

más cerca de la sensibilidad y la vida de las gentes de hoy», que en realidad es la misma voz desgarrada y nostálgica, el mismo grito de esperanza, de todos los países mediterráneos, de Grecia a las Baleares, de Sicilia a Palestina, de España a Turquía. ■ JOSE A. GACIÑO.

MÚSICA

Bela Bartok: una vida en seis cuartetos

Toda la producción musical de Bela Bartok podría ser sintetizada y resumida evolutivamente en sus seis «Cuartetos» para cuerda. Esta síntesis es doblemente valiosa si se tiene en cuenta que Bartok fue un compositor prolífico y sometido a constantes transformaciones. El primer «Cuarteto», compuesto en 1907, es representativo de una etapa germinal marcada por inequívocas influencias románticas y folklóricas. El segundo, escrito en 1918, es contemporáneo riguroso de la pantomima «El mandarín maravilloso», pieza que denota una clara evolución en la obra de Bartok: se trata, sin duda, de una inteligente conjunción entre la música «cultura» y la procedente de una tradición popular. Cuatro años más tarde, el contacto con los compositores de la Escuela de Viena —y muy particularmente con Schönberg— acentúa el afán innovador de Bartok; ello repercutirá en la tensión estructural de su música: los «Cuartetos» tercero y cuarto (1927-1928) son ejemplos de un arriesgado equilibrio entre diatónica y cromatismo. Al llegar la década de los treinta, Bartok alcanza quizá el punto más alto de madurez creadora; a esa etapa pertenecen, además del quinto «Cuarteto» (1935), la «Música para cuerdas, percusión y celesta» (1936), la «Sonata» para dos

pianos y percusión (1937) y la recopilación del «Mikrokosmos» (1926-1937).

El nazismo impera en el mundo germánico, y Goebbels pretende incluir a Bartok en los desafortunados programas culturales contra el «arte judío y degenerado» y el «bolchevismo cultural»; Bela Bartok toma abiertamente postura contra el nazismo. Cuando el Gobierno húngaro del almirante Horthy pacta con Hitler, Bela Bartok escoge el camino del exilio y se traslada a los Estados Unidos. En el nuevo continente comienza el ocaso humano y creador de Bartok; de entre las numerosas obras del período «americano» —el «Concierto número 2 para violín», el «Concierto para orquesta», el «Divertimento» para cuerdas...—, solamente el sexto «Cuarteto» para cuerda (1940) posee un extraordinario valor musical. Los últimos años en la vida de Bartok son dramáticos y sombríos, marcados por el doble signo de la enfermedad y la pobreza. El 26 de septiembre de 1945, Bela Bartok muere en Nueva York; su miseria había llegado a tal extremo que la League of Composers tuvo que costear los gastos del sepelio.

Es arriesgado profetizar el futuro remoto de la obra de Bartok. En todo caso, si algo queda de ella dentro de mil años, ese algo serán los seis «Cuartetos». Bela Bartok —ha dicho Pierre Boulez— no pudo jamás superar las contradicciones de la vieja Europa; pero indiscutiblemente fue su último representante dotado de espontaneidad: «Generoso hasta el punto de ser pródigo, astuto hasta el extremo de ser ingenuo, patético y desvalido...». ■ S. R. SANTERBAS.

