

«El mensajero» tiene más de un punto de contacto), Losey ha realizado ahora su obra más serena, más fría y distante. Su visión de ese juego dominante-dominado va de cantándose lógicamente a través del tiempo; porque también, a través de los años, ese juego va perfeccionándose a sí mismo y adquiriendo cada día mayor consistencia. Losey, testigo lúcido de su entorno, no permanece ajeno a ello. Y «El mensajero», en lugar de grito violento, es ya un gesto lastimero y amargo, aunque no por ello carente de fuerza. Precisamente esa falta de combatividad primaria hace que «El mensajero» sea la justa descripción cruel y sin sonrisas de una sociedad, no agónica, también cruel y resentida.

Alternando al mismo tiempo la minuciosa descripción de la tela de araña que se forma alrededor del joven Leo con la contemplación, distanciada y sorprendida del Leo viejo, Losey determina claramente la perfección sólida de esa sociedad reprimida que destroza la ingenuidad de Leo para convertirle, incluso muchos años después, en un simple, pasivo y tiroteado mensajero. El verde Robin Hood del traje de Leo será, poco a poco el verde imperante en toda la película. El color impuesto desde el exterior acaba por convertirse en el único color posible. Y la aventura supuestamente intrascendente se convierte en la angustiada evidencia de una sociedad clasista e intransigente.

Losey ha adquirido una seriedad narrativa admirable. Seleccionando lo exclusivamente imprescindible, eliminando cualquier barroquismo retórico, «El mensajero» (que, junto a «Muerte en Venecia» fue en el último festival de Cannes la película mejor recibida) vuelve la mirada a un cine elemental, sin estridencias ni pretendida brillantez, escueto y sin concesiones. Marginando un poco, aunque no totalmente, la música de Michel Legrand, todo en esta penúltima película de Losey pretende lograr este tono austero y eficaz. Y justo es entonces señalar la espléndida revelación del actor Dominic Guard y la aparición de Mar-

garet Leighton y Michael Redgrave, asombrosos en sus llamados papeles secundarios, aunque lamentablemente, y como es habitual, el doblaje español destroce sus interpretaciones en unas voces «standard» y alegres. Pero, afortunadamente, el poco tiempo dedicado o el poco talento de los dobladores no anula en su totalidad esta espléndida y sorprendente película. ■ DIEGO GALAN.

TEATRO

«Quejío», un espectáculo serio

Si nuestra sociedad se interesase realmente —sin convertirlo en encantadora mercancía— por el arte popular, trabajos como éste de «Quejío» serían poco menos que clásicos. Decir que el cante no es un producto que pueda expli-

carse sólo musicológicamente y que es necesario rescatar su valor de expresión social, de lenguaje derivado —con todas las connotaciones musicales que sean del caso, claro está— de una serie de situaciones históricas, debiera ser un tópico. Pero las interesadas dicotomías impuestas por el pensamiento rector contemporáneo son tantas, y la idea de lo sociopolítico ha sido redu-



gún patrones que le son radicalmente ajenos. Ya el «Oratorio» del Teatro Lebrijano planteaba la necesidad de utilizar el cante como un componente imprescindible del teatro popular andaluz. El texto de Alfonso Jiménez estaba en la base, pero Juan Bernabé y el grupo lebrijano lo habían reelaborado y conformado teatralmente desde perspectivas que conducieron, del modo más natural,

a reclamar la presencia del cante.

Han sido, precisamente, Alfonso Jiménez y Salvador Távora —dramaturgo y cantautor de «Oratorio»— los que han creado este «Quejío», nueva exploración, reducida a hora al cante y a la ceremonia, sin texto hablado ninguno, sobre las significaciones sociales de la antigua poética del flamenco. La creación teatral ha consistido esencialmente en «mostrarse», sustituyendo el quejido comercializado, tantas veces tomado a chacota en las parodias del cante, por el «quejío» lúcido y enraizado en una conciencia de la propia historia cultural.

