

## La corriente misionarial cambia de sentido

Hasta hace relativamente pocos años, lo típico era que las religiones occidentales enviaran sus mejores hombres a las duras tareas de la misión en los países asiáticos y africanos, «incivilizados» en general. Cuando uno era colegial sin don (cosa que otorgaba el Bachillerato Elemental) guardaba sellos para salvar chinitos, papúes y demás. Y recorrería las calles unos cuantos días al año con huchas selladas por el colegio, a pretender de la gente la caridad para con el hermano transoceánico.

Ahora, como reconoce Trevor Ling en su *History of Religion. East and West*, Oriente envía sus misioneros a Occidente. La cultura anglosajona constituyó el primer canal de penetración. Pound, Joyce y Eliot profundizaron en el estudio de las tradiciones religiosas y literarias orientales. Aldous Huxley investigó los resortes perceptivos de los antiguos contemporáneos. La generación beat norteamericana —Kerouac, Ginsberg y el resto— acusó la influencia del zen, camino por el que seguiría posteriormente Alan W. Watts. John Cage comenzó a utilizar el «I Ching» en la elaboración de sus composiciones...

Ante el boscoso universo conceptual y discursivo de la cultura occidental, detenida en una suerte de escalera de caracol plegada (como los vasos de plástico de los excursionistas), la filosofía budista y su colateral, el budismo zen, se perfilan como una posibilidad de conocimiento no alienado, no sujeto a esquemas de pensamiento teórico que marchan por detrás de la huella de la realidad, en pos de una felicidad irreal y culpable. «Vana es la palabra del filósofo que no cura los sufrimientos del hombre», decía Epicuro. Sin embargo, parece como si en la actualidad fuera la misma palabra la que trabara y empañara la propia filosofía, haciéndose cómplice en el sufrimiento del hombre. Probablemente sea esta la razón de la avidez con que se ha acudido a los textos básicos del budismo, un fragmento de los cuales acaba de aparecer en castellano: «La palabra de Buda» (1), en versión de Carmen Dragonetti.

(1) Udana. La palabra de Buda. Versión directa del Pali. Introducción y notas de Carmen Dragonetti. Barral Editores. 1971.

## II

«Pero el que extinguió en sí el propio ser, está libre de lujuria; no tendrá deseo de los placeres mundanos ni de los celestiales, y la satisfacción de sus necesidades naturales no le manchará. Sea, con todo, moderado y coma y beba según las necesidades de su cuerpo». (Del discurso de Buda en Benares.)

A la muerte de Buda (lo correcto sería decir: tras su parinibbana) se celebró el primer concilio budista; un siglo más tarde, en Vesali, el segundo concilio aclaró diversas cuestiones referentes a las reglas de disciplina vigentes en la Sangha (comunidad de monjes budistas), lo que tuvo como resultado la escisión entre los Maha-sanghika y los Sthaviras. Durante el reinado de Asoka, en un momento particularmente favorable a la difusión del budismo, se celebró en Pataliputra el tercer concilio, en el que se llevó a cabo la ordenación de las sagradas escrituras budistas, en el conjunto de las Tri-pitaka (tres canastas): el Vinaya-pitaka (reglas disciplinarias de la Sangha), el Sutta-pitaka (corpus doctrinal) y el Abhidhamma-pitaka (exposición del método de investigación analítica de la realidad, y aproximación a la psicología humana).

En el Sutta-pitaka, al que pertenece el texto que nos ocupa, se expone la doctrina budista bajo la forma del sutra (en sánscrito, sutra; raíz que en castellano corresponde a sutura), diálogo o discurso mantenido por el Buda en lugares y con personas explícitos, lo que da al texto, aparte de su valor catequístico, un indudable y valioso carácter de documento testimonial. En cuanto a su esquema analítico, el Sutta-pitaka expone los conceptos básicos del budismo a partir de los componentes del «yo», los cinco khandas: forma externa, sentimientos, percepciones, impulsos y conciencia, cuyo control es indispensable para la liberación del ciclo de las existencias —producto de la Generación Condicionada— y la entrada en el absoluto nirvánico. Tal es el instante de la «iluminación», del «satori», en el que al hombre, despojado de las ataduras del «yo», se le revela la verdadera naturaleza de las cosas, desaparecen sus dudas y descubre que las causas pueden ser destruidas. Así, el Udana se convierte en una guía de conducta y disciplina moral, en una apología del desarraigo existencial, a la búsqueda

de la más trascendente serinidad. «La felicidad que en este mundo surge del placer sensual y la felicidad que existe en el cielo/no equivale ni a la más pequeña parte de la felicidad que surge de la destrucción del deseo». ■ CHAMORRO.

