

varias generaciones. Pero si el «jazz» fue aceptado —en todas sus evoluciones— por la juventud, fue elaborado siempre por hombres maduros, y asimilado, al menos entre los negros americanos, por el conjunto de una colectividad. La música «pop» llega a la historia de la Humanidad promocionada por toda una clase (la clase de la juventud), cuyo papel ha sido modificado por un estatuto inseguro y prolongado, por una marginalidad y disponibilidad ya demostradas.

Revolución musical

Por su diversidad, su total ausencia de prejuicios musicales, la música «pop» se toma libertades que la música popular comercializada jamás conoció. Al carecer de complejos de clase y de cultura, se lanza a todas las audacias: cita o se mofa de los músicos clásicos, adapta el «jazz», rinde homenaje al «folk-song», se orientalza, bucea en el canto gregoriano y sigue de cerca las búsquedas más recientes de la música «seria» contemporánea. No es únicamente revolucionaria por la vestimenta y el comportamiento social de sus fanáticos; es, ante todo, una revolución musical.

Los que hayan seguido el Festival Barbarela de Palma de Mallorca habrán podido observar la utilización de elementos del folklore zingaro y de melodías eslavas por el conjunto Omega; de temas de Haendel por los Bip-Sleep; del «bel canto» por los Camaleonti.

En cuanto a su instrumentación y a su expresión modal, la música «pop» no ha hecho más que confirmar una evolución: la guitarra eléctrica ya había sido utilizada en los años 30 por Leonard Ware, Floyd Smith; el órgano Hammond apareció después de la guerra con Will Bill Davis, hasta que Jimmy Smith lo impuso definitivamente. La fascinación de la India, antes de deslumbrar a los Beatles, había influido en la música de John Coltrane, admirador de Ravi Shankar. La verdadera revolución consiste en el abandono definitivo de la música tonal basada en la progresión «europea»: tónica, subdominante, dominante, tónica. La música «pop» adoptó el ritmo binario y el sistema modal, lo que le da ese carácter atonal, ondulante, gregoriano.

¿Víctimas o verdugos?

«Nos esforzamos en no tomarnos en serio en ningún

aspecto —dice John Lennon—, aunque tomamos muy en serio esta necesidad de no tomarnos en serio».

Burla burlando, la música «pop» va abriendo un nuevo camino, forjando una nueva mentalidad. Los medios de comunicación actuales hacen que la impregnación del fenómeno «pop» se haga a cadencia acelerada y que tome el aspecto de un ecumenismo musical. Nadie puede ignorar ya su fuerza, sus cualidades inefectivas, ni los síntomas de un gigantesco resquebrajo de la sociedad «desarrollada». Los creadores de la música «pop» se encuentran en la situación de todos los que hacen evolucionar el mundo, y que Arlo Guthrie resume con amarga ironía: «Imagínemos la cara de las gentes si un buen día nos cortamos todos el pelo y si nos ponemos a trabajar: no sabrían a quién detestar, a quién amar, a quién meter en la cárcel». ■ RAMON LUIS CHAO.

CINE

Ante un engañoso ciclo de cine húngaro

Escribir sobre los ciclos que programa TVE supone siempre un problema de enfoque. Si el comentario en torno a las películas seleccionadas se realiza antes de su proyección, el crítico corre el peligro de dejarse llevar por datos o referencias indirectas o, como mucho, por recuerdos más o menos desvaídos. Si se prefiere el final del ciclo para analizarlo, el carácter orientador —cada vez más problemático, por otra parte— de la crítica o, al menos, informativo queda totalmente anulado, y se provoca una sensación de inutilidad que aumenta con la distancia temporal entre el último film visto y la aparición del comentario, sobre todo si se trata —como en nuestro caso— de una revista semanal. Una respuesta a este problema, autoplanteado numerosas veces por quienes somos responsables de esta sección, pueden considerarse los amplios artículos aparecidos



Miklós Jancsó, durante el rodaje de «Les sans-espoir» (1965), film que le descubrió ante el público europeo.

últimamente sobre Bogart o Huston. Otro camino consiste en estudiar la textura del ciclo propuesto, su entidad y significación como bloque, los criterios de selección y el engranaje de cada película en el interior de un enunciado que se piensa coherente. Es este enfoque el que voy a seguir para hablar del «II Ciclo de Cine Húngaro (1963-1967)», presentado en el espacio «Cine-Club», de la Segunda Cadena.

