

contento, su paso por la calle adyacente a la galería así lo demuestra. Dylan Thomas se llama este hombre.

Y sobre el conjunto de imágenes propuestas por Thomas, una película ha tomado cuerpo. «Bajo el bosque lácteo» («Under milk wood») es su nombre; Andrew Sinclair, el del cineasta que la ha realizado. Ha empleado para ello una estructura narrativa de tipo impresionista, siguiendo fielmente la utilizada por Dylan Thomas en su guión radiofónico, leído por primera vez en la Universidad de Harvard du-

nosotros, con sólo dos largometrajes en su haber, de los que el primero, «The breaking of Bumbo» (basado en una novela suya del mismo título) no ha llegado hasta las pantallas españolas. Nacido en Oxford a comienzos de 1935, Sinclair se distinguió especialmente por sus trabajos históricos, gran parte de ellos realizados en Estados Unidos. Su paso a la narrativa literaria, con especial atención al género de la política-ficción, y posteriormente al teatro, fueron los peldaños que le condujeron hasta el cine, con el montaje

cretas, pertenecientes casi todas ellas a la primera parte del film (Burton y su compañero, los dos testigos, mirando el despertar del pueblo, por ejemplo). Sinclair llega a alcanzar estos límites para luego perderse en una fragmentación excesivamente repetida que, sólo en un sentido muy general, se transforma en sintética. Asistimos, pues, a una amalgama de situaciones donde, al no producirse el necesario entrelazamiento de los personajes, todo queda como contenido, como voluntariamente confinado a un impresionismo cordial.

Existe en «Under milk wood» un aspecto que me parece necesario resaltar, sobre todo entre nosotros, que estamos sometidos a la continua tortura del doblaje (véase «El mensajero» como un buen ejemplo de ello). Aspecto referido al placer que supone escuchar las voces de Richard Burton —muy especialmente dada su condición de narrador de la película—, Peter O'Toole o Elizabeth Taylor, pese a su breve papel. No olvidemos que «Bajo el bosque lácteo» se subtítulo «A play for voices», algo que no puede dejar de valorar el film en su humilde y autolimitativo intento de servir como puro intermediario para llegar a la obra, al mundo personal de Dylan Thomas, poeta. ■ **FERNANDO LARA.**

Jean Renoir: El enemigo cinematográfico número 1

«Nuestra función es, ante todo, mirar el mundo tal como es, intentar verlo sin poner por medio cristales de color. Ver el mundo con los ojos desnudos, puros. Entonces se cuenta una historia, y los espectadores, sorprendidos, porque no están acostumbrados a esto, puede que digan: "Esto no es verdadero". Y esta función tiene un nombre, un nombre que los jóvenes han encontrado y que yo amo mucho, porque es una palabra

que dice bien lo que quiere decir: desmitificación».
(Jean Renoir.)

En esa limitada, desigual, pero útil filmoteca que es la sección cinematográfica de Televisión Española, se da ahora la oportunidad de acercarse a algunos de los títulos de la obra de uno de los más importantes nombres del cine: Jean Renoir. El ciclo que se nos ofrece no es en absoluto perfecto, ya que incluye más títulos de la época americana del realizador francés y de su posterior y última (por el momento) etapa francesa que de la que constituye el núcleo fundamental del trabajo de Renoir, esto es, su primera época francesa, cuando realiza «El crimen de monsieur Lange» (1), «La Marsellesa», «La vie est à nous», «La gran ilusión», «Toni» (1), «Nana», «La regla del juego»...; desde 1924 a 1940, año en que Renoir se refugia en los Estados Unidos junto a otros cineastas franceses. De cualquier manera, los títulos tele-

expuesto en sus películas sus más arriesgadas preocupaciones sociales, dentro de una poética, casi intimista, a través de la cual considera a cada personaje como un individuo irreproducible y hace nacer la tragedia sólo a través de las lógicas consecuencias de carácter de ese personaje. De la misma manera, la famosa «puesta en escena» de Renoir no viene impuesta desde el exterior, sino que es el resultado de la lógica y la sencillez; Renoir no rebuza la planificación, sino que la deduce de la conducta de sus personajes y sus actores.