## TEATRO

### Kopit, en el Pequeño Teatro

Hace ya algunos años, cuando el conocido ensayista teatral norteamericano George E. Wellwarth escribió su «Teatro de protesta y paradoja», el nombre de Arthur Kopit apareció como una de las «es-

peranzas» autorales de la dramaturgia de aquel país. Una sola obra, traducida a varios idiomas, había cimentado su prestigio: se trataba de «¡Oh, papá, pobre papá; mamá te ha metido en el armario y a mí me da tanta pena!», que, en versión de Conchita Montes, es la que ahora acaba de estrenar el TEI en su Pequeño Teatro de la calle Magallanes. Inútil añadir que la longitud y la osadía del título eran elementos que contribuían decisivamente a que el nombre de Kopit se nos quedase en la memoria con mucha más fuerza que el de otros jóvenes dramaturgos norteamericanos.

Lo curioso es que tan fantástico título quedó archijustificado en la obra, casi con la misma precisión con que se justificaban los títulos de nuestros viejos melodramas naturalistas. Porque el cadáver embalsamado de papá está efectivamente en un armario, la mamá es la que lo ha

metido en ese armario y el hijo de papá y mamá es el que siente la pena. O sea, que la obra es tan fantástica e insólita como el mismo título.

No existe la menor duda sobre el pesimismo de Kopit. La realidad es una señora loca, que no sólo tiene una planta carnívora y un pez espada, sino que le gusta pasearse por la playa para arrojar arena en los ojos de las parejas de enamorados y dominar a su hijo hasta aniquilarlo. El carácter imaginativo, desbocado, alucinante, de las situaciones y del lenguaje jamás se despegan de lo que pudiéramos calificar de percepción crítica de la realidad. No estamos ante ciertas manifestaciones circenses de Ionesco ni ante el desahogo incontrolado y anárquico de una «Liturgia para cornudos», de Jorge Díaz. «¡Oh, papá...!» es, a la vez, una obra tremendamente disparatada y tremendamente lógica, una pesadilla y una análisis poético

## JUAN BERNABE

El viernes pasado, en el Clínico, de Madrid, falleció Juan Bernabé. Tenía veintitrés años y era ya uno de los hombres que más habían dado al teatro español de nuestros días y de quien más cosas cabían esperar. Lebrijano, había sido un decisivo orientador de la versión del «Oratorio», sobre un texto de Alfonso Jiménez, que vimos en el II Festival Internacional de Madrid tras el triunfo clamoroso de Nancy. Juan Bernabé, un muchacho de familia modesta, contable de un almacén de El Cuervo, donde iba diariamente desde Lebrija, había sabido sacar las horas necesarias para mantener una actividad teatral permanente y aglutinar un grupo —el Teatro Lebrijano— que hizo, a través de «Oratorio», tras varios años de trabajo, una de las propuestas más serias del teatro español contemporáneo. Entre otras cosas porque, frente a tanto populismo hilyanado con las mejores intenciones, «Oratorio» era una creación llena de signos y resonancias auténticamente populares, interpretada con una ferocidad y una simplicidad absolutamente inusitadas.

Los lectores de TRIUNFO conocen nuestra opinión sobre «Oratorio»; hace ahora unos diez meses fuimos hasta Lebrija para ver ensayar al grupo y en nuestras páginas apareció una larga entrevista —todavía «Oratorio» era un empeño contemplado paternalísticamente por el aldeanismo «progre» pequeño burgués— en la que Bernabé llevó la voz cantante.

Hace unos meses, poco después de presentarse «Oratorio» en la nave de la plaza de Roma, Juan Bernabé se marchó a Italia. Desde allí nos escribía sobre sus largas conversaciones con Rafael Alberti, de quien pensaba montar, para Aurora Bautista, si las circunstancias lo permitían, uno de sus dramas. Hace apenas una semana se sintió enfermo; el diagnóstico fue tumor cerebral. Juan, lleno de proyectos, llegó a Madrid casi con el tiempo justo de ver a sus amigos, volver a deslumbrarnos con su vitalidad y morir en los preparativos de la operación.

Para muchos de los jóvenes autores, para algunos de nuestros profesionales más responsables —que



acudieron al Clínico—, para los grupos independientes y para quien escribe estas líneas, Juan Bernabé debe quedarnos como un ejemplo de independencia y de entrega al trabajo teatral.

Y, sobre todo, para el Teatro Lebrijano y para los grupos andaluces que han nacido en varios lugares estimulados por el triunfo de «Oratorio» y la función que cumplió en la vida popular.

