un desplazamiento hacia la reidentificación y el redoblamiento del prestigio y del valor de cambio (valor de uso) que, se desprenden de los intereses del sistema ideológico al que se oponen en abierta contradicción con el carácter de sus planteamientos económicos, políticos y sociales. El fenómeno de las prácticas significantes, no es cuestionado ni son éstas plenamente asumidas, y se abandona en manos de las arbitrariedades y el espontaneísmo oportunista (consecuencia de un pragmatismo coyuntural tan habitual como nefasto).

Los que han de plantearse con más fuerza este trabajo de discusión y clarificación son los que, habiendo accedido a él, trabajan en los sectores cultural y artístico. Trabajo que en última instancia ha de contribuir a crear las condiciones objetivas que hagan posible el acceso efectivo de las capas populares a la cultura. Instancia que desborda el ámbito específico cultural y viene sobredeterminada por el proceso de transformación de la infraestructura económica, política y social. Las consecuencias del acceso y colisión de los sectores populares en el campo de la "cultura", son suficientemente imprevisibles como para que nadie se atreva a profetizar sobre ello desde pos

turas paternalistas o populistas.

Santos , al abandonar su actividad pianística, abre un paréntesis de casi cuatro años. Inicia un período de intensa actividad en el campo de otras disciplinas: el cine y las artes plásticas (trabajos y acciones). Sectores estos más dinámicos en relación a la música por su misma especificidad. Se distancia momentaneamente de su práctica significativa, pero no de la problemática concreta de las diferentes practicas en el campo del arte. El desplazamiento obedece en cierta manera a la necesidad de distanciarse de un medio al que por su naturaleza abstracta viene atribuyéndosele, sin explicación alguna, un carácter de lenguaje supranacional. Aspecto este que aprovechan y manipulan los aparatos de poder cultural, sin ningún tipo de discriminación ideológica. En cada caso la ideología tiene en la música un aliado de primera fila. Hay música para todos y en todo lugar la música está presente, adaptada a las funciones objetivas de cada lugar y momento. Una auténtica red musical "hilo musical" que sonoriza oficinas, bancos, tiendas, supermercados, aeropuertos, que nos acompaña a todos los sitios. En casa, en el coche y como una auténtica tela de araña que domestica el producto y acompaña el trabajo, llegando así al sumun de su "eficacia". La iglesia, el ejército y el aparato familiar no dejan que pase ningún acontecimiento sin música. Los géneros musicales son una buena prueba de su capacidad de ubicar de una manera inequívoca el significado y la formulación sonora de los conceptos abstractos así como la identificación física de las sensaciones más primarias. La interpretación emocional sentimental o patriótica, nada tienen que ver con un sentimiento implícito en el mensaje, existente de todas maneras, si nos limitamos a entender, al menos, la existencia de una condición: la presencia de un emisor y de un receptor. En la música se pone en cuestión la omnivalencia del signo y del sentido. La música es un sistema diferencial sin semántica. Dicho de manera más contundente y radical: en la música nos encontramos con un lenguaje que no "expresa" nada.

En la música, más que en cualquier otro medio, se hace más evidente la necesidad, junto con otras disciplinas de la función de psicoanálisis, para el análisis del fenómeno, con un mínimo de rigor metodológico. La audición musical remite la mirada del sujeto a sí mismo. Los estímulos sonoros reproducen en general, a través de un recorrido emocional, la imagen-paisaje del sujeto psíquico y sensual, cubriendo la función del espejo. En la medida en que nos sentimos gratificados por una obra determinada, recuperamos la música sin que por otro lado, tengamos los elementos de conocimiento tangibles que nos permitan una lectura ideológica coherente y confortable, desde una posición de clase.