TEATRO

Los difíciles premios

Como otros años, acabo de ser invitado para dar mi voto

en los premios teatrales que concede la crítica madrileña. He recibido la cartulina y he leído los distintos y tradicionales apartados: mejor actor, mejor actriz, mejor autor, mejor director, etcétera. Con la mejor voluntad he comenzado a rellenar las casillas. Era tan difícil y tan peligrosamente convencional como siempre andar comparando textos y trabajos cuya heterogeneidad es manifiesta. Inútil poner ejemplos. Dejo al lector el ejercicio de afrontar los dos textos, las dos interpretaciones, las dos direcciones, que más le hayan interesado a lo largo del 70, y la subsiguiente necesidad de declarar «lo mejor». Ocurrió, sin embargo, algo todavía más grave. Y es que ni entre los «ganadores» ni entre los «finalistas» de mi debate aparecían dos espectáculos capitales en el último año teatral: «Castañuela 70» y «El joc». ¿Dónde, en efecto, encajarlos? No tenían ni el «mejor» autor, ni el «mejor» director, ni el «mejor» actor, ni la «mejor» escenografía... Vivían en otra jerarquía de valores, quizá se movían, sin renuncia alguna al carácter creativo del hecho escénico, en los de la capacidad de revelación, en su capacidad de integración dentro de nuestra realidad, en su bien probada comunicabilidad con amplios sectores de nuestra sociedad. No sólo se resistían al tradicional mecanismo de los premios por tener un creador colectivo, por poseer una poética que impedía la localización de «el mejor», sino que los resultados se ponían fuera de esas generalizaciones que sirven para comparar unos espectáculos con otros, unos trabajos con otros. Ni «Castañuela 70» ni «El joc» poseían el carácter «cerrado», la condición de «obra terminada» que facilita, si es que puede hablarse así, la elección de «lo mejor». Eran obras o espectáculos en cuya misma concepción —en su fondo y en su forma, tomadas como dos expresiones de una misma cosa— estaba el carácter de «apertura», de incitación al espectador, en grados cualitativamente distintos a los habituales. «Castañuela 70» y «El joc» vivían más de su poder de sugerencia que de sí mismos. La obsesión didáctica y el carácter exhibitorio, que

subyacen, más o menos explícitamente, en la imagen general del teatro de nuestros días, era sustituida por una incitación que ponía a prueba la capacidad creadora del espectador. Quien se quedase sólo con las pequeñas e inmediatas resonancias de ambos espectáculos, ciertamente tenía razones para tratar con displicencia a «Castañuela 70» y no ver en «El joc» mucho más que una perfección expresiva y una temática ligeramente crítica. Eran, en definitiva, dos espectáculos divertidos, que, desde la sensibilidad y los esquemas del doctrinarismo, hasta podían ser calificados de inocentes. Sin embargo, la realidad es que muchos espectadores sobrepasaron con creces esas resonancias inmediatas e hicieron de la implicidad de los espectáculos una carga mucho más rica que las habituales explicitudes.

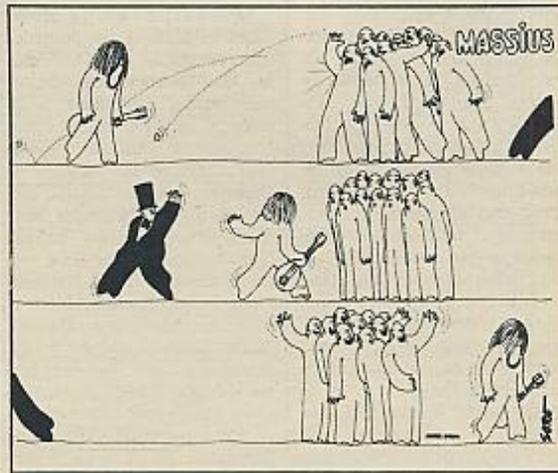
¿Cómo «comparar» espectáculos que confían al espectador una parte esencial de su poética? Hoy por hoy, para la mayoría, «lo mejor» sigue siendo aquello que es ostensible, acabadamente «mejor». Lo «otro» queda en boceto, en intención, en algo que «no está» en el espectáculo. ¿No presupone todo ello la imagen de un espectador pasivo, correlativa a su vez de la de un hombre socialmente inmóvil, consumidor y cerrado?

Esto de los premios se ha puesto, por fortuna, verdaderamente difícil. Aunque en algunos casos deban aprovecharse para llamar la atención sobre lo que permanece ignorado. ■ JOSE MONLEON.