Lo asombroso del cine de Renoir es que ese naturalismo de su expresión no le ha impedido nunca construir unas películas a través de las cuales exprese con rigor y claridad lo mejor de sus ideas. Comprometido en el Frente Popular, financiado por grupos de izquierda e incluso por suscripción pública, como en «La Marsellesa» (caso único en toda la historia del cine), Renoir ha sabido en todo momento encontrar la historia adecuada al momento histórico que vivía. Desde el magnífico «El crimen de monsieur Lange» (1935), en que aboga por la cooperativa y reconocía como único juez al Tribunal del Pueblo, hasta «La regla del juego» (1939), en que expresa su visión escéptica sobre una sociedad ya desilusionada por el fracaso del Frente Popular, pasando por «La gran ilusión» (1937), donde cuenta que los orígenes de una guerra se encuentran en las divisiones sociales de cada país y que enemigos de idéntica clasificación social sabrán entenderse antes que atacarse, Renoir fue perfeccionando su propia autocrítica como creador: «Al principio, ingenua y laboriosamente me esforzaba en imitar a los maestros americanos. No había comprendido todavía que el hombre es tributario, aún más que de su raza, del suelo que le alimenta, de las condiciones de vida que marcan su cuerpo y su cerebro, de los paisajes que, a lo largo de cada día, desfilan frente a sus ojos. Ignoraba que un francés que vive en Francia no puede hacer una obra de calidad más que si se apoya en las tradiciones y en los problemas de quienes viven con él. Ahora ya sé que soy francés y que debo trabajar en un sentido absolutamente nacional. Sé, además, que sólo haciendo esto puedo llegar a interesar a personas de otros países y hacer obras de auténtico internacionalismo».



«Bajo el bosque lácteo» («Under milk wood 1971»), de Andrew Sinclair.



Jean Renoir.

visivos pueden dar una imagen amplia de la riqueza de Renoir y pueden ayudar a «descubrir» (en España siempre estamos descubriendo autores que en otros lares forman parte de la Enseñanza Primaria de cualquier alumno incluso no aventajado) la personalidad del realizador que Goebbels calificó como «el enemigo cinematográfico número 1», y que Roosevelt admiraba cuando dijo que «La gran ilusión» era una película que «todos los demócratas del mundo deberían conocer».

Jean Renoir, hijo del famoso pintor impresionista, ha

rante el mes de mayo de 1953. Del último sentido de este guión, las líneas que anteceden tratan de ser una síntesis alegórica o, más bien, una imagen aproximativa de la postura del autor con respecto a su obra. Porque es ese lento acercamiento a una realidad existente, esa contemplación de un microcosmos, esa búsqueda de comprensión hacia unos seres fundamentalmente elementales, lo que creo más relevante en «Under milk wood», pieza para radio y obra cinematográfica.

Si establezco una identidad de enfoque con respecto a ambas es porque nos hallamos ante un homenaje a Thomas, ejecutado por un apasionado estudioso de su creación como Andrew Sinclair. Director hasta ahora desconocido para

de «Adventures in the skin trade» —otra adaptación sobre Dylan Thomas— y la formación de una editorial dedicada a publicar guiones de clásicos cinematográficos, como últimos escalones previos en su camino hacia la realización.

De este tardío acercamiento al cine, de este escaso bagaje de tan sólo un film anterior, es de donde nacen los principales obstáculos que lastran el desarrollo de «Bajo el bosque lácteo». Y no por la demasiada simple y ambigua acusación de «literaria» que se podría efectuar contra la película, sino por el hecho de adscribirse a un cine contemplativo que sólo una madurez creadora y vital puede llevar hasta sus últimos límites de serenidad. En imágenes con-

Quizá precisamente por todo esto, la obra americana de Jean Renoir sea bastante inferior a su primera época francesa, con excepción hecha, según parece, de su «The Southerner» (1945) (1), película que fue prohibida en su día y que aparece hoy como la más interesante de esta época. Siempre, sin embargo, en el cine de Renoir, sea de la época que sea, puede apreciarse esa inquietud humanista del realizador que no pretende inventar la realidad, sino expresarla de tal manera que ayude a entenderla realmente. El mismo confiesa que «según avanza en la vida, más clara tengo la impresión de que las máscaras se multiplican. A pesar de la aparente simplicidad de los vestidos, me es difícil reconocer un rostro de mujer que presente su piel tal como es. Nuestra época es el triunfo del maquillaje. Y no solamente del de los rostros, sino sobre todo del de los espíritus».