En los países capitalistas, la clase dominante intenta impedir a las masas el conocimiento de las condiciones reales de su existencia, de las cuales y los medios para su

transformación, no sólo a través de la aniquilación de sus vanguardias, sino también infiltrando en las diferentes clases una ideología contrarrevolucionaria eficaz y demoleadora en tanto que parte de bases inconscientes y garantizadas en cada sujeto individualmente. Forma ésta particularmente peligrosa por el hecho de que la ideología dominante se aprovecha de fuerzas ideológicas que en principio la habrían de combatir: El psicoanálisis nos permite advertir también los equívocos de que se nutre todo formalismo estético (reproduciendo al sujeto ideologicamente constituido). Si su proceso, el de la música, es un proceso sin sujeto lógico que deja intacto el sujeto ideológico. Paradójicamente la audición musical es la más asocial de todas las experiencias de la contemplación-comunicación-artística, y al mismo tiempo, la que tiene más demanda de consumo masivo. Por eso, cuando se habla de la función social de la música nos encontramos perdidos ante un fenómeno que opera a distintos niveles, de difícil homologación ideológica, sobre un auditorio sujeto, masificado, y sin equivalencias inmediatas, entre la producción musical y las infraestructuras económicas, políticas y sociales que la ubican. En realidad todo acto de proyección artístico-cultural, y concretamente el musical, opera sobre unos sujetos determinados en una situación de comunicación determinada, según unas determinadas condiciones técnicas y sociales, efectos de su inscripción en un aparato ideológico de estado. Una sala de conciertos no será nunca, por tanto, el terreno neutro de una hipotética audición-lectura neutra. Aunque todo tienda a hacer creer que el espectro de lecturas posibles no están sobredeterminadas por un doble sistema articulado de canalizaciones de ideologías y de actitudes-comportamientos, como si realmente estuviesen producidos por un aparato musical neutro. Se olvida demasiado a menudo la organización del consumo musical, y de la producción artística en general en relación con la circularidad entre oferta y la demanda, según la lógica de la fetichización de la mercadería, que nos gratifica de nuestros fantasmas. De aquí la necesidad de plantearse el conjunto de los factores objetivos de la práctica audio-concierto. Las condiciones sociales, los efectos de su inscripción en un aparato ideológico de estado, su relación con las demás prácticas sociales inscritas en un proceso global dominado por la existencia de clases sociales en lucha. Todo proceso artístico tiene lugar dentro de un marco de relaciones sociales que son hoy y aquí relaciones de explotación a todos los niveles. Esto hace que la función social de la práctica artística venga determinada por el grado de vinculación del artista y su producción con el medio que le rodea, partiendo de las contradicciones específicas que se sitúan en toda práctica artística y de un bagaje cultural concreto al que no debemos renunciar nunca, sino criticarlo, y que nos ha llegado a través de todo un proceso histórico en el que, precisamente nos proponemos intervenir asumiendo la estrecha interrelación del arte con todas las

formas de lucha "cultural y social" de nuestro pueblo. Rechazando la dicotomización fetichista de la producción artística, y como punto de partida, el hecho inalienable de que toda propuesta de transformación de las estructuras básicas, económicas políticas y sociales, se plantea como indispensable para la función liberadora que le corresponde desde todas las vertientes ideológicas y psíquicas, sin coartar ninguno de los aspectos de la "personalidad" tanto individual como colectiva.

Nos corresponde a todos reemprender, desde las diversas funciones sociales a través de las diferentes formas de lucha ideológica, los diferentes niveles de co-responsabilización y compromiso, que se articulan entre los diferentes campos de la compleja formación del "status" social global, sin dejar ningún espacio por cubrir, ni nada aparte. Carlos Santos reencuentra así el lugar de trabajo. Recupera (recuperación ideológica) su práctica pianística con la perspectiva de introducir nuevos elementos en ella y ensanchar su campo de acción, complementándola simultáneamente con otras prácticas sociales que le posibiliten una más amplia proyección de su trabajo. Trabajo que ha de desarrollar desde el sector musical y valiéndose de las plataformas que le son propias.