Lo que más sorprende a cualquier mediano conocedor de la producción magiar es la pésima elección de títulos. En un período en que el cine húngaro consigue colocarse a la cabeza de los europeos, cuando se produce su despegue sobre los demás países socialistas —excepto Checoslovaquia, del que recibirá el testigo en 1967 y, para algunos, Yugoslavia— con la aparición de un sólido grupo de directores que rondan los

treinta y cinco años y cuyos hermanos mayores se llaman Zoltán Fábri y Miklós Jancsó, en los momentos en que obras como «Diez mil soles», de Kósa; «La edad de las ilusiones» y «Padre», de Szabó; «Los años inmaduros», de Gaál; «Días helados», de Kovács; «Veinte horas» y «Las tinieblas del día», de Fábri, o «Los desesperanzados» y «Rojos y blancos», de Jancsó, salen del tradicional aislamiento de la cultura húngara y se expansionan por las pantallas europeas, cuando esta ebullición parte de la ruptura con los esquemas del realismo socialista y se traduce en una problemática más adulta y en un avance estilístico interrelacionado con ella, cuando todo esto —y bastante más, a otros niveles más amplios— se está produciendo en el cine húngaro, no es honesto realizar una selección tan mediocre como la efectuada por TVE. La perplejidad que sufre el espec-



Tres hombres esenciales en el cine húngaro de hoy: de izquierda a derecha, Miklós Jancsó, András Kovács y Péter Kósa. El encuentro, en un descanso del rodaje de «Muros», dirigida por Kovács, en 1968.

tador semiinformado al ver unas películas que contradicen los elogios globales previamente leídos, le lleva a minimizar una cinematografía cuya pujanza —a pesar de los problemas burocráticos y expresivos que la traban— resulta indudable. En este sentido, el ciclo de la Segunda Cadena se convierte en perjudicial, ya que sitúa, directa o indirectamente, a nivel de protagonistas, films que sólo tienen papel secundario o figuran como «extras».

«Alba Regia» (1961) y «Un nuevo Gilgames» (1963), ambas de Mihály Szemes (1920), están consideradas como las típicas películas medias que toda producción busca para satisfacer las necesidades del mercado interno. «Mediocridad, sentimentalismo e inconsistencia psicológica en sus historias sentimentales» son los adjetivos que emplea István Nemeskürty al analizarlas en su libro «Word and image» (1968), única obra que narra toda la historia del cine magiar. T. a. m. a. s. Banovich (1925) —mucho más interesante como magnífico decorador de los films de Jancsó que como realizador— está representado por su última película, «Estos jóvenes de hoy» (1967), un semiespectacular musical sin apenas interés, al estilo de «Un baile eterno» (1964), su obra más conocida. De Zoltán Fábri (1917) ya hemos visto «La fiera», seguramente su film más impersonal y sobrepasado, donde un «melo» rural al más viejo estilo parecía convertirse en una desproporcionada parábola sobre el estalinismo. Fue curioso cómo —para acercar la película a los años que comprende el ciclo— se falseó su fecha de realización, que no es 1961, sino 1959, dentro de una presentación que trató el cine húngaro según unos esquemas industriales absolutamente inaplicables a una producción nacionalizada que, desde finales de los años cincuenta, se ha estabilizado alrededor de los veinte films anuales. Y, por supuesto, en dicha presentación del ciclo quedó marginada toda referencia ideológica, lo que permitió asistir a unos juegos dialécticos tan curiosos como falsos.

Quizá la única película cuya proyección esté justificada sea «Cantata» (1963), segundo largometraje de Miklós Jancsó (1921), que contiene en germen varios elementos esenciales de su obra posterior. Sus imágenes son así una interrogación constante sobre cuanto «hemos vivido y hemos visto en los últimos veinte años, los fallos cometidos y nuestras ideas frustradas», según el propio creador de

«Siroco de invierno». Muy influenciado por el Antonioni de «La aventura» y «La noche», «Atar y desatar» —traducción exacta del título húngaro— presenta esa vuelta a los orígenes, ese poner en cuestión toda una problemática ideológica, esa búsqueda de la responsabilidad a través de la crisis que caracterizan al mejor cine húngaro. Cine que, por otra parte, no tiene sus comienzos en «Cantata» —como se ha dicho—, sino en los cortos realizados por sus mejores hombres en el Studio Béla Báalaz durante el periodo 1960-63. ■ FERNANDO LARA.

El nada extraño caso de Dearden

Que se estrene ahora en España «The mind benders», una película de Basil Dearden, realizada hace unos veinte años, es sorprendente. En primer lugar, porque Dearden no ha sido nunca un realizador que interesara a nadie. Su labor ha consistido en limitarse a llevar a la pantalla, con una corrección mediocre, las ingenuidades que el guión de turno le posibilitara. Y en segundo, porque esta película, que pretende actualizarse con el equivoco título de «El extraño caso del doctor Longman», debió ya ser aburrida en su día. Las distribuidoras de arte y ensayo deben ignorar que existe una cantidad gigantesca de títulos que los españoles queremos y necesitamos ver; que no estrenaron cuando se debía o que hoy merecen una revisión. Las protestas que los interesantes ciclos que organiza Televisión Española ha despertado en los gremios de distribución y exhibición españoles son incomprensibles. Es muy probable que si los profesionales de estos sectores se esforzaran por ofrecer una cartelera de auténtico interés, la programación de Televisión Española en ningún momento podía impedirles la gratificación que piden en sus negocios. Pero, ¿quién puede molestarse en dudar a la hora de la elección entre cualquier película del ciclo Bogart, por ejemplo, y ésta que se proyecta ahora en el cine Infantas, de Madrid?