CINE

Un cráneo más bien vacío

Situado dentro de la «generación intermedia» del cine húngaro, no tanto por su edad como por las características de su obra y la fecha de iniciación de la misma, György Révész (Budapest, 1927) puede ejemplificar el tipo de cineasta artesano a nivel de producción de un país socialista. Que sea la continuidad el rasgo más «personal» que hallamos en la filmografía del autor de «Viaje alrededor de mi cráneo» expresa suficientemente la carencia de una problemática propia, de un mundo personal que Révész ha sido incapaz de ofrecer a lo largo de sus quince películas. Cifra esta casi insólita para un cine nacionalizado como el magiar, cuya media anual oscila sobre los veinte films. De hecho, entre 1954 —fecha de su «opera prima», «Dos por dos son a veces cinco»— y 1970 sólo tres años no han contado con una película firmada por G. R. (1955, 1960 y 1968) y 1962 ofreció muestra doble: «La tierra de los ángeles» y «Santos de hielo», aunque es justo proclamar que la primera se destaca como la mejor de las obras de Révész.



donde, junto a su habitual mimetismo (en esta ocasión se trataba de Gorki y Prato-lini) existía al menos un dominio expresivo, una falta de grandilocuencia que, lamentablemente, no son líneas de fuerza de sus films. Existe también un hecho indiscutible y que explica bastante cuanto antecede, por más que



nos situemos en una economía no de mercado: estamos hablando de uno de los cineastas más taquilleros de Hungría, que ha conseguido éxitos comerciales de gran resonancia interior, como —muy especialmente— el de «Tres noches de un amor» (1967), su antepenúltima película. Éxitos gracias a los que, según sus defensores, pueden hacer el cine que les gusta a hombres como Kósa, Jancsó, Szabó, Kovács, Sándor... Habrá que pensar que San Esteban sentó cátedra en Hungría.

«Viaje alrededor de mi cráneo» («Utazás a koponyám körül», 1970, última obra de Révész, se estrena ahora en Madrid, tras haber pasado por el Festival de San Sebastián (TRIUNFO, número 425, crónica de Diego Galán) y recibir su protagonista, Zoltán Latinovits —actor habitual de Jancsó—, el premio al mejor intérprete. Lo primero que es preciso constatar ante la salida comercial de esta película es algo que ya exponíamos cuando la Segunda Cadena de Televisión Española ofreció su segundo ciclo de cine húngaro (TRIUNFO, número 421): la engañosa perspectiva que puede proporcionar la visión de un film que no corresponde a lo más in-

terezante de una producción que se desconoce globalmente. No es que atacemos la programación de «Viaje alrededor...», pero sí lamentamos que no venga precedida y conjuntada por las obras de otros cineastas magiars —los citados un poco más arriba, por ejemplo— de muy superior importancia a Révész. Con nuestro hábito de encasillar, de simplificar, ya habrá más de uno que sabe cómo es el cine húngaro, porque acaba de ir al Gayarre e incluso recuerda «¡Hola, Vera!», de János Herskó (hoy exiliado en Suecia), o, si hace unos años anduvo por cine-clubs, «Si» («Igen», 1964), también de Révész. Menos mal si su memoria llega hasta los films de Szabó proyectados entre nosotros, «La edad de las ilusiones» —también en cine-clubs— y «Padre».

Aunque también hay que reseñar, honestamente, que 1970 se ha significado dentro del cine húngaro como un año de baja no exactamente en el sentido de que sus autores hayan logrado películas mejores o peores, sino en cuanto que las relaciones entre el Poder y los sectores culturales se han convertido día a día en más tensas, al sobrepasarse un límite de control burocrático (ejercicio a diversos niveles, presupuestario, expresivo, difusor) cuya relativa suavidad había posibilitado años atrás (66-67) la explosión del cine magiar. El que en el Festival de Pécs de 1970, manifestación que anualmente recoge la producción de mayor interés y que en esta edición fue dedicada a conmemorar los veinticinco años de la liberación nacional, no hayan estado presentes con sus films hombres como Gaál, Jancsó, Kovács o Kósa me parece realmente preocupante.