Estas entidades musicales (centros de programación y teatralización del hecho musical) y las salas de audición-conciertos (lugares para la ritualización del acto-celebración-recital-concierto) son fases fundamentales en el proceso de formación musical. Aparatos ideológicos que mantienen las normativas de su política cultural, salvaguardando y legitimando el sistema de programación del acto musical, según los sistemas dominantes de la audición-lectura y las reglas de juego "comunicativo" del concierto. Son por tanto los objetivos más inmediatos, a transformar.

Es obvio que no podremos establecer ninguna estrategia de transformación sin un previo conocimiento crítico de la "realidad" que nos proponemos transformar. Reivindicar a estas alturas la necesidad de alternar los análisis y discusiones de los sectores de la cultura, dentro del marco de sus problemas específicos de organización y control de su actividad y producción, con la sistematización de trabajo de reflexión y crítica del medio que se utiliza, eludiendo peligros de caer tanto en el teoricismo como en el practicismo, reivindicarlo, repito, como una vía de confluencia con los demás sectores, que canalizan los diferentes niveles de convergencia posibles en cada momento y según el ámbito coyuntural, que haga posible que se abra un proceso con una auténtica dinámica transformadora de lucha en nuestro pueblo, es repetir lo que ya se ha dicho y se está haciendo aquí y ahora.

Desde todos los ángulos de la actividad artístico-cultural solidariamente con otros sectores más dinámicos, debemos estar atentos a los "condicionamientos" económicos, políticos, jurídicos e ideológicos, para ver en cada caso cuales son los posibles grados de autonomía relativa, con qué con

tradicciones objetivas y con qué fuerzas se puede contar para realizar los cambios. La ocupación, aunque circunstancialmente, responsable de las zonas estratégicas, como por ejemplo la de un concierto de piano a través de una determinada convocatoria y con el respaldo de unas entidades musicales, es ya una forma de combatir ideológicamente las tesis de unos actos y entidades culturales por encima de las tensiones sociales, y reducidos a su función culturalista (santuarios de la cultura), que sobreviven gracias, precisamente, al encubrimiento de lo que se trata de poner en evidencia. El entremado de sus relaciones internas y externas como aparatos reproductores de las relaciones existentes en una sociedad de clases.

En otros términos, plantearse la importancia de la inscripción de las prácticas, de cualquier naturaleza pero pertenecientes todas ellas al sector musical, en los diferentes aparatos y ver qué uso se puede hacer para recuperarlos. No confundiendo nunca la caracterización de las funciones inscritas en los aparatos ideológicos de estado que los dominan y programan, y que hay que combatir con el hecho específicamente artístico. No se trata, pues, de interrumpir, suprimir o ignorar una práctica significativa, concreta y determinada, sino de recuperarla, liberándola de su enclaustramiento, clasista y elitista.

Y eso sólo es posible si también las prácticas significativas y el trabajo teórico (intelectual) intentan salir de la doble marginación de que son objeto desde los sectores más dinámicos de la cultura por el dudoso sistema de poner por delante el criterio de las prioridades. Una cosa son los aspectos y sectores que según los acontecimientos (y la situación coyuntural), se sitúan en primer plano de la actualidad y de la urgencia, y otra que esto sea un argumento para el abandono de este campo en manos, precisamente, de los que son tan celosos como conscientes de la importancia de ostentar su posesión y el control de estas zonas estratégicas (dado el enorme provecho que de ellas sacan). No hay que esperar que se produzcan los cambios para emprender este trabajo. Y ahora menos que nunca. Los cambios se producirían en la medida en que seamos capaces, desde todos los sectores y lugares de trabajo, de protagonizar, sin intermedios, las transformaciones que ofrezcan las alternativas que liguen el proceso histórico a las necesidades reales de nuestro pueblo. Y eso, me parece que, tanto Carles Santos como los que hoy hemos venido a escucharlo, lo tenemos bastante claro y comprobado.

PERE PORTABELLA