

portantes, Ordovás ha traducido en ocasiones con excesiva literalidad, apeándose demasiado a la sintaxis dylaniana y a su particular forma de hacer, sin esforzarse demasiado en una obra de creación o al menos de transformación. ■ **MONCHO ALPUENTE.**

CINE

Las obras maestras de Renoir

Para Jean Renoir, dedicarse a analizar la Historia no ha sido nunca algo que le obligara a fruncir el ceño y a renunciar al buen humor que seguramente expresaría en el café con sus amigos al acabar el rodaje. Renoir es un hombre que tiene una óptica para las cosas y que no separa maniqueamente el humor de la tragedia, lo serio de lo frívolo o el campechanismo del protocolo. Todo es una sola cosa, y hablar de Luis XVI no es más importante que hacerlo de la camarera que escribe su diario, de la colonizadora inglesa que descubre el amor junto a un río, o de la cocinera que corre por los pasillos perseguida por un señorito decadente. En la Revolución francesa se daban los mismos personajes, alimentados por las mismas ilusiones de otras épocas y otros lugares. Y sin olvidar el sentido colectivo, épico y ejemplar de una revolución, Renoir, al retratarla en cine, no descarta tampoco la triste mirada de Luis XVI, viéndose interrumpido en su comida, o la genial escena en la que

el Rey —momentos antes de que los ciudadanos asalten las Tuileries— se siente profundamente incómodo porque lleva la peluca ligeramente torcida...

«La Marsellesa» es, como todo el cine de Renoir, una lección y un placer. Cualquier película de este director, el más modesto de la Tierra, encierra el secreto intransferible de la frescura y el rigor, de la profunda seriedad y el más lozano buen humor. Un reciente ciclo de Televisión Española nos lo descubría así, desde este Renoir del Frente Popular, al ligeramente más escéptico ante la realidad de la guerra, sin dejar el Renoir americano, traicionado a veces por la grandilocuencia del artefacto industrial, que poco tiene que ver con la mirada humanista de este fabricante intimista de historias propias para su propio país.

«La Marsellesa» (1937) es, además, una película insólita en su sistema de producción. Bajo el ambiente optimista del Frente Popular, el rodaje se plantea como una necesidad colectiva de los franceses y se recauda el importe del film por suscripción pública.

El optimismo del momento se refleja en la película. En la ingenuidad del inevitable discurso final, en la despiadada escena de los aristócratas en el exilio, en el aire de auténtico musical que la película tiene en su estructura. Pero también aparece claro el afán desmitificador eterno en Renoir y específico de aquellos entusiasmados años veinte: la humanización de los personajes, su detallada explicación psicológica, que elimina esquematismos fáciles...

Y por encima de todo, la nostalgia de un

tiempo pasado cuya recuperación se hace urgente. Una necesidad de recordar a los franceses prebélicos que su unión podía variar el curso de la Historia.

«La Marsellesa», con treinta y cinco años de retraso, se estrena en España, bajo la modalidad de las salas especiales. Bienvenida sea a no importa qué hora. Pero, ¿no sería posible que los subtítulos correspondieran al texto? ¿Bajo qué criterio seleccionan los distribuidores las frases que merecen una subtitulación y las que no? ¿Y por qué no buscan traductores de francés que sepan castellano? ■ **DIEGO GALAN.**

Mafia, segunda parte

Estrenada en Madrid cuando aún se mantiene en cartel «Confesiones de un comisario», «Sola frente a la violencia» («La moglie più bella», 1970) es la película anterior de Damiano Damiani y la segunda parte de su trilogía sobre la Mafia, comenzada en 1969 por «El día de la lechuga». Film intermedio e inferior a los otros dos citados; el que ahora comentamos se centra —como es ya casi habitual en Damiani— en la historia de una rebeldía individual frente a una situación hostil y del forcejeo entre ambas fuerzas desiguales. Lucha sostenida a lo largo de toda la película, pero que, contrariamente a lo propuesto en «Confesiones...» —la inutilidad última de toda resolución no colectiva, no política—, en este caso significa el triunfo de esa postura personal en contra. Aunque, en un final desconcertante, que destruye en buena parte el sentido conjunto de la obra, Damiani parece decirnos

que ese triunfo lleva emparejado el fracaso a nivel íntimo. Si teóricamente era aceptable esa contradicción, dadas las características de la «heroína» del film (una cría de quince años que actúa a través de impulsos sentimentales), el modo en que la ha expuesto el autor de «La isla de Arturo» no puede ser más equivocado, al dejar prácticamente convertidos todos los actos de este personaje en una vulgar chiquillada.

