

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-

HOMENAJE A MORENO GALVAN



El próximo miércoles, día 15, coincidiendo con la salida a la calle de este número, un amplio grupo de artistas jóvenes ofrecerá un homenaje a nuestro compañero José María Moreno Galván, con motivo de su cincuenta aniversario y en agradecimiento a su labor en pro del arte español, de sobra conocida para los lectores de TRIUNFO. Del homenaje (un almuerzo en Eurobuilding) daremos cuenta en el próximo número.

gua, el juego es recreación; es decir, re-creación: volverse a crear. Lo que, si lo tomamos al pie de la letra, quiere decir —o querría decir—, que Berrocal, al jugar en sus esculturas, se des-crea para re-crearse.

¿Pero en qué consiste fundamentalmente su «juego»? Ha habido en el arte, y particularmente en la escultura moderna, muchas formas de juego. Hací poco, desde estas mismas páginas, hablaba yo de Calder, el gran maestro americano de los móviles, el cual, al introducir el movimiento en la escultura, introduce y complica al tiempo en la escultura, lo cual, si bien se mira, es una herejía contra la movilidad y, apurando las cosas, una herejía antiescultural, ya que la escultura trata precisamente de todo lo contrario: de fijar al tiempo fugitivo y de testimoniar a un instante detenido.

Berrocal... ¿participa de la misma herejía de Calder —herejía genial en muchos aspectos— frente a la escultura? No. Porque la esencia de la escultura de Berrocal no es la movilidad, sino la transformabilidad... con la posibilidad de volver a ser lo que era.

A Berrocal no le interesa lo móvil. Le inte-

resa, sí, la posibilidad de cambio provisional; la transformación momentánea —simplemente momentánea— de las cosas; la participación del espectador, si no en la creación, en la re-creación. Porque, finalmente, el estado último de una escultura de Berrocal es estático. Es estático, pero siempre se sabe que se puede deshacer para luego rehacer.

Igual que un juguete. Me parece que al escultor no le molestaría definitivamente que a sus esculturas se les llamase juguetes-esculturas.

Si no es la movilidad, si tampoco es el estatismo, ¿cuál es, entonces, la esencia de la escultura de Berrocal?: El juego. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

Arte popular y artesanía

El arte popular se muere lentamente para dejar paso a la Artesanía, con mayúscula. Esta es la primera impresión obtenida después de visitar Artetur 72. Después, otras impresiones que me hacen recordar aquella canción de «Castañuela 70»: «Todo se vende, todo se compra, todo es pura mercancía». Resulta co-

herente con un proceso generalizado. Primero se vendió el sol en playas poco frecuentadas; luego, el paisaje, las «piedras venerables», los ladrillos para hacer chalets y apartamentos... y ahora se puede vender todo lo demás: el botijo, el «bibelot» de tradición inglesa, el espejito de latón, la reproducción mecanizada de un cuadro célebre con gran marco dorado, la talla romanizante, la manta de telar, el plato de Manises —los más pudientes comprarán el bueno en los «stands» de los anticuarios, y los otros, el llamado «popular» en el lujoso ámbito del «stand» de la Empresa Nacional de Artesanía (organismo dependiente del Instituto Nacional de Industria). Y porque todo se vende y todo se compra, se descubre que en España hay todavía arte popular y su derivado mercantil: la Artesanía. Pero reflexionemos sobre lo que es el arte popular.

Parece evidente, y esto ya lo ha dicho Hauser, que hay que distinguir entre arte del pueblo y arte popular. El primero es «la actividad poética, musical y plástica de estratos sociales carentes de ilustración y no pertenecientes a la población industrial y urbana», donde productores y consumidores casi no están separados entre sí y donde esa actividad tradicional se acomoda a las necesidades funcionales y lúdicas de unos determinados tipos de vida que llamaremos preindustriales. Arte popular, sin embargo, será «la producción artística o seudo-artística que responde a las exigencias de un público predominantemente urbano, semilustrado y tendente a la masificación». Será también una producción profesional orientada estrictamente a la demanda.