Volviendo a «Viaje alrededor de mi cráneo», y sin que conozcamos su punto de partida literario —el relato autobiográfico de Frygius Karinty—, lo que sí resulta evidente es que Révész se ha atendido más a unos modelos preestablecidos sobre una temática concreta que a investigar mínimamente los repliegues incluso superficiales de esa misma temática. Quiero decir, que su película parte

de «Ocho y medio» y la perspectiva felliniana en mucha mayor medida que de una visión personal de un mundo poblado de fantasmas, recuerdos y obsesiones, a los que un tumor cerebral va a poner en máxima evidencia. Es el mundo de un escritor que ha sufrido la guerra, la represión, que se pregunta por lo que ha hecho en su vida y, ante todo, por las causas que le han impedido llevar a cabo otras cosas. Demasiado para un hombre trivial como Révész. ■ FERNANDO LARA.

Las aventuras de «El cronicón»

Estoy de acuerdo con los críticos que han señalado la imposibilidad de juzgar «El cronicón», de Antonio Giménez-Rico, dado que esta película, a partir de su preparación, ha recibido tal cantidad de mutilaciones de censura que podría recogerse un anecdótico capaz de llenar varios libros que servirían de jugoso apéndice a los miles de folios que se han escrito sobre la famosa crisis del cine español. «El cronicón», que en un principio debió llamarse «Un puntito de impotencia», no es ahora la película que en su día pensaron sus autores. Las prohibiciones y mutilaciones de antes y después del rodaje han convertido la película de Giménez-Rico en algo bien distinto a lo que se pensaba. De ahí, insisto, la total falta de lógica que significaría juzgar la labor de su realizador dentro de su propia estética o de su mundo de intenciones.

Sin embargo, y dado que, a pesar de todo, «El cronicón», como anteriormente «El hueso», se exhibe en las salas españolas, sí es posible opinar sobre el resultado que se proyecta, sobre la película, en fin, que vemos los espectadores. Sobre las intenciones personales de Giménez-Rico y sus dificultades de trabajo hablaremos más adelante en alguna entrevista con él; sus planteamientos estéticos o, al menos, lo que de ellos vemos («La experiencia de un hueso provinciano», TRIUNFO, número 426) tienen un ineludible interés en nues-

tro panorama cinematográfico.

Yo creo que «El cronicón» es una película en la que se dan dos obras distintas, de planteamientos diferentes, y cuya interrelación determina ese resultado final, que es lo que se proyecta en los cines y que anula cualquiera de las dos obras iniciales. Por un lado, se trata de enfocar una concreta parcela de la Historia de España —es decir, de la Historia— con total heterodoxia, eliminando el respetuoso e ignorante cuidado con que generalmente se la enfoca. «El cronicón» quiere reírse de todo lo que nos han contado como digno de alabanza; es decir, propone una nueva visión de la realidad, más desenfadada, divertida y libre contrapuesta a la agria mirada oficial. Que los censores no tengan sentido del humor hace que esta película tenga una función subversiva. O lo que es lo mismo, dentro de las muy particulares circunstancias en que se desenvuelve nuestro cine y nuestra cultura, «El cronicón», en esto del enfoque general de la obra, tiene importancia.

La otra «obra» que considero encierra «El cronicón» es la concreta puesta en escena (el desarrollo) de ese primer planteamiento. La revisión de la Historia, la destrucción de mitos, puede hacerse de múltiples maneras, y en esta película el sistema utilizado es el del chiste, la gracia de guiño, el divertimento personal. Con ello, las referencias «graciosas» de la película se hacen de acuerdo a planteamientos actuales, a hoy y aquí, con lo que el punto de partida se transforma en medio de risa, proyectado exclusivamente en las posibles carcajadas de alguna situación o de alguna frase.

