

nes y opciones. Por este camino cobra forma nuestra vida individual, inserta en el flujo histórico-social, única vida real y auténtica; en este camino se fragua nuestra lucha contra el conservadurismo, que aspira a cristalizar el pasado, y contra el oportunismo, que no ve más que el presente». «El futuro deja de ser una realidad que se espera para convertirse en una realidad que se fragua». Acabaremos añadiendo que si bien el concepto de la acción revolucionaria de la «educación para el futuro» atraviesa todas las páginas del libro, las partes dedicadas a la **Renovación de la teoría y de la práctica pedagógicas y La reorganización del sistema de enseñanza** han sido tratadas ampliamente y en ellas se estudian aspectos de gran interés, como son la reorganización de la educación moral, la educación a través del arte, la obligatoriedad de la enseñanza, la postura antigua y moderna del educador. La cuarta parte dedicada a **Las perspectivas de la educación en Polonia** resulta excesivamente programática y abstracta. ■ F. ALMAZAN.

biOPSia de OPS

En uno de los dibujos de ese monstruo superintestinal —hay, téngase en cuenta, monstruos superestructurales y monstruos superintestinales— llamado OPS, aparece un caballero de obsoleto mostacho e insultante musculatura que, a ojo de cubero subempleo, sostiene con evidente esfuerzo un bonito juego de pesas. Spongoco que es fácil pecararse de que las pesas en cuestión no son tales pesas, sino flácidos y exangües globos pintados de negro, sujetos por su embocadura a sendos hilos cuyos extremos son asidos (con una unción digna de autoridades civiles y militares asistentes a sepelios de preladados domésticos de Su Santidad) por dos respetuosas e impasibles criaturas, mismamente un niño y una niña. Pues, bien, señores y señoras, ese niño es ni más ni menos que OPS. Y ese dibujo del que hago mención, su primer autorretrato.

A partir de aquella infausta experiencia, OPS advirtió que los caballeros de obsoleto mostacho solían impedir, con toda la fuerza de su insultante musculatura, que las cosas —en principio, teóricamente, los globos— llegasen a su ra-

cional destino. Las cosas y los hombres, claro está. Y es que los susodichos caballeros estaban tan acostumbrados a deglutir heces de insectos y a ordeñar automóviles que no eran siquiera capaces de saberse observados (u OPServados, qué más da), y recaían con fruición en la caricatura de sí mismos y en vicios tan absurdos como confundir unos anteojos con un cañón o disfrazarse de madame Reclamier.

OPS, según era previsible, creció en edad y en sabiduría, y averiguó que, además de los

cisco de Goya. La verdad es que todas estas alusiones culturales eran muy desconcertantes: los verdugos azotaban a un fático mártir de puro hueso...; Diógenes buscaba a un gachó que le ubicara la cabeza en su sitio habitual...; Teseo se adentraba en el laberinto cretense provisto de muleta y estoque...; los fusiladores de la montaña del Príncipe Pío se fusilaban a sí mismos...; Prometeo recibía las sevicias de un reloj de cuco...; el Rey David dictaba sus salmos a una mecanógrafa...; Leda y el cisne recibían

mueble en que habito, pongamos por caso—, un individuo casi peligroso, un trotskista del humor. Y maldita, pues, la gracia que les hacía. Porque OPS no dibujaba chistes (que es lo que la gente de orden hubiera exigido de su número), ni daba corruscos al perrito de Xaudaró, ni hacía caricaturas de Manolete, ni diseñaba mozueltas de líneas exultantes. OPS dibujaba abracadabrantantes insolencias, repugnantes paradojas, feas escenas tan absurdamente cotidianas como morirse de asco o meterse el dedo meñique en las fosas nasales.

Un chiste, según los OPSe-cuentes varones de la Academia, es un «dicho agudo y gracioso», un «donaire» o un «suceso festivo». Y, salvo ese raro estigma de la agudeza, escasos donaires o acaceres festivos hallaremos en los dibujos de OPS. Porque el tal OPS no es dibujante de chistes, sino humorista; no es ilustrador de ideas ajenas, sino creador de sus propias imágenes. El tal OPS sólo hubiera podido ilustrar a gusto el «Elogio de la locura», o acaso algunas greguerías de Ramón Gómez de la Serna: «Los senos son como unos ojos de monstruo, unos ojos terriblemente ahuevados, ojos de gran sapo...».

