

de la represión, una locura y un testimonio; ese es, precisamente, su encanto y la razón de su éxito internacional, aun aceptando que ni la amargura, ni la violencia, ni la poética de Kopit sean cosa desconocida en el campo de la literatura. Rabiosos y fantásticos como Kopit hay más de uno, aunque deba reconocerse a «¡Oh, papá...!» el valor de un auténtico. «¡Oh mi querido presidente, los aviones americanos han tirado en Vietnam más bombas que en toda la guerra mundial y a mí me parecen muchas!».

En cuanto a un juicio del montaje, hay que empezar por aplaudirle al TEI el nivel de su programación y su trabajo, de una seriedad en nada comparable a la de los demás pequeños teatros o café-teatros madrileños. Kopit es el cuarto autor que montan y el interés de la programación —que ha alcanzado su punto máximo con la excelente versión que José Carlos Plaza y Antonio Llopis dan de «Historia del zoo», de Albee— se mantiene muy alto.

En «¡Oh, papá...!» existe un concienzudo trabajo de Joaquín R. Pueyo, M.ª Francisca Ojea, Francisco Algorta, Begoña Valle, Jorge Fernández Guerra, Victoria Vera, Francisco Vidal y el pianista Antonio D. Corveiras, aunque quizá podría plantearse —contra lo que ocurre en «Historia del zoo»— el problema de si la fantasía de Kopit, el ritmo y la naturaleza funambulesca de su lenguaje, son compatibles, al menos en ciertos momentos, con la escuela interpretativa del TEI, basada, como es sabido, en la herencia stanislavskiana. ■
JOSE MONLEON.

CINE

El sereno contemplar, de Kenji Mizoguchi

A partir del pasado domingo, la II Cadena de TVE está ofreciendo un ciclo dedicado a Kenji Mizoguchi, compuesto por «Los cuentos de la luna pálida del mes de agosto» (1953) —ya proyectada cuando aparezca esta nota—, «El intendente Sansho» (1954), «Los amantes crucificados» (1954), «La saga del clan Taira» —más conocida

por «El héroe sacrilego» (1955) y «La Emperatriz Yang-Kwei-Fei» (1955). Ausentes «Los músicos de Gion» (1953) y «La calle de la vergüenza» (1956, último largometraje de Mizoguchi antes de su muerte ese mismo año), pero añadiendo «El intendente Sansho» con respecto al ciclo programado hace siete años por la Filmoteca Nacio-

razonable de ochenta y cinco, con mayor capacidad prolífica durante su etapa muda (1922-1929), en la que llegó a rodar hasta una docena de films en un año. Al no haberse conservado el negativo de gran parte de su producción, el conocimiento directo que hoy podemos tener de Mizoguchi se refiere casi únicamente al ya mencionado «pe-

verdadera aprehensión de nuestros semejantes. No es el estar de vuelta de todo, sino el sentirse —al alguna forma— por encima de ello o, mejor aún, más allá de las mezquindades, de las cortesías más superficiales, más encubridoras, de todos y cada uno de los seres humanos. Conseguir talar los árboles para que nos dejen ver el bosque, responder a la agresión cotidiana con la serenidad de quien ya la ha superado tras haberla sufrido hasta el límite, tales parecen ser dos principios constantes en la obra mizoguchiana, al menos en sus recodos finales.

Reconozco que cuanto antecede puede interpretarse como elogio ditirámico de un cine al que más de uno colocaría el calificativo de «metafísico». Sin entrar ahora en la valoración de un adjetivo utilizado peyorativamente con exceso, si creo necesario aclarar que ese estado final al que accede Mizoguchi sobreviene después de una trayectoria vital que no tiene nada de metafísica, sino que se halla íntimamente ligada a una serie de coordenadas políticas y sociales del Japón del siglo XX (Mizoguchi nació en 1898) y a un esencial componente religioso —escuela zen: unión del budismo y el sintoísmo— que impregna de forma decisiva la cultura japonesa contemporánea y sus ingredientes estéticos. Durante dos tercios de su carrera, al menos, el autor de «Los cuentos de la luna pálida del mes de agosto» (para nosotros, su obra maestra) cultivó un cine combativo, lleno de violencia, con vocación de testimonio realista. Siguiendo sus propias ideas sobre el trabajo creador que desarrollaba, al alcanzar el medio siglo decidió detenerse y reflexionar. Gracias a esa reflexión hoy sabemos también hasta dónde puede llegar un plano-secuencia, cómo pueden combinarse diversas acciones en una misma imagen, en qué punto coinciden lo real y lo irreal, de qué modo reacciona una mujer, qué color tienen los objetos, qué es la belleza... Y tantas y tantas otras cosas. ■ **FERNANDO LARA.**