Dicha «heroína» —existente, al parecer, en la vida real— responde al nombre de Francesca Cimarosa, y su rebeldía consiste en negarse a casarse con el señorito mafioso que la ha raptado y violado ante el consenso social de una pequeña ciudad siciliana. La no aceptación de la costumbre establecida en esta materia —al igual que lo hacía la protagonista (Monica Vitti) de «La ragazza con pistola», de Monicelli— sitúa a Francesca en una difícil posición que defiende a base de coraje e incluso de inteligencia, como lo prueba el incendio de su propio granero. Ello revela no tan sólo el miedo o la cobardía de los seres que la rodean, cobardía lógica que resulta más propio llamar impotencia, sino fundamentalmente el control social ejercido por los grupos mafiosos, revestidos además de un ancestral sentido reverencial por parte de la población. Es todo un conglomerado muy sólido lo que, sin ninguna ayuda, desafía a Francesca. Mientras Damiani estudia los términos de este desafío, mientras va presentando el comportamiento de los diversos personajes en él implicado, «Sola frente a la violencia» se mantiene a un nivel digno, nada brillante ni notable, pero sí de cierto interés, so-



EN LA MUERTE DE RAFAEL BARDEM

La vida de actor de Rafael Bardem quedó plasmada en la película que hace dieciocho años dirigiera su hijo Juan Antonio. En «Cómicos» no se ofrecía una biografía privada, pero sí el resultado de un montón de biografías que se habían repartido por los escenarios de toda España. Era una película pesimista, casi desesperanzada, en la que el hijo retrataba el mundo que conocía de sus padres. Rafael Bardem —casado con la actriz Matilde Muñoz Sampedro, fallecida hace dos años— formó parte de esa generación de actores para los que no contaba el estrellato ni la comercialización fácil. Un actor «de carácter» para el que, a pesar de su eficacia profesional, intervenir en una película o actuar en una obra de teatro no suponía nunca un lanzamiento popular. Que aguardaba su siguiente trabajo, del que luego no se destacaría más que su servicio al lucimiento de una estrella. Actores de la calidad y la seriedad de Bardem hicieron posible, casi anónimamente, que muchas representaciones o muchas películas obtuvieran el éxito que luego se comenta. Si bien su trabajo no estuvo al servicio de títulos de auténtico interés —salvo «Esa pareja feliz», que su hijo codirigió con Berlanga—, la posguerra española no ha permitido tampoco la proliferación de esos títulos. Tal como se esbozaba en «Cómicos», la vida de don Rafael Bardem, dedicada al teatro y al cine, habrá estado siempre determinada por la situación histórica de un momento preciso. El honor y la gloria de un actor será tanto el de su talento como el de sus circunstancias. Y ahora, casi anónimamente también, ha fallecido en Madrid, Rafael Bardem. ■ **D. G.**

bre todo al englobar el film en el conjunto tripartito que citábamos al principio. La cuesta abajo llega en el tercio final de la película, reiteración continua a la que no ayudan nada unas escenas grotescas (ataque de las mujeres, conversación con el sacerdote) y un enfoque de repente desdibujado del personaje central, que acaba ofreciendo al espectador una imagen que, cuando menos, resulta confusa.

Y es que Damiani pre-

cisa de un buen guión para sacar adelante con éxito su trabajo. En «La moglie più bella» —al contrario de lo que sucede en «Confesiones de un comisario»— no lo tiene, y de ello se resiente sin solución el resultado global del film. Cineasta de una estética no definida, su trabajo de realización se sitúa siempre a un primer nivel, con la eficacia como máxima finalidad. Cuando una de sus películas funciona bien es porque la labor



■ IICSA

Esta es su botella de
auténtico cava
para que usted distinga
el cava hecho con paciencia



CAVA
Marqués de Monistrol

Desde 1882 el trabajo de todo un pueblo.