No vaya a creerse que el tal OPS sea OPSceno u OPSeso, no. Simplemente, parece empeñado en cortar la digestión a las gentes de orden. Y es que OPS odia a las gentes de orden como a sí mismo. Sobre todo, desde el día en que descubrió que las gentes de orden poseían una caja registradora llena de intestinos. ■ SANTIAGO RODRIGUEZ SANTERBAS.



hombres, existían las moscas. Pero estas moscas descubiertas y analizadas por OPS no eran, como las moscas de Jean-Paul Sartre, existencialistas y un poco micénicas; eran más bien sucesoras de aquellas otras moscas machadianas, pegajosas e impertinentes, proclives a aposentarse sobre los juguetes encantados, sobre las cartas de amor, sobre los párpados yertos de los muertos y sobre los platos soperos de las gentes OPSoletas.

Y un buen día (cuatro siglos después de la aniquilación del trazo fiero en Lepanto) OPS publicó un opúsculo titulado precisamente «Los hombres y las moscas» (1). Y en él recogió, como era de esperar, varios autorretratos más (OPS dando a la comba con un culebrón negruzco, OPS atacado por lombrices intestinales, OPS esperando el estallido familiar de una bomba, OPS conducido por los bisabuelos de mis progenitores hasta el borde de un pozo...) e incluso hizo alardes culturalistas —superintestinales, entendámonos— y dedicó inequívocos recuerdos a los infelices diablitos que pueblan los cielos de Pedro Berruguet y a los toros con cuajo y redaños que pululan por los aguafuertes de Fran-

las bendiciones de un obispo bigotudo... En la mente OPSe-siva de OPS se había ido fraguando una mitología de la crueldad, una lógica del absurdo, una teología de la irreverencia, una plástica de la repulsión, una horripilante mezcla peristáltica de Fernand Leger y Jeronimus Bosch, Jean-François Millet y William Blake, Louis David y Goya, Polanski y Buñuel, Caín y Abel, «El Empecinado» y el cura Merino, la virgen sesentona que toca «El vals de las olas» y el ciego de los romances... Y así, un largo, interminable etcétera.

Lo cierto es que, para su desgracia, el pobre OPS nunca pudo llegar a ser feliz. Para que hubiese sido medianamente feliz, habría sido menester que hubiera sido tonto de capirote. Y el pobre OPS no era tonto, ni devoraba montañas de intestinos sentado en la taza del retrete, ni acudía bobaliconamente al encuentro fatal de las bayonetas. El pobre OPS era, en opinión de las gentes de orden —mi tía Tomasita Rodríguez o el presidente de la comunidad de vecinos del in-

(1) OPS, «Los hombres y las moscas». Prólogo de Manuel Vázquez Montalbán. Editorial Fundamentos, Colección Arte/Humor. Madrid, 1971.



un tono teatral al que también pertenecieron o pertenecen nombres como Mariano Asquerino, Francisco Pierrá o Concha Catalá.

¿Podría calificarse esta escuela de «naturalista» en el sentido que, por ejemplo, se aplica el término al método de Stanislavsky? ¿Estáremos, frente a las convenciones de las escuelas precedentes, ante un tipo de actores empeñados en imponer la idea de «cuarta pared» y de hacer de la escena una «imagen» de la realidad? La cuestión es interesante porque nos lleva en seguida a uno de los límites fundamentales del teatro español: el repertorio. Cuando Stanislavsky desarrolla sus ideas sobre la interpretación orgánica o Meyerhold arremete contra él y sostiene la necesidad de la convención consciente, se está polemizando en torno a dramaturgos de la talla de un Chejov o de un Gorki. Por lo demás, en seguida llegará Maeterlinck con sus tragedias oscuras, metafísicas y truculentas, radicalmente opuestas a cualquier tratamiento naturalista.

