

da con un conocido político liberal-conservador, se convirtió en amante de Lord Byron. Tres han sido los puntos en que Bolt ha basado su relato: una descripción psicológica de este personaje, una crítica de la hipocresía reinante en la Inglaterra decimonónica y un contraste entre los conceptos de pasión y equilibrio, entre dos diferentes concepciones vitales, marcadas por las reacciones del matrimonio protagonista. Graduados en secuencias alternativas, estos tres puntos centrales,

según la normativa más ortodoxa —de la que Bolt no se aleja ni en guión ni en realización—, el resultado global me parece decepcionante, en cuanto que ninguno de los tres llega a ser observado en profundidad. El decorativismo del realizador, su cursilería en varias ocasiones, el tratamiento grotesco otorgado a la figura de Byron, el deseo a toda costa de lograr un film de éxito, acaba con las posibilidades de una temática que en principio no era nada despreciable, dado su carácter de revelador de un mo-

mento social e histórico. Defensa de un personaje cuya única «falta» fue no querer ocultar lo que todo el mundo también hacía, pero a escondidas, que creyó en la viabilidad de la pasión y el amor enloquecido. «Lady Caroline Lamb» se ve reducida por la citada poca pericia de Bolt —de la que los últimos planos del film ofrecen testimonio patético— a una convencional sucesión de imágenes, casi tan hipocritas como la sociedad a la que intenta atacar. ■ F. L.

tre fantasmas y colosos, con caras abominables y facciones traídas, tiraron una cuerda (...) de todo el mundo que estaba al otro lado, se vinieron a la sombra de la cuerda muchos, y en entrando eran todos tan diferentes que parecía transmutación o engaño (...) y entonces dije entre mí: 'Si tan delgada sombra, fiando su cubierta del bulo de una cuerda, son tales hombres, ¿qué serán debajo de tinieblas de mayor bulo y latitud?'. Y en 'La hora de todos', escribe Quevedo: 'Está decretado irrevocablemente que en el mundo, y en un día y en una propia hora, se hallen de repente todos los hombres con lo que cada uno merece'; y les 'coge la hora' a los hombres de cada día, y se transforman. En el primero de los cuatro breves textos de OPS que acompañan a sus dibujos, encuentro una resonancia de nostalgia de ese día: 'Al fin, ese día, los locos saldrán de las mazmorras, los enfermos bajarán de las buhardillas; no más silencios ni efemérides, no más hogueras ni desfiles. Un grito airado cubrirá el país rompiendo vitrinas y vitrales, se borrará a escupitajos la pasada historia y caerán a pedruzcos los héroes podridos; entonces volverán a rehacerse frente al espejo los rostros olvidados, se recuperarán las identidades perdidas. Las palabras, como cortaplumas afilados, abrirán en canal la tierra y resucitarán los enterrados vivos. Arderán los palacios al ritmo de pasacalles y overturas, volarán las catedrales destruidas por fugas y cantatas. Sólo una palabra y alguien que la diga fuerte en perfecta puñalada'. Me pregunto si toda la literatura española no será una nostalgia de ese día sin fecha en los calendarios, y si todos los grandes movimientos de nuestra historia no habrán sucedido para instaurar ese día en que llegue la 'hora de todos'. Quevedo era un moralista, OPS es un moralista. El moralismo a la española es una medida de distancia entre dos realidades: la rea-

lidad que es y la realidad que debe ser, o que podría ser, o que está en potencia y en esencia. Una manera de llegar a la realidad que podría ser es desenmascarar la realidad que es, y una manera de desenmascarar la realidad que es consiste en enmascararla hasta el absurdo. Brecht buscaba una realidad interior mediante unas técnicas de distanciamiento. OPS distancia la realidad aplicando la misma clave. La lleva, en primer lugar, a un fin de siglo. No sólo los trajes, los decorados, los afeites de sus personajes y del mundo en que se mueven son de fines del XIX, sino sus gestos, sus actitudes; y no sólo ello, sino la técnica del dibujo. Ni una sola de sus creaciones es ajena a esa regla. Quizá sea audaz decir que esa era la época en que Freud comenzó a explicar que el hombre era un secreto para sí mismo, y que, como había dicho Quevedo, vivía a la sombra de una cuerda, quizá 'entre tinieblas de mayor bulo y latitud'. Los contemporáneos de Freud de la primera época que dibuja OPS viven a esa sombra, y resultan ser nuestros contemporáneos. Son los frutos de unos milenios de represión. Viven en un mundo de silencio, en un aire de plomo y piedra. Bocas cosidas, manos cortadas, piernas ortopédicas, nubes sólidas, crecimientos vegetales, cuerpos quitinosos, cabezas abiertas, ojos detenidos, vientres dentados, cuerpos partidos (o despedazados, o blandos, o pétreos), seres alienados en dos sentidos de la palabra —el clínico y el político—, que vienen a ser el mismo. OPS sabe perfectamente que somos nosotros. Y nosotros, sumergidos en este Mar Muerto del álbum de OPS, comenzamos también a sospechar que somos nosotros mismos; comenzamos a ver en el mundo del otro lado de la cuerda los personajes de este lado. El libro de OPS no termina de verse cuando se ha cerrado al final. Algunos llaman a eso catarsis. Puede ser su aportación más positiva, más optimista... ■ H.