Inútil añadir que en este tipo de trabajos de nada vale un buen planteamiento teórico si la gente que se «muestra» no posee la autenticidad expresiva de lo que Lorca llamaba la cultura de sangre. El grupo La Cuadra, de Sevilla, compuesto por José Domínguez, Angelines Jiménez, Juan Romero, José Suero y Salvador Távora, responde totalmente a esta exigencia. Y su trabajo, afrontado con espíritu colectivo, presentado todas las noches en el TEI ante un público respetuoso y abundante, debe ser considerado como una aportación muy importante al reencuentro del cante con sus ancestrales significaciones.

Y que nadie objete la perogrullada de que el cante no es la política. Es, como cualquier otra expresión cultural, la visión del yo y del mundo desde una situación, en gran medida definida por componentes sociopolíticos. ■ JOSE MONLEON.

Imágenes distintas

El actor estaba diciendo unos párrafos de «En la colonia penitenciaria». Un espectador alemán se puso en pie y gritó: «¡Ya está bien! ¡Eso no es Kafka!». Y se marchó. Luego, cuando acabó la conferencia dramatizada, otros espectadores, también alemanes, lamentaron la presencia de ese relato. ¿Por qué se había elegido precisamente «En la colonia penitenciaria»? ¿No desvirtuaba su crueldad la verdadera imagen de Kafka? Porque, explicaban, Kafka te-

nía otra problemática y el hecho de que fuera judío, de que escribiera toda su vida una literatura de aterrorizado y de que Milena Jesenská y las tres hermanas Kafka murieran en campos de concentración eran datos que resultaba demagógico asociar. Una cosa es la Historia —la deleznable realidad, según se sabe— y otra la literatura, el arte, cuyo análisis no reclama referencia real alguna. Prohibido entrar el que sepa geometría. La disociación entre literatura e historia llega al punto de considerar tendenciosa la referencia a la muerte de Milena en Ravensbruck y de las tres hermanas de Kafka en Auschwitz, en una reflexión sobre este último, simplemente porque el escritor murió unos años antes en un sanatorio antituberculoso.

Es curioso, sin embargo, pensar que la literatura de Kafka ha encontrado —¿o serán gratuitas estas reflexiones?— serios obstáculos y aun tajantes prohibiciones en ciertos regímenes totalitarios. Se diría que los burócratas y censores de la cultura tienen una idea sobre las relaciones entre la literatura y la realidad histórica distinta a la de los eruditos, los que llenan sus fichas con el ánimo sosegado, o a la de los buenos lectores de domingo y mesita de noche, para los que cualquier escritor es, sobre todas las cosas, un adorno para la conversación, para el gesto delicado —¡esas dulces señoras que hablan de los escritores como de sus novios de juventud!— y para el estante de la biblioteca.

Por lo demás, yo creo que todo escritor importante se caracteriza, en especial, por su poder de provocación, por su capacidad para suscitar las más diversas aproximaciones y aun apropiaciones. El punto en que, en este sentido, se halla la crítica literaria y teatral es verdaderamente penoso. Se olvida, entre otras muchas cosas, que las académicas imágenes, limpias e inmóviles, de los escritores, son el resultado de una perspectiva histórica y de clase muy precisa. Que los guantes para no ensuciarse y los productos asepsiantes los fabrica el hombre. Y que la única forma de no dogmatizar el

fichero literario es aceptar que cada autor es un desafío abierto al que tenemos perfecto derecho a responder desde nuestras circunstancias. ¿Puede haber mejor destino para un escritor que seguir incitando a la reflexión y al debate a través de las diversas situaciones sociales? Decir que Kafka es sólo lo que congelaron determinadas perspectivas puede conducir, por ejemplo, a creer que no es suya. «En la colonia penitenciaria» o muchas de las afirmaciones contenidas en su diario. El «miedo» de Kafka deja de estar históricamente justificado para convertirse en un caso de hipersensibilidad imaginativa. Eso cuando —como decía una carta enviada a TRIUNFO— no se celebran gozosamente sus representaciones en tanto que génesis de su «obra artística». ¡Cuánta parálisis! Y conste que lo que decimos de Kafka, tomado hoy como simple ejemplo, podría decirse de recientes actitudes frente a un García Lorca o un Aristófanes.