Curiosamente, lo aquí definido como arte del pueblo coincide con lo

que en español entendemos por arte popular, mientras que nuestro concepto de artesanía encaja en lo que Hauser, a su vez, califica de arte popular, o arte de masas, dentro de la terminología sociológica. La España posterior a 1940, revividora de un pasado que se le antojaba glorioso, echó mano de ciertos términos que a aquel pasado le fueron propios, y así, se resistía a identificar la actividad tradicional de comunidades no industrializadas con el arte del pueblo; como si la sola palabra pueblo tuviera matices peligrosos, capaces de originar conflictos indeseados. Se recurrió, por ello, al más aseptico concepto de artesanía, porque artesano puede ser tanto el alfarero de Ocaña,

que hace botijos, como el ebanista de la ciudad, que tiene un taller donde se fabrican muebles para la clase acomodada urbana. La asepsia de la palabra artesanía la indica, incluso, la definición del Diccionario de la Real Academia de la Lengua, que la califica de «clase social constituida por artesanos», y como segunda acepción dice que es «arte u obra de los artesanos». El artesano, sigue el Diccionario, es «la persona que ejercita un arte u oficio mecánico». Para nada se menciona lo que parece consustancial al arte popular, que es aquel que se desarrolla inserto en una tradición cultural, que tiene carácter anónimo, que se adapta a la vida de comunidades no industrializadas, que interpreta lo intuitivo como arte de «élites» y que —y esto es lo importante— desaparece cuando la comunidad de la que es portavoz cambia su forma de vida. En este caso, es un arte que históricamente empieza a diluirse con la revolución industrial del siglo XVIII en los países que tempranamente se incorporan a ella. En el país cuyo ritmo de industrialización sea rápido, desaparecerá tam-

bién a ritmo acelerado el arte popular, al que se considerará fuera de lugar en un sistema de vida producto de la industrialización. ¿Por qué esperar que se sigan usando pucheros de barro, acomodados a



hogares de paja, cuando el butano alcanza a las comunidades rurales?».

No creo que sea ofensivo afirmar que España no se incorporó con el alba a la revolución industrial, permaneciendo anclada durante lustros en una economía rural y arcaica que, para nuestro objeto de estudio, es el caldo de cultivo idóneo de la pervivencia de toda esa herencia cultural que supone el arte popular. Y así fue hasta que, hace quince años, con rapidez digna de elogio, España se incorpora a ritmos foráneos que a industrialización se refiere; pero lo verdaderamente espectacular ha sido su apertura al turismo como factor socioeconómico que ha cambiado muy sustancialmente las formas tradicionales de vida. Para el arte popular, esta apertura ha supuesto un cambio de 180 grados. Lo tristemente curioso es que, si bien se esperaban y fomentaban las transformaciones, no se hayan tomado medidas, no para el arte popular, que no somos románticos empujados en que se sigan fabricando cántaros donde hay agua corriente, sino —¡eso sí! — para estudiar, clasificar y

ordenar en museos etnográficos lo que el español usaba, vestía y con lo que rezaba, jugaba, se adornaba y se divertía cuando vivía en la etapa anterior a la transformación. Todo ese quehacer se hizo a medias, y muchas veces por iniciativa privada. Se dejaron morir alfarerías, telares, bordados, forjas, ante la indiferencia de los organismos competentes en la materia. Hasta que, de repente, organismos dedicados al turismo masivo descubrieron que era posible obtener buenos niveles de rentabilidad a partir de la industria tradicional, desvirtuando su carácter popular y mezclándolo con influencias de otras tierras que acababan produciendo esa amalgama desconcertante, pretenciosa, suntuaria, cuya exposición se nos ha ofrecido en Artetur 72.

Cierto es que esa muerte del arte popular que más arriba señalábamos parece un proceso irreversible y que contra él resultan poco eficaces las medidas que pudieran proponerse; pero quizá no fuera utopismo reclamar un momento de reflexión a fin de hallar algún camino intermedio que, sin estar condenado al fracaso por impracticabilidad, conjure las tendencias generales del mercado y la exportación con la salvaguardia —si no fomento— de las tradiciones populares. ¿Por qué no reactualizar una labor de acopio y estudio de tradiciones que aún se conservan, o que ya están perdidas, para utilizarlas con valor indicativo en un renacer del arte popular español que no sería menos rentable?

Recuerdo que cuando recogía material para la elaboración de mi tesis doctoral sobre cerámica popular en Castilla la Nueva, visité los alfares de Priego (Cuenca), donde todavía se fabrican unos cántaros muy bellos de forma y decorados con trazos de tipo geométrico, realizados con almazarrón (óxido