Bien venido sea, pues, este ciclo, que aunque en el último Festival de Valladolid fue afortunadamente más amplio e importante, puede acercarnos algo a Jean Renoir, el director que Truffaut considera como «el mejor del mundo». ■ DIEGO GALAN.

TEATRO

La pantomima, a examen

Ignoro hasta dónde se ha querido llegar con este III Festival Internacional de Madrid al que llamamos público teatral, o hasta qué punto se ha planteado como una confrontación especialmente destinada a los profesionales,

(1) Películas también incluidas en el ciclo de la Segunda Cadena de Televisión Española, junto a «La mujer en la playa», «Diario de una camarera», «El testamento del doctor Cordelier», «Le caporal epinglé» y «El río».

estudiosos y, en términos amplios, hombres de teatro. En la práctica, y en el mejor de los casos —porque también existe el riesgo de que, salvo los previsibles éxitos de Marcel Marceau, el Teatro de Wrocław y Els Joglars, ya conocidos y celebrados en Madrid, el Festival discorra entre la indiferencia general—, será lo segundo, con todo lo que ello supone de limitación y de posibilidad de aprendizaje.

Porque un interés innegable si tiene el Festival desde un punto de vista didáctico. La pantomima parece haber llegado en todas partes a una crisis, producida por las convenciones de su codificación. Hay una temática y un gestualismo pantomímicos que han ido constriñendo lo que, en principio, podría entenderse por un teatro de expresión corporal. La pantomima, en fin, ha renunciado a la profundidad de la expresión sin palabras —pensemos, por ejemplo, en el sugestivo «El pupilo quiere ser tutor», de Handke, que vimos no hace mucho—, para caer en el ingenio corporal de quien simula subir una escalera, deshojar una flor o abrir una puerta, sin que existan realmente ni escalera, ni flor, ni puerta. Queda en pie el «alarde», la «demostración» de los meses de ensayo que disciplinan y humanizan los músculos y crean el ritmo del grupo. Pero una pantomima —tal como suele entenderse el concepto, es decir, como una codificación muy concreta del teatro sin palabras— que consiga hacer desaparecer el virtuosismo de su lenguaje e interese al espectador resulta hoy difícilmente imaginable. Diríamos incluso que ese formalismo constituye ya un vicio establecido y que el público celebra, sobre todo, el ingenio ostensible de los mimos para expresar no importa qué acto trivial sin el empleo de objetos ni de palabras.

En estas circunstancias, el programa de este III Festival Internacional es una buena convocatoria para llegar a conclusiones bastante concretas, seguros de que asistiremos a una lucha constante de los actores contra los límites de la pantomima tradicional.

«El joc», del grupo catalán Els Joglars, ya lo era, y en términos absolutamente prometedores. Importa ver ahora si su nuevo espectáculo lleva adelante la ruptura o si han llegado a un techo. Porque, ya se entiende, recurrir episódicamente a la palabra, al ballet o a la danza moderna, como hacen algunos grupos, tampoco es una solución, en la medida en que entonces es cuando la pantomima evidencia más sus límites, al no apurar técnica y expresivamente esos lenguajes.

Declarar «muerta» la pantomima es una ingenuidad, aunque quizá no lo sea considerar erróneo el camino puramente ingenioso, sentimentalista y formalmente virtuoso en que se ha metido. ¿No consiguieron Chaplin o Buster Keaton, de personalidad bien distinta, expresar una realidad a través de sus pantomimas? Ciertamente el guión cinematográfico y los medios de expresión filmica tienen su importancia, ¿pero no parece claro que un Chaplin o un Keaton jamás reducirían su trabajo a la brillante manifestación —algo así como conducir un coche con las manos atadas— de lugares comunes?