Acabemos con una consideración quizá interesante: la relación existente entre la posición sociopolítica cotidiana inmovilista y la invocación de las imágenes académicas preestablecidas cada vez que alguien se atreve, textos fehacientes en mano, a dar otro punto de vista. Y lo curioso es que siempre oponen a las nuevas y más críticas perspectivas la afirmación de que Kafka «es» esto o Lorca «es» lo otro o Aristófanes «es» lo de más allá, como si los invocadores vivieran en la tierra de los justos y las categorías definitivas. ■ J. M.

MÚSICA

José Iturbi, o la decadencia del sistema

Reconozco sinceramente que nunca me conté entre los numerosos admiradores del gran pianista José Iturbi. Quizá porque siempre me pareció

—y con ello no descubro la pólvora, pues se trata de una opinión compartida por un cierto sector del público y de la crítica— un intérprete dotado de enormes facultades mecánicas, pero carente de sensibilidad. Quizá también porque me era difícil separar su imagen física de aquellos acaramelados y policromos films que nos ofrecía la Metro-Goldwin-Mayer al comienzo de la década de los cincuenta. Habitado a ver a un Iturbi aporreando las «Rapsodias húngaras» de Liszt en el elefantiaco auditorio al aire libre de Hollywood, o departiendo amigablemente con Esther Williams y Xavier Cugat, pero precedido en todo caso por el familiar bostezo del león de la Metro, me costaba un terrible esfuerzo situar al famoso pianista valenciano entre otras figuras de su generación —Backhaus o Brailovsky, pongo por caso— entregadas al oscuro quehacer musical y alejadas del rutilante microcosmos cinematográfico. José Iturbi se nos presentaba invariablemente como un producto del «star system» americano y, lo que es peor, su estilo interpretativo se resentía de determinados defectos —excesiva frialdad, exhibicionismo desmesurado, virtuosismo casi «kitsch»— impuestos sin duda por los condicionantes del mercado musical yanqui.

Ahora, «Ibermúsica», en su «Ciclo de grandes intérpretes», nos ha traído de nuevo a José Iturbi. El nombre de Iturbi es capaz por sí solo de llenar un teatro. Por otra parte, su mera presencia física —su innegable simpatía, su desbordante y entrañable humanidad— provoca en el espectador una corriente de predisposición hacia el intérprete. En tales circunstancias el éxito está plenamente garantizado. Y nadie podrá negar que, en esta última ocasión, se han cumplido dichas predicciones.

Pero José Iturbi no es, por desgracia, el mismo de hace diez o quince años. Sus manos no son tan ágiles ni tan precisas. Aquel fantástico robot que era capaz de batir todos los records de velocidad sobre el teclado es hoy un hombre cuyos dedos se atascan entre los racimos de notas. Los sonidos ya no brotan

del piano con esa gélida e inexpresiva limpieza que caracterizaba a sus antiguas interpretaciones; ahora es frecuente percibir notas «sucias», desajustes rítmicos entre las pautas, gratuitos embarullamientos, brusquedades dinámicas, «acelerados» y «ritardandos» totalmente innecesarios. La precisión de antaño



se ha transformado en lamentable torpeza.

Podía haberse esperado de Iturbi —yo, ingenuamente, lo esperaba— que esa disminución de facultades mecánicas se viese compensada por una tardía maduración de la sensibilidad interpretativa. Algo así les sucede a los viejos cantores flamencos: cuando pierden la voz es precisamente cuando empiezan a cantar con hondura. Pero no se ha producido esa hipotética compensación. José Iturbi continúa siendo un intérprete epidérmico, un traductor superficial de los mensajes sonoros. Y, además, sus versiones «literales» —nunca «literarias»— de antaño ya no son tampoco «literales»: el robot está gastado por el uso.