Un héroe de nuestro tiempo

Dentro del llamado «Primer Festival de Buster Keaton» se estrena ahora en Madrid «Steamboat Bill Jr.» (1928). La distribuidora Cineteca quiere, con esta proyección, tantear una nueva posibilidad de exhibición. Eliminar la banda sonora incorporada a

la película y encargarla a un músico que la vaya improvisando durante las proyecciones. Si en los años veinte el instrumento utilizado era el piano, ahora se quiere crear el ambiente musical con una guitarra eléctrica. «Actualizar» a Keaton y sus espléndidas obras maestras. En el momento de redactar estas líneas el nuevo invento de Cineteca no ha sido puesto aún en marcha. Hablaremos de él en otro comentario.

Pero, en definitiva, este intento actualizador no es más que una consecuencia lógica de la modernidad indiscutible del cine de Buster Keaton. Sus películas no sólo se encuentran entre las mejores realizadas en la historia del cine, sino que ofrecen hoy —aún— una perspectiva joven sobre nuestra sociedad. El personaje de Keaton sigue siendo un hombre vivo que conecta con su postura, en cierto modo pasiva (la escena de la compra del sombrero), con su amor desenfrenado, su cara impávida y su voluntad férrea con nuestra sensibilidad. «Steamboat Bill Jr.» (estrenada en España en su día como «El héroe del río») es una prueba de ello.

Comparándola a «Seven chances» (la anterior película de este ciclo), esta obra de Keaton es más lenta, con planos más largos, con un desarrollo de la acción más moroso. Aquí, Keaton, lleva hasta un extremo más amplio su doble juego de la lógica. De un lado, él, personaje marginado que no entiende las luchas y problemas de los demás, que se enfrenta a las cosas con una pureza y una ingenuidad sorprendentes, utiliza las cosas que le vienen con una lógica que se deriva inmediatamente de la evidencia. (La genial escena en la casa del prestigiatador concreta esta visión del personaje.) Por otro, el sistema para hacer reír consiste en mantener en los «gags» la sorpresa para el espectador que, lógicamente, pensará que los instrumentos y los acontecimientos que rodean al personaje tienen «otra» aplicación y «otro» resultado lógico.

De la contradicción, que aquí es dialéctica, entre los que se debe hacer o debe ocurrir, a lo que Keaton hace o a lo que le ocurre, surge la poética del personaje, su definición, su humor y su visión de la vida. Para Keaton, las grandes tragedias (el ciclón, el complicadísimo barco de su padre —como en «Seven chances» era la increíble persecución de las doscientas mil mujeres vestidas de no-



«Los cuentos de la luna pálida del mes de agosto» (1953), obra maestra de Kenji Mizoguchi.

nal de España, tanto el uno como el otro recogen únicamente lo que se conoce como «periodo clásico» de Mizoguchi, es decir, el comprendido entre 1952 —cuando realiza «La vida de O'Haru, mujer galante»— y su fallecimiento. Abarca este período nueve films, todos ellos —con la excepción del último citado— producidos por la «Daiiei», que gracias a la intervención de su antiguo amigo Masaichi Nagata, dejó a Mizoguchi un amplio margen de libertad en su trabajo. Y, dentro de la operación de prestigio emprendida por el cine japonés a partir del logro del León de Oro para «Rashomon», de Akira Kurosawa, en la Mostra de Venecia de 1951, Mizoguchi iba a conseguir cinco Leones de Plata consecutivos en el mismo certamen, entre 1952 y 1956. Del resto de su filmografía, poco queda; ni aun siquiera se sabe con exactitud el número de títulos que la componen: cifrado durante varios años —y casi legendariamente— en doscientos, las monografías más serias dedicadas al realizador japonés apuntan la cifra más

riodo clásico» en el que centraremos nuestro comentario.

Existe una imagen que puede definir con bastante aproximación cuanto sugiere el último cine de Mizoguchi: la del hombre que, tras haber recorrido un largo y duro camino, se sienta en un altozano para contemplar a sus semejantes. Y, por medio de esta contemplación, con la serenidad otorgada por haber experimentado a fondo cuanto puede ofrecer una vida, se nos va dando una panorámica en profundidad, una visión que conduce hasta lo más esencial de las cosas, en torno a unos seres humanos que se debaten entre pasiones y contradicciones, entre deseos imposibles y ambiciones frustradas, dentro de un mundo infernal al que sólo un sentido del amor, un sentido de la belleza, un sentido del trabajo cotidiano hacen habitable. La capacidad poética de Mizoguchi —en el doble sentido de la palabra, etimológico y estético— nace de un extraordinario proceso de depuración, de un quitar telarañas que dificulten la limpieza de nuestra mirada, la



"El héroe del río"

via— son elementos ante los que no cabe más que el estupor y, en último caso, la utilización. Lo que para los demás personajes es destructivo para él es material creativo. El es un impotente que conoce sus limitaciones, pero que intenta siempre encontrar una solución.