La idea, pues, de «fotografía», de simple reproducción exterior de la realidad, resulta rápidamente sobrepasada por la escuela stanislavskiana. Entre esta escuela y la de Meyerhold se alza una permanente polémica, cuyo sentido último no es la discusión de los fines del teatro, sino de los métodos artísticos para conseguir alcanzarlos. ¿Y cuáles son estos fines? La representación de las realidades humanas ante un público. Lo que obliga al «actor orgánico» a un serio y duro trabajo para hacer de sí mismo un instrumento de la revelación propuesta por el texto.

El caso de Rivelles, ya digo que maestro de lo que se ha

T EATRO

En la muerte de Rafael Rivelles

La noticia de la muerte de Rafael Rivelles ha vuelto a colocarnos ante una etapa del teatro español y de lo que se consideró poco menos que una perfecta escuela interpretativa. Rivelles encarnaba lo que en nuestro medio se llamó la «naturalidad» escénica. Respecto de las figuras famosas que le precedieron, generalmente caracterizadas por cierto regusto declamatorio, Rivelles fue la culminación de

entendido entre nosotros por «naturalismo», no es éste. El repertorio benaventino —es decir, de don Jacinto o de sus abundantes discípulos— ha condicionado totalmente su escuela. ¿Cómo iban los actores a profundizar en sus recuerdos y conflictos si justamente las obras que representaban pretendían, a través de diversos caminos, hacer olvidar a los espectadores sus problemas e interrogaciones? Si el teatro era terapéutico, olvido momentáneo de la vida ruin y miserable, ¿cómo iba a florecer una escuela stanislawskaiana rigurosa? Nuestro naturalismo no era ni siquiera la fotografía, sino la fotografía «retocada». Y aquellas supuestas imágenes de la realidad, aquella vida que parecía hurtada de todos los tresillos de nuestra pequeña burguesía, de la reuniones familiares en torno a las dificultades económicas, de las frases campechanas dichas a la vieja servidumbre, surgían con un objetivo preciso y mucho más delicado que el de combatir abiertamente la realidad; nacían para «sustituir», para acomodarla a los intereses del público. El espectador contemplaba a través de la cerradura la «vida misma» previamente preparada; no había ninguna posibilidad de «sorprender» nada desagradable. Si era preciso, la muerte llegaba —y aquí es forzoso citar el aclamado final de «La muralla», uno de los grandes triunfos de Rafael Rivelles— para que los vivos pudiesen seguir adelante con la conciencia tranquila.

Digo esto con todo respeto hacia la memoria de Rafael Rivelles y renovando un juicio que merecen todos los actores españoles: llegó hasta donde la sociedad española le permitió llegar; a su naturalismo le faltó un elemento fundamental: que el público estuviera interesado en buscar la realidad. ■ JOSE MONLEON.

¿El hombre contra la mayoría?

«El enemigo del pueblo», de Ibsen, retocado por Miller, traducido al español por Méndez Herrera y estrenado en el Beatriz por Fernán-Gómez, es, sustancialmente, un debate político. Existe, naturalmente, la consabida malicia teatral en la construcción del drama, en el orden de la acción y en la invención de personajes, pero todo ello son elementos puestos al servicio de un problema que la mayor parte de los espectadores han

sentido la necesidad de calificar políticamente: obra reaccionaria, fascista, democrática, ambigua, etc...

En el fondo se trata de los distintos modos que tienen los espectadores de entender el conflicto del drama. Una enunciación simplista de este conflicto podría ser: el personaje que defiende la verdad ha de enfrentarse con «el pueblo»; mientras el personaje lucha por los intereses generales, el pueblo, la mayoría, sólo piensa en sus intereses inmediatos y considera un enemigo a quien los pone en peligro. Desde esta interpretación, «El enemigo del pueblo» sería un drama que defendería la clarividencia de las minorías —también las de izquierda, claro— en perjuicio de la torpeza y avaricia de las mayorías. Cada dictadura podría armar al asca a su sardina, y Stockman se convertiría en la prueba irrefutable de que todos los que se alzarán contra las opiniones dominantes, todos los que lucharon no importa dónde contra lo establecido, eran seres clarividentes obligados, a causa de esta clarividencia, a enfrentarse con «el pueblo». La valoración de los términos parece clara: hombre generoso y colectividad salvaje. Lo que presupone ya unas reglas de juego inevitables para la evolución. Partiendo de esta interpretación, el espectador aplaudiría o rechazaría la obra según sus propias ideas e intereses en la vida política...