Cuando escribo este comentario he visto ya al primer grupo. Es el del Teatro de la Baranda de Praga, que dirige el mimo Ladislav Fialka. Pero prefiero reservar el juicio para el final, porque lo importante de esta manifestación, antes que el análisis sucesivo de los espectáculos, será el resultado de la confrontación, la consideración conjunta de los esfuerzos y resignaciones de la pantomima frente a los vacíos de su virtuosismo formal. ■ JOSE MONLEON.

MÚSICA

Música antigua a tres leguas de Madrid

La entidad aseguradora La Estrella, sentando un prece-

dente digno de ser imitado por otras empresas privadas, ha organizado en el salón de actos de su sede social —un pequeño y acogedor auditorio sin problemas acústicos, situado en el kilómetro 16,400 de la carretera de La Coruña— un Primer Ciclo de Música, pionero de otros ciclos dedicados a diferentes ramas del arte. Aunque todos los capítulos del referido ciclo ofrecen aspectos de indudable interés, creo necesario hacer mención especial de la actuación del grupo Pro Música Antigua de Madrid, que dirige el joven instrumentista, compositor y musicólogo Miguel Angel Tallante. Y esta mención me parece imprescindible no sólo por la extraordinaria calidad interpretativa de la citada agrupación musical, sino además porque, hoy por hoy, se sigue dando la paradójica y lamentable circunstancia de que la música antigua (es decir, la anterior al período barroco) sea un fenómeno estético desconocido por la inmensa mayoría de los melómanos oficiales, absurdamente excluido de la programación habitual de las salas de conciertos e inexplicablemente marginado por un amplio sector de la crítica.

La agrupación Pro Música Antigua de Madrid —denominada, antes de su definitiva reestructuración, Agrupación Instrumental de Música Antigua— fue creada en 1965 por un grupo de jóvenes profesionales aunados en el empeño de «desempolvar» y difundir el riquísimo e inapreciable caudal sonoro contenido en los legados musicales de la Edad Media, el Renacimiento y la época prebarroca. Para llevar a cabo este difícil cometido se siguieron criterios de absoluto rigor, tanto en lo que respecta a las transcripciones y adaptaciones de las partituras originales (responden de esta función musicólogos tan prestigiosos como Jesús Bal y Gay, Higinio Anglés, Miguel Querol y el propio Miguel Angel Tallante) como en lo tocante al utillaje instrumental, y así, por ejemplo, en la interpretación de piezas medievales y renacentistas se han empleado instrumentos calcados con increíble fidelidad de modelos únicos existentes en museos o reproducidos en esculturas,

cuadros o códices antiguos. Naturalmente, sólo un «instrumentarium» adaptado a la realidad concreta y material de cada época puede darnos hoy idea exacta de unos resultados sonoros que ya pertenecen a la Historia.

Dudo que a estas alturas haya alguien que se pregunte hasta qué punto merece la pena resucitar fenómenos inscritos en estéticas remotas. Creo, como Collingwood, que



Miguel Angel Tallante.

«todo detalle del pasado es de alguna forma necesario para el existir del presente». No es posible comprender plenamente la música romántica (merecedora en la actualidad de una desorbitada y masiva aceptación) sin recapacitar sobre la existencia previa del estilo barroco, y éste es incomprendible sino hacemos referencia a las pequeñas formas instrumentales del siglo XVII o, yendo aún más lejos, a los esquemas polifónicos renacentistas. Por otra parte, me parece tan incongruente admirar a Beethoven y desconocer a Palestrina, Antonio de Cabezón o Henry Purcell (por citar tres nombres decisivos en la historia de la música europea), como admirar a Balzac y desconocer —valga la comparación— a Dante, Cervantes y Shakespeare. La música occidental de los siglos XV, XVI y XVII constituye el fermento de productos aceptados por el melómano