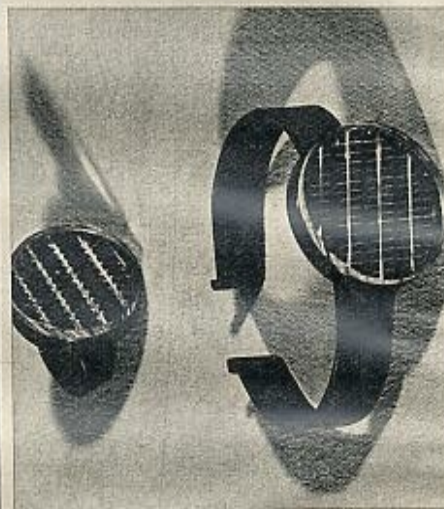
ARTE

Esta sección casi nunca quiere meterse en camisa de once varas para comentar las artes que no pasan por las salas de exposiciones. Por tanto, esta sección comenta muy pocas veces lo que no es pintura ni escultura. Ya sé que eso es una limitación, pero es una limitación que se ajusta fielmente a los límites de una sección, en una revista no especializada, en una ciudad que hoy cuenta con más de cien salas de exposiciones. Por otra parte, los límites no son rígidos. Si hace falta, se rompen para dar paso al comentario de otra cosa, como ahora, a la exposición de joyas de Ariel Scornik, en la Galería Península.

Joyas de Ariel Scornik

Scornik es argentino, con un apellido de ascendencia oriental, probablemente rusa. Que era rioplatense ya se hacía notar por el nombre —Ariel—, pues el bello libro de José Enrique Rodó, si no logró dejar plantada la semilla de un mito, por lo menos tuvo que dejar arrojada la sugestión de un patronímico. Tengo entendido que Ariel Scornik fue escultor antes de dejarse prender absolutamente por el diseño de joyas. Lo cual, en cierto modo, a la vista de toda esa obra, se comprende... pero sólo en cierto modo. Se comprende por esa dinamicidad visual

con que las joyas se presentan cuando se usan... pues casi todas ellas tienen como un latido cinemático (de efecto no mecánico, sino puramente visual), que recuerda a ciertas experiencias de la escultura móvil de nuestros días. Y aquí está lo que yo digo que se comprende a la vista de esa obra, pero sólo en cierto punto: la sugestión escultórica de origen. Porque, efectivamente, la genealogía escultórica le llega a esas joyas, ciertamente, de su efecto dinámico. De su efecto dinámico, es decir, de algo que, sea de la época que sea, es de una absoluta heterodoxia respecto a la ley de la escultura.



Porque la escultura —que siempre es la estatua o la tentativa de estatua— es la estática absoluta, la lucha contra el tiempo por la detención del tiempo en un momento de su transcurrir. La herejía de la escultura dinámica —tan de nuestros días— es altamente expresiva por lo que tiene de contradictoria (la contradicción es expresión). Ariel Scornik no cabe duda de que, cuando era escultor, era un escultor de nuestros días, es decir, inocu-

lado por el demonio de la dinámica. Pero es que de ahí saltó al mundo de la joyería. ¿Y qué era la joyería? Al margen de todos sus siglos —sus milenios— de historia, la joyería conservaba de sus primeras edades un fermento fetichista y hasta animico que nadie quiso negarle nunca. Ese elemento se transformó mucho, es claro, contaminado o simplemente influido por el valor y el precio de los metales preciosos, que ya tenían contenido fetichista en sí mismos. La joyería, en sí misma, era transportable, pero no dinámica. La esencia de la joya fue siempre su permanente posibilidad del cambio de si-

tución, pero nunca su cambio estructural, su transformación. Scornik fue fiel al primer imperativo, al de la transportabilidad, pero vulneró con toda deliberación el segundo: hizo joyas dinámicas. En esa asociación de las dos heterodoxias —la de la estatua y la de la joya, los dos dinamisimos— hay una finísima acción que logra dejar a salvo a las dos ortodoxias. Por las mismas razones que «menos por menos da más», la heterodoxia dinámica de

la joya, multiplicada por la heterodoxia dinámica de la escultura, consigue también un resultado absolutamente positivo: la joya dinámica de Ariel Scornik.