Ocurre, sin embargo, que «El enemigo del pueblo» acepta —yo diría que exige— un tipo de interpretación mucho más rigurosa. Nos ayudaría a ello, simplemente, el situarla en el contexto norteamericano del propio Arthur Miller, que fue quien se sintió tentado a retomar el texto de Ibsen. Si escuchamos con atención el texto, veremos que Stockman no se enfrenta con «el pueblo» más que en la medida en que este pueblo es maniobrado por un pequeño grupo de «capitalistas». El balneario, cuyas aguas acaban de ser denunciadas por Stockman, podría mantener y acrecentar su prestigio haciendo unas determinadas reformas; pero estas reformas cuestan dinero, que deberían afrontar los accionistas; estos, encabezados por el alcalde, comprenden inmediatamente cuál es su defensa: trasladar el conflicto al «pueblo», decirle a éste que el balneario está en peligro y que debe destruir a quien, en nombre de no importa qué, cuestiona su funcionamiento. La prensa, defendiendo sus intereses económicos, entra también en el juego. La lucha no es, abstractamente, entre «el que tiene

la razón» y la mayoría o el pueblo, sino entre aquél y los intereses de una minoría... que engaña y utiliza a la mayoría.

En la versión estrenada por Fernán-Gómez no debiera haber lugar a dudas interpretativas. Se trata de un drama contra la enajenación de la mayoría, de su manipulación por una minoría. «El enemigo del pueblo» no es más que el catalizador del conflicto. La palabra «pueblo» tiene aquí un valor entre doloroso e irónico... Se respira el eco de todas las muchedumbres engañadas. ■ J. M.

CINE

Bello como un cuarto de baño, modesto como una botella

Fue Buñuel quien al hablar de un film de Buster Keaton dijo que era «bello como un cuarto de baño, de una vitalidad de automóvil Hispano». «En Buster Keaton —seguía diciendo Buñuel—, la expresión es tan modesta como la de una botella; aunque a través de la pista redonda y clara de sus pupilas hace piruetas su alma aséptica. Pero la botella y el rostro de Buster tienen puntos de vista infinitos».

Buñuel, como Lorca o Alberti, fue uno de los escasos hombres que se interesaron por la absurda y delirante vida del personaje de Keaton. Eran los años del surrealismo, de la búsqueda de una nueva dimensión de las cosas en lucha abierta con la filigrana romántica, con la lágrima barata del sentimentalismo. Buster Keaton no sonreía ni lloraba. Miraba el mundo con aire tímido y perplejo, pero luchando siempre por introducirse en él. Su concepto de la práctica, su aplastante lógica, su sentido amoroso de la vida, su miedo a perderla, su implacable deseo de sobrevivir, eran los impulsos secretos y vitales que le conducían a situaciones inverosímiles. Pero el personaje de Keaton no entendía que esas situaciones fueran absurdas. Todo era posible. Nada era anormal o nada podía parecerse a él, pequeño y tímido hombre triste. Buster Keaton fue, sin saberlo, un héroe de la resistencia. Porque miraba el mundo desde fuera y lo decente

no es mirarlo, sino estar dentro y ser uno más. Porque aceptaba las cosas como venían, pero se reservaba el derecho de enamorarse y amar fuera de todo control. Porque se enfrentaba a sí mismo con un mundo absurdo utilizando sólo la más elemental lógica, el más exagerado sentido común.

Su personaje era una víctima, porque nunca supo disimular su expresión de estupor ni renunciar a ninguna de sus más queridas ilusiones. Pero, al final de sus películas, venía siempre porque su obstinación, su salud mental, triunfaba sobre el neurótico ambiente que le rodeaba y él sabía apartarse a tiempo y no crearse preocupaciones falsas.