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS



Ornella Mutti, en «Sola frente a la violencia» («La moglie più bella», 1970), de Damiano Damiani.

previa al rodaje ha resonado a unas cualidades, a un análisis de personajes y situaciones, que él tan sólo debe más tarde visualizar. No pertenece, por tanto, a los directores cuya puesta en escena ya es rica por sí misma, aun en el caso de que la apoyatura literaria sea débil. Ejemplo no único — como ya hemos dicho en otras ocasiones — del cine «comprometido» italiano. En esta ocasión ha existido también el «handicap» de un pésimo actor como Alessio Orano, que la fuerza de Ornella Mutti no siempre llega a contrarrestar. ■ FERNANDO LARA.

TEATRO

Un No japonés en Belgrado y en Venecia

Tanto en Belgrado como, más ampliamente,

en Venecia, el teatro japonés ha participado con varios espectáculos y suscitado el renovado interés de críticos y estudiosos. Si no me ocupé del fenómeno en mis comentarios a los citados Festivales Internacionales, fue por razones de método, ya que resulta difícil hablar del teatro japonés en unas pocas líneas y dentro de un trabajo dedicado, en general, a espectáculos encuadrados en la estética europea.

En Venecia vimos los tres tipos de teatro japonés: el No, el Kyogen y el Kabuki. Fue, con mucho, el primero el que más me interesó. Y dentro de los No, uno titulado «Kantan», que es del que voy a hablar exclusivamente. Su autor es Zeami Motokayo, nacido en 1363 y fallecido en 1444. Dramaturgo, actor, crítico de arte, director, él fue quien dio al No las líneas fundamentales. Su «Kantan», concretamente, es muy sugestivo, aunque la lentitud de su desarrollo y el desconocimiento por parte del público de la lengua utilizada, determinarían la progresiva salida de bastantes espectadores. «Kantan» cuenta la historia de un

sueño. El personaje peregrinaba en busca de algunas respuestas fundamentales, cuando, en la posada de la aldea de Kantan, tuvo un sueño. Soñó que una comitiva llegaba para ofrecerle, siguiendo el consejo de los astros, el trono de un Imperio. Durante medio siglo, gobernó felizmente, celebrando los cortesanos el cumplimiento de esos cincuenta años de prosperidad y de dicha. El coro, tomando la voz del personaje, entonaba versos llenos de imágenes vitales, de hermosas alusiones a la Naturaleza y al curso de las estaciones. El peregrino dormía su sueño imperial, cuando la posadera —interpretada por un hombre, ya que, como es sabido, en el No está excluida la intervención de mujeres— le despertó. Entonces, el personaje renunciaba a seguir preguntando, puesto que «la vida, en el mejor de los casos, era como el sueño de Kantan».

«Cien años llenos de [placer pueden parecer un [sueño cuando acaba [la vida. Mis cincuenta años de [alegría no permiten desear [nada más. Mientras estaba en el [trono, ¿no he satisfecho todo [dos los deseos de mi [corazón? ¿En esto acaba la [pompa, el placer y [la larga vida? Todo es vanidad, como [mi sueño.»

Lo sorprendente era la relación entre estas familiares reflexiones y una melancolía llena de amargura existencial. En la lentitud de las danzas, en la monotonía de los recitados, en el hieratismo de los personajes, en las máscaras que algunos de ellos llevaban, se reflejaba una conciencia del paso del tiempo infinitamente más viva y punzante que, pongamos por caso, en no importa qué montaje de «La vida es sue-

ño», de Calderón. La ceremonia distanciaba el drama, en el sentido de deshumanizar su mecanismo y conferirle el carácter de un hecho implacable. Pasado, presente y futuro parecían concentrarse en un solo punto, haciéndonos sentir el paso de las estaciones y de los años. El lenguaje resultaba, a un tiempo, épico y dramático, distanciador y cálido, ceremonial y patético. El canto, la danza, el texto, la música, eran los elementos de una estética que volvía a poner en evidencia hasta qué punto la cultura europea está perturbada por dicotomías y clasificaciones.