«The mind benders» pretenden ser una película de ciencia-ficción. Y si no lo consigue es, fundamentalmente, porque parte de un guión poco imaginativo y excesivamente cerrado en sí mismo. La primera posibilidad que la historia plantea —las investigaciones

de un grupo de fisiólogos sobre la pérdida de sensaciones en un hombre aislado totalmente de sus semejantes— se queda en simple enunciado para dar pie a una vulgar historia de amor con final y parto feliz.

Dearden cuenta la historia en un tono clásico y machacón, subrayando los momentos «de suspense» y agotando todas las posibilidades de la idea. Si el guión ya no deja opción a ampliar la historia ni a interesarse profundamente por ella, la realización de Dearden, explicativa y ortodoxa, obliga al espectador a adoptar una postura pasiva en espera de que sea Dearden quien siga llevando la historia por donde le plazca, y que sea él quien una los inspidos hilos que tan poco sutilmente maneja. Y es ya desde el principio, en la proyección del documental, que aparece perfectamente montado como una película «seria», cuando queda cerrada la posibilidad de que el espectador participe, con su imaginación, en lo que se le cuenta.

«The mind benders» responde a un determinado tipo de cine de consumo —aunque, ¿consumido por quién?—, elegante y culto, propio de los cuarenta, aun cuando hoy, con una estética más o menos «aggiornada» pueda seguir interesando a una cierta clase de público.

Película mediocre y aburrida, y que, sin embargo, era el único título que, en la cartelera de esta semana, podía ofrecer, «a priori», algún interés. Afortunadamente, la falta de imaginación de distribuidores y exhibidores puede compensarse con la visión de otras películas que no se proyectan en las salas cinematográficas. ■ DIEGO GALAN.

ARTE

La visita a una colección privada suscita en uno, además del lógico interés por algunas de las obras expuestas, un interés por el coleccionista en sí. Una colección es, claro, una selección, atempe-

rada por las dificultades que ella supone. Pero incluso en la lista de lo que hay se advierte la dirección de lo que hubiera podido haber. Se advierte, además, las limitaciones que el coleccionista se impuso a sí mismo... Una colección sin limitaciones, una colección en la que todo tuviese cabida, ya no sería una colección, sino un almacén. La que ahora provoca este comentario es la del conde de Ibarra, de Sevilla, seleccionada para ser exhibida en la sala de exposiciones de Repesa, en el paseo del Prado madrileño.

Yo conocí al conde de Ibarra. Las dos veces que hablé con él fue a través de Ramón Faraldo, su amigo íntimo. Y conozco a muchos que fueron sus amigos; por ejemplo, Paco Cortijo. Lo que conocí de él y lo que me contaron coincide para formar una imagen aproximadamente así: Personaaje tormentoso, arbitrario, mal hablado, buena persona. Personaje inesperado, lleno de una apariencia leonina y, al mismo tiempo, de una extraña generosidad. Yo no le conocí suficientemente como para poder precisar esas primeras impresiones. Pero había algo que sí noté y que luego sus amigos me confirmaron: era un loco por la pintura. Esa era su gran pasión. Me daba la impresión de que hubiese sido feliz cambiando su condición de naviero por la de pintor. Pero no tenía tiempo para ello. Se contentó con ser coleccionista.

La colección del conde de Ibarra, en la sala de Repesa. Madrid

Ya lo he dicho: una colección tiene que empezar imponiéndose sus propios límites; si no no tendría ni pies ni cabeza... es decir, podría tener pies, pero, desde luego, le faltaría la cabeza. La colección del conde de Ibarra, al menos la selección que ahora se nos presenta, está limitada —definida, es decir, dibujada en sus límites— por ser exclusivamente española, representativa y moderna. Cuando digo «moderna» quiero decir de nuestro siglo, por más que a todo la exposición la presida un retrato que no lo es: el magnífico y archiconocido retrato de Gustavo Adolfo Bécquer, pintado por su hermano Valeriano, que pertenece inequívocamente al romanticismo. Pero no es definiti-

vamente arbitraria allí esa presencia: en primer lugar, por lo que tiene de tutelar esa presidencia de la poesía; en segundo lugar, porque, al fin y al cabo, Bécquer es el primer poeta moderno, cronológicamente hablando, y puede presidir con justicia una asamblea de pintores. Luego la exposición pasa por alto y pierde con deliberación a todos los eslabones que vendrían a unir al romanticismo con, por ejemplo, Solana. O tal vez con Nonell. O con Sorolla... Porque las opciones para situar un comienzo definitivo para la modernidad pictórica en España son tan

distintas como distantes son los estilos de esos artistas. Y, sin embargo, con esas tres formas de entendimiento de las cosas podríamos empezar a hablar de nuestra pintura moderna. Con Sorolla, porque con él el legado del impresionismo, ya que no el impresionismo propiamente dicho, toma aquí carta de naturaleza. Es cierto que en Sorolla —más purista en eso que los propios impresionistas— la luz es, en sí misma, más importante que el color, y que tal vez él sería incapaz de sentir la luz como un lujo autónomo de la pintura, como la sintieron ciertos impresio-



Valeriano Bécquer: «Retrato de Gustavo Adolfo Bécquer».



Solana: «Dormitorio de pobres» (Dibujo).