«Steamboat Bill Jr.» es una versión más de «Romeo y Julieta». Lo que ocurre es que aquí no hay grandes escenas de amor. Keaton narra simplemente las características de la lucha abierta contra los dos padres que impiden la boda. La novia es casi un personaje estúpido (que está a punto de tirarlo de la casa convertida en barco cuando él la ha salvado o que le compra un traje de almirante o casi—escena que falta en la versión que vemos— cuando él necesita un traje de trabajo), marginado a la lucha de Keaton, a sus problemas y circunstancias. (Magnífica la escena, en un inteligente montaje paralelo, en la que el padre de Keaton es encarcelado, él va a marcharse y ella le sigue sin querer indicárselo claramente.)

De nuevo, en fin, una nueva lección de Buster Keaton (lección que él, seguramente, no pretendió nunca dar) de las posturas que hay que adoptar para tratar de solucionar los problemas que nos rodean. En este caso, Keaton, otra vez, nos lo dice hacién-

donos reír de manera enloquecida. ■ DIEGO GALAN.

ARTE

Después de ese largo período de forzada inactividad a que las circunstancias me habían condenado, había que ir por Barcelona. «¿Qué pasa en Barcelona?», tiene que preguntarse siempre todo el que quiera tener una idea aproximada de lo que pasa en el arte de España, de la misma manera que los políticos de comienzos del pasado siglo, cuando preparaban una operación para la toma del poder empezaban siempre por una pregunta casi ritual: «¿Qué pasa en Cádiz?». La primera pregunta —«¿Qué pasa en Barcelona?»— no tiene aún las derivaciones castizas que llegó a tener la primera, cuando, perdido ya el protagonismo político de Cádiz, se quedó la frase en el aire como una muletilla sin objeto. Por el contrario, hoy por hoy, hablando de arte, si uno se pregunta por lo que pasa en Barcelona, se sabe muy bien qué es lo que uno pretende saber.

¿Qué pasa en Barcelona?

Todos sabemos que Barcelona fue siempre una ciudad con mucha mayor tradición artística que Madrid. Por una razón: porque tiene mucha mayor tradición en todos los órdenes, pero, sobre todo, por su tradición ciudadana. El arte tuvo siempre allí una preponderancia que en Madrid no conoció hasta el siglo XVII. Pero no es necesario remontarse tan lejos para señalar lo que pretendo. El hecho es que, desde finales del siglo pasado, desde la liquidación del impresionismo a escala internacional, Barcelona fue una de esas ciudades protagonistas del movimiento del arte moderno en Europa. Es cierto que la moda de un impresionismo superviviente inundó a muchas casas y muchas colecciones catalanas, opacando muchas veces al arte de las primeras vanguardias que allí se producía, pero, aparte de que se formó un coleccionismo —cosa que en Madrid era entonces impensable— el hecho es que aquellas formas tan notoriamente visibles abrigaban los movimientos invisibles que fructificaron en torno a «Els quatre gats», primero, y, más tarde, en torno a la galería Dalmau. Basta indicar los nombres de Nonell, Torres García, Picasso y, más tarde, el de Miró, para comprender la importancia de lo que allí se estaba gestando. Y si bien es cierto que el neo-impresionismo gozó siempre de mayor audiencia pública que esa vanguardia, no deja de serlo también que ésta vivió, y siguió viviendo, hasta la segunda guerra mundial, en que Barcelona, por azares del tiempo, llegó a ser la capital del arte de Europa. Después, todos conocen el papel desempeñado por «Dau al set» en la reestructuración de una vanguardia.