Nunca escribí, en mis ya catorce años de TRIUNFO, unas líneas tan amargas como éstas. Que Juan Bernabé siga entre nosotros. Que el Teatro Lebrijano sea ahora más fuerte que nunca... ■ J. M.

de la represión, una locura y un testimonio; ese es, precisamente, su encanto y la razón de su éxito internacional, aun aceptando que ni la amargura, ni la violencia, ni la poética de Kopit sean cosa desconocida en el campo de la literatura. Rabiosos y fantásticos como Kopit hay más de uno, aunque deba reconocerse a «¡Oh, papá...!» el valor de un auténtico. «¡Oh mi querido presidente, los aviones americanos han tirado en Vietnam más bombas que en toda la guerra mundial y a mí me parecen muchas!».

En cuanto a un juicio del montaje, hay que empezar por aplaudirle al TEI el nivel de su programación y su trabajo, de una seriedad en nada comparable a la de los demás pequeños teatros o café-teatros madrileños. Kopit es el cuarto autor que montan y el interés de la programación —que ha alcanzado su punto máximo con la excelente versión que José Carlos Plaza y Antonio Llopis dan de «Historia del zoo», de Albee— se mantiene muy alto.

En «¡Oh, papá...!» existe un concienzudo trabajo de Joaquín R. Pueyo, M. Francisca Ojea, Francisco Algorta, Begoña Valle, Jorge Fernández Guerra, Victoria Vera, Francisco Vidal y el pianista Antonio D. Corveiras, aunque quizá podría plantearse —contra lo que ocurre en «Historia del zoo»— el problema de si la fantasía de Kopit, el ritmo y la naturaleza funambulesca de su lenguaje, son compatibles, al menos en ciertos momentos, con la escuela interpretativa del TEI, basada, como es sabido, en la herencia stanislavskiana. ■  
**JOSE MONLEON.**

## CINE

### El sereno contemplar, de Kenji Mizoguchi

A partir del pasado domingo, la II Cadena de TVE está ofreciendo un ciclo dedicado a Kenji Mizoguchi, compuesto por «Los cuentos de la luna pálida del mes de agosto» (1953) —ya proyectada cuando aparezca esta nota—, «El intendente Sansho» (1954), «Los amantes crucificados» (1954), «La saga del clan Taira» —más conocida

por «El héroe sacrilego» (1955) y «La Emperatriz Yang-Kwei-Fei» (1955). Ausentes «Los músicos de Gion» (1953) y «La calle de la vergüenza» (1956, último largometraje de Mizoguchi antes de su muerte ese mismo año), pero añadiendo «El intendente Sansho» con respecto al ciclo programado hace siete años por la Filmoteca Nacio-

razonable de ochenta y cinco, con mayor capacidad prolífica durante su etapa muda (1922-1929), en la que llegó a rodar hasta una docena de films en un año. Al no haberse conservado el negativo de gran parte de su producción, el conocimiento directo que hoy podemos tener de Mizoguchi se refiere casi únicamente al ya mencionado «pe-

verdadera aprehensión de nuestros semejantes. No es el estar de vuelta de todo, sino el sentirse —al alguna forma— por encima de ello o, mejor aún, más allá de las mezquindades, de las cortesías más superficiales, más encubridoras, de todos y cada uno de los seres humanos. Conseguir talar los árboles para que nos dejen ver el bosque, responder a la agresión cotidiana con la serenidad de quien ya la ha superado tras haberla sufrido hasta el límite, tales parecen ser dos principios constantes en la obra mizoguchiana, al menos en sus recodos finales.

Reconozco que cuanto antecede puede interpretarse como elogio ditirámico de un cine al que más de uno colocaría el calificativo de «metafísico». Sin entrar ahora en la valoración de un adjetivo utilizado peyorativamente con exceso, si creo necesario aclarar que ese estado final al que accede Mizoguchi sobreviene después de una trayectoria vital que no tiene nada de metafísica, sino que se halla íntimamente ligada a una serie de coordenadas políticas y sociales del Japón del siglo XX (Mizoguchi nació en 1898) y a un esencial componente religioso —escuela zen: unión del budismo y el sintoísmo— que impregna de forma decisiva la cultura japonesa contemporánea y sus ingredientes estéticos. Durante dos tercios de su carrera, al menos, el autor de «Los cuentos de la luna pálida del mes de agosto» (para nosotros, su obra maestra) cultivó un cine combativo, lleno de violencia, con vocación de testimonio realista. Siguiendo sus propias ideas sobre el trabajo creador que desarrollaba, al alcanzar el medio siglo decidió detenerse y reflexionar. Gracias a esa reflexión hoy sabemos también hasta dónde puede llegar un plano-secuencia, cómo pueden combinarse diversas acciones en una misma imagen, en qué punto coinciden lo real y lo irreal, de qué modo reacciona una mujer, qué color tienen los objetos, qué es la belleza... Y tantas y tantas otras cosas. ■ **FERNANDO LARA.**