Se podría hablar largamente de esa joyería, al margen de los problemas que aquí están simplemente esbozados. Por ejemplo, y ya creo haberlo señalado en el catálogo, a mí me sorprendió positivamente la ausencia total de «organicismo» —lo llamaré así— de las joyas diseñadas por Scornik. Quiero decir, la ausencia de esa especie de apelación a los organismos vivos a que son tan proclives los modernos diseñadores de joyas: esa como recurrencia al mundo onírico y surreal... Scornik —y en eso es muy escultor— no recurre más que al sentido de las estructuras. Así, una vez más, se beneficia de lo que tiene de contradictorio: estructuración contra desbordamiento organicista...

Scornik es un joyero en quien se advierte la oreja del escultor. Yo creo que eso le beneficia. Porque, sea como sea, sus joyas son deslumbradoramente vivaces. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

JAZZ

Gene Krupa: Muerte de un virtuoso

El verano pasado, en el Festival de Nueva York, un cuarteto de «viejos» volvió a sorprender por la pureza de su «jazz», por la calidad de su «swing». Como que lo habían inventado ellos: el clari-

netista Benny Goodman, creador de la más famosa orquesta en otros tiempos; el pianista Teddy Wilson, el vibrafonista Lionel Hampton y el batería Gene Krupa. Krupa estaba retirado ya, pero había vuelto un par de años antes, con un cuarteto tranquilo que tocaba en el hotel Plaza, de Nueva York, en 1970. Pero escuchó la antigua llamada de Benny Goodman, la resonancia de los años de ahora de Chicago, y volvió con él. El corazón le había retirado en 1967, pero le ha matado la leucemia a los sesenta y cuatro años de edad. Nadie que ame el «jazz» olvidará la entrada alegre, descarada, espectacular, innovadora, de la batería de Gene Krupa en una de las grandes obras maestras del «jazz» orquestal —cuando las orquestas aún permitían las individualidades, la misteriosa capacidad de integración social del «jazz» por la cual todo en una banda es un conjunto armónico y cada uno de sus miembros es un individuo que «opina» musicalmente por sí mismo—, en «Sing, sing (Introducing Christopher Columbus)» de los años treinta finales. Algunas de las obras de este período son las primeras registradas con la batería grande: en los estudios de registro no se podían tocar, porque los aparatos las registraban mal, y la aguja que imprimía sobre la cera virgen oscilaba y saltaba. Gene Krupa descubrió la manera de tocar con suavidad, pero con la misma sonoridad, para que este instrumento imprescindible en el «jazz» pudiera ser registrado. Era, desde sus principios, un gran técnico. Una vez, ya en 1941, se quiso hacer una serie de fotografías recogiendo los movimientos de la mano de Krupa en la batería, que eran invisibles al ojo humano: las cámaras normales no fueron suficientes, y hubo que modificar la velocidad de una para

poder tomar esta serie de fotos, que publicó, como un alarde, la revista «Life».

Gene Krupa, estudiante y seminarista, sintió, como otros blancos, la llamada de la música negra que, desde Nueva Orleans, había llegado a la costa Este, a Chicago. Pasaba horas y horas escuchando a Oliver y a Armstrong. Tocaba en grupos de aficionados, y una vez tuvo que sustituir al batería de una orquesta, que se había desmayado: abandonó el seminario y comenzó su carrera de músico. En 1929 participó en la que se considera la primera orquesta de «jazz» compuesta por músicos blancos, para tocar en un espectáculo de George Gershwin; en ella estaban Benny Goodman y Eddie Condon —solista de banjo, muerto hace unos meses: Krupa estaba en su entierro—, estaba Glen Miller. La amistad de Benny Goodman y de Gene Krupa había comenzado ya en Chicago y no ha terminado hasta ahora. Ellos estarían en el principio de todo: en el del «swing», en el del «riff» —la dialéctica del «jazz», el sistema de «preguntas y respuestas», de frases repetidas, modificadas, que saltan de un músico a otro—, en las «band battles», donde dos agrupaciones se enfrentaban entre sí —Gene Krupa, al enfrentarse con Chick Webb, declaró muchas veces que había sido vencido por este otro gran batería, el «Rey del Savoy», y tuvo la vida de los «jazzmen» blancos, incluyendo sus seis meses de cárcel por uso de drogas, y la creación de su propia banda, y las sesiones improvisadas... La batería moderna le debe mucho, incluso directamente: tuvo una escuela de batería en Nueva York con Cozy Cole. Fue un virtuoso de la batería, y no ha dejado de serlo hasta el final, hasta su último concierto, en agosto, con Benny Goodman, en Saratoga.