Pero en estos dos o tres últimos años padecíamos una especie de confusión. En Madrid proliferaban las galerías de arte, en cantidades verdaderamente abusivas. En Barcelona no parecía comoverse nada en tal sentido. Allí estaba, arrastrando su vida más vieja que tradicional, la consuetudinaria sala Parés; allí estaba la fiel Gaspar —escenario de muchas de las mejores exposiciones españolas de Miró, Picasso, Tapiés, etc.—, y, por fin, allí estaba René Metrás, que venía a capitalizar los esfuerzos últimos... pero nada más. Sin embargo, el año pasado —y precisamente frente a Gaspar y René Metrás, en el trozo de Consejo de Ciento

que va de Balmes a Rambla de Cataluña— nació una nueva galería Adriá. El hecho de que naciera un poco apadrinada por Cesáreo Rodríguez Aguilera ya era, en cierto modo, una garantía. Además, el año pasado mismo, y no excesivamente lejos de allí, nació otra galería más vinculada a gente joven: la galería As. Ahora he vuelto y me he encontrado con dos nuevas galerías: galería Nova —también en ese trozo de Consejo de Ciento— y la galería Da Barra. Con todos los directivos de ellas he hablado, y me parece que todos tienen un sentido bastante correcto de lo que debe ser hoy una galería de arte. Pero lo que más me gusta de esas galerías es su relativa proximidad. Una tarde cualquiera, en un solo paseo, se pueden visitar las seis exposiciones que ellas contengan. Cuatro de esas galerías están en el trozo de Consejo de Ciento que ya indiqué: Gaspar, René Metrás, Nova y Adriá. Las otras dos, As y Da Barra, no están lejos. Queda, además, la consabida sala Parés y Syra, esta última en el Paseo de Gracia.

Yo creo que ya tiene bastante Barcelona con esas ocho galerías de arte —las dos «tradicionales», llamémoslas así, y las seis «de vanguardia». Podrían ser un par de ellas más —o tal vez menos—, sin que eso afectase mucho a «lo que pasa en Barcelona» en el terreno del arte.

Claro que «lo que pasa en Barcelona» no es solamente eso. Me he limitado hoy a hablar de galerías, porque, efectivamente, ellas parecen dar una noción mínima del movimiento del arte en una ciudad. Pero, según tengo entendido, aquí en Madrid son ya varias docenas las galerías con que contamos y eso no se traduce, ni mucho menos, en una superioridad en todos los sentidos. Y si es cierto que el movimiento del arte no pueden darlo solamente los artistas, mucho menos pueden darlo sólo las galerías. Podríamos hablar también, por ejemplo, del movimiento editorial. Tanto aquí como allí se editan hoy muchos libros de arte. Pero aquí no tenemos nada que se parezca a una editorial especializada como es, por ejemplo, La Polígrafa. Bien es verdad que los libros de arte de La Polígrafa no son sólo los mejores de España: son, yo creo, los mejores de Europa. Alguno de ellos se podrá discutir, pero su conjunto es deslumbrador. Y lo mismo pasa con la sección de arte de la editorial Gustavo Gili. Todos ellos —los libros de La Polígrafa y los de Gustavo Gili— son de los

mejor editados de Europa. Pero, ¿es que hay una sola editorial en el mundo que tire mejores libros que los de esas dos editoriales?

Hablo de eso, del movimiento editorial de libros de arte, porque me parece que eso forma parte del panorama artístico de una ciudad. Y porque me parece que eso también responde a la pregunta «¿Qué pasa en Barcelona?», que encabeza estas líneas.

Otro día, cuando fotografe allí, hablaré de exposiciones concretas de Barcelona. Me ha parecido que esta divagación de hoy no es del todo ociosa. ■ J. M. MORENO GALVAN.

MÚSICA

Lorin Maazel, en conserva

Obtúrese con una red metálica bastante tupida —de las que se utilizan, por ejemplo, en el revestimiento de radiadores o en la construcción de jaulas para grillos— la embocadura del escenario del Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid. Agréguese un poco de buena voluntad. Y la ilusión óptica producida guardará relación directa con la sensación acústica. Es decir, el hueco del escenario se verá convertido en un enorme altavoz rectangular. Y del mismo modo que la Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión produce, a pesar suyo, un sonido prensado, estilizado y envasado al vacío como las salchichas de Frankfurt, el espectador no desconcertará a sus sentidos creyendo ver una orquesta u oír un disco, sino que su oído y su vista se acoplarán perfectamente en las simultáneas audición y contemplación de un altavoz. Porque, en resumidas cuentas, las condiciones acústicas del Palacio de Congresos y Exposiciones nos recuerdan a las de un disco monocular de alta fidelidad. Los expertos en la materia aseguran que en el teatro Real la música rebota en el techo de la sala y se desploma sobre el patio de butacas (después de recoger algunas enriquecedoras interferencias procedentes del metro Opera-Norte); pero, al fin y al cabo, y en las condiciones que sean, la música «sale» del escenario. Por el contrario, en el auditorio del Palacio de