Aunque Buster Keaton-creador no intentara hacer de sus películas análisis concienzudos ni críticas profundas, aunque su única intención fuera la de hacer reír, su sistema para lograrlo es, por sí mismo, una visión completa y profunda de la vida y del mundo que le rodea. Así lo recogía Marcel Oms, en uno de los más interesantes libros publicados en España sobre el genial cineasta (1): «En una forma de reír se puede definir una forma de vivir. Keaton lo ha hecho». En sus idas y venidas, en sus complicadas situaciones, en su ingenua astucia para dominar el conflicto, Keaton va desmenuando su propio criterio sobre las cosas, y con ello, las cosas también. Porque Buster, el mal llamado «Pamplinas» (palabreja española que, analizada convenientemente, arrojaría sabrosos datos sobre nuestra esquemática y primitiva manera de encasillar todo), es un hombre que parte de la evidencia de lo concreto, que no configura las cosas a su antojo, sino que las acepta o las transforma. En sus movimientos no existen prejuicios morales ni consideraciones religiosas. Movido generalmente por un impulso amoroso, parte de lo concreto para alcanzar lo concreto. Y, en su camino, los demás.

Quizá debido a que las aventuras del personaje no facilitaban la creación de escenas poetizantes, blandas, sino que se erguían violentas en pleno combate con el entorno, sin mendicar, sin lamentarse, sin hacerse concesiones, Keaton fue poco comprendido. Sólo hace algunos años sería redescubierto; y a partir de algunas sesiones en alguna filмотeca del mundo en la que se vieron sus más importantes películas, fue, por fin, entendido y admirado. A ello contribuyó Raymond

Rohauer, que fue amigo suyo y que supo molestarse en rescatar de sótanos extraños y laboratorios infernales el material condenado a muerte que contenía la obra del inefable Buster. Este vivió la época de su resurrección. Antes de su muerte, ocurrida en 1966, asistió a muchas de las sesiones rescate que le ofrecían las nuevas generaciones. Repitiendo el juego de su propio personaje, Keaton triunfó al final, aunque el estúpido mundo que le rodeaba no llegara a entender la cantidad de expresión que contenía su cara impávida.

Rohauer continúa la exhibición del material rescatado del olvido. Ahora ha llegado a España con un «festival» que recoge, posiblemente, la parte más importante de la obra de Keaton; se anuncian las proyecciones de «Stemboat Bill, Jr.» (1927), «Sherlock, Jr.» (1923), «Our hospitality» (1923), «The three ages» (1923), «Go West» (1925), «College» (1927), «Battling Butler» (1926), «The general» (1926) y «Seven chances» (1923), primera de las que se exhiben y que comenta más abajo mi compañero Fernando Lara.

Este ciclo, como decía Buñuel, nos demostrará cómo «los superfilms deben servir para dar lecciones a los técnicos; los de Keaton para dar lecciones a la misma realidad, con o sin la técnica de la realidad». ■ DIEGO GALAN.

Este ciclo, como decía Buñuel, nos demostrará cómo «los superfilms deben servir para dar lecciones a los técnicos; los de Keaton para dar lecciones a la misma realidad, con o sin la técnica de la realidad». ■ DIEGO GALAN.

Cuando el tiempo y el espacio se funden: «Seven chances»

Quinto de los largometrajes dirigidos por Buster Keaton, situado entre «El navegante» y «Go West», «Seven Chances» (1925) contiene los elementos esenciales del estilo keatoniano llevados hasta sus últimos grados de despojamiento. Partiendo de la enorme dificultad que supone el análisis crítico de una obra humorística basada en los mecanismos del «gag», en cuanto que toda racionalización choca con el carácter instantáneo y emotivo de la comunicación por ella buscada, intentaremos establecer los principios básicos que estructuraron el desarrollo de «Siete ocasiones», así como las coordenadas dentro de las que se establece su trayectoria.

Para no olvidar la perogrullada de que el primer intento de cualquier obra humorística es provocar la risa del espectador (cosa que Keaton logra, gozosamente, a lo largo de casi toda la proyección).

(1) «Buster Keaton». Cuadernos Infimos. Editorial Tusquets. Barcelona.