No merece la pena detallar el desarrollo del concierto. La imprección y la ausencia de matices fueron casi constantes en la primera parte (más evidentes en el «Aria y variaciones de la suite núm. 5», de Haendel, y en la sonata «Appassionata», de Beethoven, que en las tres obras de Debussy). La segunda parte, dedicada in-

tegramente a Albéniz, pudo haber sido la tabla de salvación de José Iturbi; al tratarse de piezas brillantes, muy popularizadas y de menor densidad intrínseca, el pianista cuenta con un gran porcentaje de elementos a su favor. Sin embargo, y a pesar de su excelente acogida por parte del público, José Iturbi no acertó, a mi juicio, en la interpretación de las expresivas y asequibles páginas de Isaac Albéniz.

Hay que deplorar que los admirables esfuerzos de «Ibermúsica» se hayan visto frustrados por segunda vez. La inclusión de Iturbi en el «Ciclo de grandes intérpretes» suponía una garantía previa de éxito comercial, pero también implicaba un grave riesgo: el de la confrontación de la posible validez de un sistema. Y esa confrontación nos ha venido a confirmar que el sistema está en decadencia. ■ SANTIAGO RODRIGUEZ SANTERBAS.

ARTE

He vuelto a la Galería Theo. Dos veces: la primera, para ver la bella exposición de Gregorio del Olmo. La segunda, para ver la de Caneja. Esa galería fue la que adquirió una rara notoriedad, hace tres o cuatro meses, cuando fue atacada por las hordas enemigas de Picasso. ¿Os acordáis? Pues, dentro de ella, siempre trato de provocar en mí mismo la indignación. Y no, no me sale la indignación, ni siquiera el resentimiento. ¿Por qué? Yo creo que es porque el ataque a Picasso no pudo dejar de ser, a pesar de lo que se propusieron sus organizadores, un homenaje a Picasso. Iba a decir que fue como un holocausto wagneriano a Picasso, pero no: fue un homenaje español, característicamente español, a la mayor gloria de Picasso.

Pues he vuelto a Theo para ver esas dos exposiciones, la de Gregorio del Olmo y la de Caneja. En ese orden se produjeron. Pero ahora, a la hora de comentarlas, me voy a permitir invertir el orden del comentario. Hay razones funcionales para ello cuya explicación sería prolija e inútil. Comentaré hoy a Caneja. Y me marchó. Un viaje muy extraño y aparentemente disparatado: Barcelona, Palma de Mallorca, Santa Cruz de Tenerife. Probablemente, mi próximo comentario vendrá de algún sitio de esos, para luego volver al orden de Madrid.

Juan Manuel Caneja. Galería Theo. Madrid

Caneja poseía —y posee— un idioma pictórico tan característicamente suyo que cualquiera de sus cuadros es identificable al primer golpe de vista, incluso por el que no sea un frecuentador habitual de la pintura. La pintura de Caneja no es identificable sólo por el idioma: es identificable, incluso, por el argumento. Aparte alguna naturaleza muerta y alguna figura, lo suyo son paisajes... un determinado tipo de paisajes... ¿Qué paisajes? Un tipo de paisajes en donde el estigmatiza siempre la anarquía de la creación con el orden de la construcción. Es decir, un paisaje, sí, de fondo campesino —y por ello, con preponderancia hiperbórea, imprecisa, nebulosa—, pero con una superposición constructiva, casi siempre referida más que a una cosa aislada, a un núcleo de población, a una aldea o poblado. A primera vista se advierte, en esa constante de su temática constructiva, la sugestión de un magisterio largamente decantado en su obra: el de Cézanne, en particular, y el del cubismo, en general. De todas maneras, era un magisterio, insisto, decantado; es decir, diluido en su especial manera de enten-