### Un héroe de nuestro tiempo

Dentro del llamado «Primer Festival de Buster Keaton» se estrena ahora en Madrid «Steamboat Bill Jr.» (1928). La distribuidora Cineteca quiere, con esta proyección, tantear una nueva posibilidad de exhibición. Eliminar a la banda sonora incorporada a

la película y encargarla a un músico que la vaya improvisando durante las proyecciones. Si en los años veinte el instrumento utilizado era el piano, ahora se quiere crear el ambiente musical con una guitarra eléctrica. «Actualizar» a Keaton y sus espléndidas obras maestras. En el momento de redactar estas líneas el nuevo invento de Cineteca no ha sido puesto aún en marcha. Hablaremos de él en otro comentario.

Pero, en definitiva, este intento actualizador no es más que una consecuencia lógica de la modernidad indiscutible del cine de Buster Keaton. Sus películas no sólo se encuentran entre las mejores realizadas en la historia del cine, sino que ofrecen hoy —aún— una perspectiva joven sobre nuestra sociedad. El personaje de Keaton sigue siendo un hombre vivo que conecta con su postura, en cierto modo pasiva (la escena de la compra del sombrero), con su amor desenfrenado, su cara impávida y su voluntad férrea con nuestra sensibilidad. «Steamboat Bill Jr.» (estrenada en España en su día como «El héroe del río») es una prueba de ello.

Comparándola a «Seven chances» (la anterior película de este ciclo), esta obra de Keaton es más lenta, con planos más largos, con un desarrollo de la acción más moroso. Aquí, Keaton, lleva hasta un extremo más amplio su doble juego de la lógica. De un lado, él, personaje marginado que no entiende las luchas y problemas de los demás, que se enfrenta a las cosas con una pureza y una ingenuidad sorprendentes, utiliza las cosas que le vienen con una lógica que se deriva inmediatamente de la evidencia. (La genial escena en la casa del prestigiatador concreta esta visión del personaje.) Por otro, el sistema para hacer reír consiste en mantener en los «gags» la sorpresa para el espectador que, lógicamente, pensará que los instrumentos y los acontecimientos que rodean al personaje tienen «otra» aplicación y «otro» resultado lógico.

De la contradicción, que aquí es dialéctica, entre los que se debe hacer o debe ocurrir, a lo que Keaton hace o a lo que le ocurre, surge la poética del personaje, su definición, su humor y su visión de la vida. Para Keaton, las grandes tragedias (el ciclón, el complicadísimo barco de su padre —como en «Seven chances» era la increíble persecución de las doscientas mil mujeres vestidas de no-



«Los cuentos de la luna pálida del mes de agosto» (1953), obra maestra de Kenji Mizoguchi.

nal de España, tanto el uno como el otro recogen únicamente lo que se conoce como «periodo clásico» de Mizoguchi, es decir, el comprendido entre 1952 —cuando realiza «La vida de O'Haru, mujer galante»— y su fallecimiento. Abarca este período nueve films, todos ellos —con la excepción del último citado— producidos por la «Daiiei», que gracias a la intervención de su antiguo amigo Masaichi Nagata, dejó a Mizoguchi un amplio margen de libertad en su trabajo. Y, dentro de la operación de prestigio emprendida por el cine japonés a partir del logro del León de Oro para «Rashomon», de Akira Kurosawa, en la Mostra de Venecia de 1951, Mizoguchi iba a conseguir cinco Leones de Plata consecutivos en el mismo certamen, entre 1952 y 1956. Del resto de su filmografía, poco queda; ni aun siquiera se sabe con exactitud el número de títulos que la componen: cifrado durante varios años —y casi legendariamente— en doscientos, las monografías más serias dedicadas al realizador japonés apuntan la cifra más

riodo clásico» en el que centraremos nuestro comentario.

Existe una imagen que puede definir con bastante aproximación cuanto sugiere el último cine de Mizoguchi: la del hombre que, tras haber recorrido un largo y duro camino, se sienta en un altozano para contemplar a sus semejantes. Y, por medio de esta contemplación, con la serenidad otorgada por haber experimentado a fondo cuanto puede ofrecer una vida, se nos va dando una panorámica en profundidad, una visión que conduce hasta lo más esencial de las cosas, en torno a unos seres humanos que se debaten entre pasiones y contradicciones, entre deseos imposibles y ambiciones frustradas, dentro de un mundo infernal al que sólo un sentido del amor, un sentido de la belleza, un sentido del trabajo cotidiano hacen habitable. La capacidad poética de Mizoguchi —en el doble sentido de la palabra, etimológico y estético— nace de un extraordinario proceso de depuración, de un quitar telarañas que dificulten la limpieza de nuestra mirada, la