triumfo RECOMIENDA

LIBROS

DIARIO DE LA GUERRA DEL CERDO, A. Bloy Casares. Alianza Editorial. CAPITAL DEL DOLOR, Paul Eluard. Alberto Corazón. DIARIO MINIMO, Umberto Eco. Península. LA UTOPIA ANARQUISTA BAJO LA II REPUBLICA ESPAÑOLA, Antonio Elorza. Ayuso. LAS CIENCIAS SOCIALES COMO FORMA DE BRUJERIA, S. Andreski. Taurus. LA FORMACION DE LA SOCIEDAD CAPITALISTA EN ESPAÑA, Santiago Roldán, José Luis García Delgado y la colaboración de Juan Muñoz. Cajas de Ahorro. LA REFORMA AGRARIA DE LA II REPUBLICA, Pascual Carrión. Ariel. METODOLOGIA DE LA HISTORIA SOCIAL DE ESPAÑA, Manuel Tuñón de Lara. Siglo XXI. REVOLUCION EN ALEMANIA (I), Pierre Broué. Redondo. ESPAÑOLES AL MARGEN, Américo Castro. Júcar. SUPERIMPERIALISMO, M. Hudson. Dopesa. RUSSELL, A. G. Ayer. Grijalbo. PSICOANALISIS Y EDUCACION, W. Reich. Anagrama. DOCUMENTOS SECRETOS DE LA I. T. T. Fundamentos. RELATOS INSOLITOS, Ambrose Bierce. Castellet.

CINE

Madrid

CELA S'APPELLE L'AURORE, Buñuel (Bellas Artes. Se recomienda también el resto de la programación de este local). EL ESPIRITU DE LA COLMENA, Eric (Conde Duque). LA HUELLA, Mankiewicz (Paz). ROMA, CITTA APERTA, Rossellini (Palace). EL DISCRETO ENCANTO DE LA BURGUESIA, Buñuel (Alexandra). PASEO POR EL AMOR Y LA MUERTE, Huston (Pompeya). CABARET, Fosse (Albéniz). EL SUBMARINO AMARILLO, Dunning (California). BESAME, TONTO, Wilder (Candilejas-Falla). LAS DOS INGLESAS Y EL AMOR, Truffaut (Coimbra-Copacabana-Europa-Magallanes-Marvi-Mortalaz). FRENESI, Hitchcock (Salaberry-Tetuán). PERROS DE PAJA, Peckinpah (Olimpia).

Barcelona

ANA Y LOS LOBOS y EL JARDIN DE LAS DELICIAS —sólo viernes—, Saura, THE DAMNED, Losey (Alexis). PLACIDO, Berlanga (Aquitania). SANGRE DEL CONDOR, Sanjinés; CALCUTTA, Malie (Ars). LA SALAMANDRA, Tanner (Publi). HATARI!, Hawks (Waldorf). CABARET, Fosse (Florida). LA CASA DE CRISTAL, Gries (Castilla-Loreto-Maragall). EL CASO MATTEI, Rosi (Nápoles). CONFESIONES DE UN COMISARIO, Damiani (Adriano-Spring-Verneda). DETENIDO EN ESPERA DE JUICIO, Loy (Ducal-Goya-Rialto-Verdi). NO ES BUENO QUE EL HOMBRE ESTE SOLO, Olea (Astoria). LA SEMILLA DEL DIABLO, Polanski (Diana).

TEATRO

Madrid

LA COCINA, de Arnold Wesker (Goya). UNA ENTRE MIL MUJERES, de E. A. Whitehead (Valle-Inclán).

Barcelona

LOS BUENOS DIAS PERDIDOS, de Antonio Gala (Barcelona). GASPAR, de Peter Handke-José Luis Gómez (Capsa).