

# 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 todos 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-