Si este enunciado hasta aquí es acertado, resultaría que el conjunto de «El cronicón» no sobrepasa la media crítica de cualquier película «comercial» española. El conjunto es un híbrido. La realización por el chiste inmediato anula el rigor. Y el chiste inmediato aparece perdido en la confusión de la época. No es posible diferenciar, separar claramente, el límite entre la crónica histórica y el divertimento actual en forma de guiños. ■ D. G.

TRIUNFO RECOMIENDA

CINE

Madrid

LA CONJURA DE LOS BOYAR. D. O. S. Eisenstein (California). ARROZ AMARGO. De Santis (Falla). TRISTANA. Buñuel (Infancia). EL JARDÍN DE LAS DELICIAS. Saura (Pomeyva). A LAS NUEVE DE CADA NOCHE. Clayton (Sei). A SANGRE FRÍA. Brooks (América). BRIGADA 21. Wyler (Aravaca, Pozuelo). BULLITT. Yates (Montija). EL DETECTIVE. Douglas (Azul). DOCE DEL PATISBURO. Aldrich (Morataleza). 2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO. Kubrick (Universidad). EL ESTRANGULADOR DE BOSTON. Fleischer (Boquería, Granada). JUGUETES ROTOS. Summers (Bellas Artes). LA MATANZA DEL DÍA DE SAN VALENTÍN. Corman (Colón). LA MUJER INDOMABLE. Zeffirelli (Pilar). LA MUJER INFIEL. Chabrol (Bellas Artes). LA NOVIA VESTIDA DE NEGRO. Truffaut (Florida). LA OTRA CARA DEL GANGSTER. Lewis (Sanz). LOS PROFESIONALES. Brooks (López de Hoyos). RACHEL, RACHEL. Newman (Extremadura, Vía a Atocha). SIETE MUJERES. Ford (Cuevedo). LOS SIETE VALIENTES. Kurosawa (Roma). TARZAN DE LOS MONOS. Van Dyke (Pozuelo). UN VERANO CON MONIKA. Bergman (Roma).

Barcelona

REPULSION. Polanski (Alexis). EL CUCHILLO EN EL AGUA. Polanski (Alexis). LA CINA E VICINA. Bellocchio (Balmes, Maryland). TO BE OR NO TO BE Lubitch (Publi). EL BAILE DE LOS VAMPIROS. Polanski (Regina). BULLITT. Yates (Carmelo, Unión 3). CASO CLINICO EN LA CLINICA. Teshlin (Levan). EL CEREBRO DE FRANKENTH. Fisher (Atlántida, Regina). EL COMPROMISO. Kazan (Versalles, Virrey). LA GRAN SORPRESA. Juran (Miami). EL MAS VALIENTE ENTRE MIL. Gries (Central, Excelzor). LA OTRA CARA DEL GANGSTER. Lewis (Mahón). EL PLANETA DE LOS SIMIOS. Schaffner (Arauc). SIETE MUJERES. Ford (Jaime I).

LIBROS

EL OSCURO PALAJIO DE LA NOCHE. José Donoso (Seix Barral). ALICIA EN EL PAIS DE LAS MARAVILLAS. Lewis Carroll (Alianza Editorial). MOUNTOLIVE. Lawrence Durrell (Edhasa). EL PADRINO. Mario Puzo (Grijalbo). SENDA DE OKU. Octavio Paz (Barral Editores). VERSION CELESTE. Juan Larrea (Barral Editores). PROCAS ENCONTRADAS. Rafael Alberti (Ayuso). EL ABRIGO. N. Gogol (ZXX). EL LENGUAJE ARTISTICO. Valeriano Bozal (Península). CRITICA BAJA CONTROL. Cesare Segre (Planeta). LITERATURA ESPAÑOLA. José Montano (Revista de Occidente). MEMORIAS DE ESPERANZA. Charles de Gaulle (Taurus). VIDA Y OBRA DE SIGMUND FREUD (tres tomos). Ernest Jones (Anagrama). LA AUTOPISTA. Jaime Perich (Estete).