¿Puede imitarse este teatro japonés en Occidente? Si formalmente es posible, siempre se correría el riesgo de hacerlo mal, al no asumir las concepciones de fondo que generan ese lenguaje teatral. La «distanciación de la historia», el artificio del escenario desnudo, la entrada «fuera de situación» de músicos y cantores, el juego de los «servidores» de la escena, nos remiten a un Brecht, desde luego. Pero el fatalismo, las conclusiones del personaje, están muy lejos de las ideas de Brecht sobre la función revolucionaria del teatro. Si confrontáramos este No ejemplar con las declaraciones de muchos que se consideran influidos por el teatro oriental, encontraríamos, como en el caso de Brecht, puntos —otros puntos— de aproximación y lejanía. Porque lo que está claro es que el No se asienta en una visión de la realidad, en una concepción de la vida, sin cuya comprensión resulta hermético. El hecho de que una parte del público se marchase antes del final, evidencia hasta qué punto cuando una forma es auténtica —y no un simple truco— no puede por sí sola sostener la atención de un público incapaz de acceder a las razones de esa forma, al fondo que la genera.

Y una forma contemplada sin esa conexión con el fondo, sólo puede ser motivo de rechazo, de estupor o de discutibles análisis intelectualistas. ■ JOSE MONLEON.

ARTE

Hace pocos días se inauguró en Madrid una nueva galería de arte: la galería Inguanzo, enclavada en uno de los más bellos parajes de nuestra ciudad, en la calle Antonio Maura, detrás del Museo del Prado, a dos pasos del Obelisco... La noticia carecería de todo interés si simplemente se inscribiera en la crónica general de la feria de las galerías nuevas, que actualmente se celebra en Madrid. Pero algo parece indicarme que esta galería tiene un cierto futuro. Por lo pronto, tiene el asesoramiento más o menos directo de Michel Tapié. Eso ya parece indicar un cierto estilo previo. Luego, hablando con sus directivos y gerentes, he podido percatarme de que por lo menos tienen una conciencia y hasta un instinto de lo que es y de lo que debe ser una galería de arte a nivel europeo. Veremos lo que será de ella. Le espero y le deseo larga vida. Acaba de inaugurar con una exposición de Miguel Berrocal.

MIGUEL BERROCAL

El nombre de ese escultor nos llega acreditado desde fuera: concretamente, particularmente, desde Italia y desde Francia. Antes, cuando vivía entre nosotros —cuando aún no era un escultor diferenciado como tal, sino alternativamente pintor y escultor, y más aún lo

primero—, se llamaba Miguel Ortiz Berrocal. Está bien el nombre como está ahora: la simplificación nos viene bien a todos. Sabemos que Miguel Berrocal vive preponderantemente en Italia, en Verona, pero que tiene ya por campo de acción a toda Europa.

Miguel Berrocal se presenta en esta exposición en todas sus facetas de escultor, pero, fundamentalmente, en la que le es más característica: en la de creador de una escultura-mecanismo, compuesta por una multitud de piezas, las cuales tienen entre sí una vertebración orgánica que les permite armarse y desarmarse, y que, finalmente, mediante un mecanismo de cerradura, que también forma parte de la fisiología de la escultura, pueden «cerrarse» y fijarse en su verdadero y definitivo ser escultórico.

Dos factores que no son definitivamente escultóricos intervienen decisivamente en la creación de esa escultura: el humor y el juego.

El humor es lo que permite pasar como sobre ascuas por toda la historia conocida del arte, o de la historia a secas, tomando y recreando algunos de sus mitos: David, las infantas velazqueñas o Romeo y Julieta. El juego... Michel Tapié, en su introducción del catálogo, nos aclara algo sobre el carácter que el juego, y hasta la provocación del azar, han tenido en la conformación estilística de este artista, incluso antes de que se dedicara a «jugar» abiertamente para crear. Yo, que también quiero darle toda la importancia que merece a ese factor, prefiero recurrir, vulgarizándolo hasta lo insensato, al concepto que el juego le merecía a don Miguel de Unamuno como posibilidad de creación: El juego, diré, resumiendo imprudentemente las ideas unamunianas, como siempre tan iluminadas por la misma len-