

Polemología

LA GUERRA, SUSTITUIDA

Gaston Bouthoul es un sociólogo creador de un término —y de un contenido— importante: la «polemología» o estudio científico del «fenómeno-guerra». Es decir, la aplicación estructural de un «patrón» para todas las guerras que las despoje de todos sus caracteres coyunturales para poder discernir cuáles son sus verdaderas causas, de qué forma se desarrollan, cuál es la «necesidad» de las guerras. El fin utópico de Bouthoul es el de que la Polemología podría terminar con las guerras (como el fin utópico de la Medicina es erradicar la muerte). Autor de varias obras de sociología, política y filosofía, los libros que ha dedicado a la guerra son los que más se han difundido. El que se publica ahora en España (1) es la reunión de lo que en su origen fueron dos; uno de ellos, «Sauver la guerre», obtuvo en 1962 el Premio Internacional de la Paz. Una de sus ideas principales es la de que la guerra obedece a unas «necesidades» y que el hallazgo de otras salidas para esas necesidades puede evitar la guerra. Si la guerra es «una función demográfica destructora», la limitación de la natalidad puede ejercer la misma función, sustituyendo la «institución destructora clásica» por una «institución moderadora»; la guerra es «un infanticidio diferido». En el plano económico, esa sustitución se ha producido ya: «la carrera de armamentos, convertida en carrera de chatarra, cumple concienzudamente su función devoradora de capital y de redistribuidora de beneficios», de forma que el «consumo» ha sustituido a la «destrucción»: «Es decir, un fenómeno continuo por un fenómeno espasmódico, un despilfarro pacífico por un despilfarro violento». ■ H. T.

(1) Gaston Bouthoul: «Ganar la paz, evitar la guerra». Plaza & Janés. Barcelona.

EL "TIMOTEO" DE CELA

Con prólogo de Dámaso Santos y en Ediciones Novelas y Cuentos, acaba de aparecer "Timoteo el incomprendido", el relato que Camilo José Cela publicó por vez primera hace cerca de veinte años; con más precisión, a comienzos de 1952. Lo acompañan en este volumen de la colección "Narraciones siglo XX" los cuentos, escenas o apuntes de "Fauna carpetovetónica", "Los ciegos", "Los tontos" y "Nuevas escenas matrimoniales". Esta lectura, al cabo de tantos lustros, nos proporciona la oportunidad de plantearnos una valoración sociológica de gran parte de la obra celiana, valoración que en el momento de su primera aparición no pro-

cupaba a ningún crítico de este país. Hoy podemos advertir que, aparte de la presencia de elementos costumbristas, hay en muchos de estos relatos un directo y fiel reflejo de la realidad social de aquel tiempo "pre-consumista", estrecha realidad de miseria vergonzante en la pequeña burguesía y muy explícita en las zonas populares. Ciertamente, resuenan con mucha fuerza en estas páginas el tremendismo y el desgarrar de la España pintoresca. Y aunque seguimos pensando que el mejor Cela —"La colmena", la novela más importante, seguramente, de la posguerra española, aparte— es el Cela experimentalista de "Mistress Caldwell habla con su hijo" —una obra incomprensiblemente olvidada—, entendemos también que este otro Cela, el Cela carpetovetónico que libera a las palabras malditas de su condición de "tabú" y elabora a partir de la literatura noventayochista un estilo muy personal, muy específico —aunque tal vez ideológicamente no desborde los límites de aquella—, como respuesta a una poética propia, tiene aún mucho que enseñar a las nuevas generaciones, perdidas en el confusiónismo reinante. ■ G. R.

«Timoteo el incomprendido», de Camilo José Cela. Novelas y Cuentos.

CIENCIA-FICCIÓN: "EL ALEPH"

No nos referimos al cuento de Borges, sino a la nueva colección que ha lanzado Ediciones Cuentatrás con el propósito de aclimatar en España, y con firma de escritores españoles, los relatos de ciencia-ficción, tan en boga en los países anglosajones. Inauguran la serie libros de Juan Luis Garci y Carlos Buiza, y se incluye en la misma la narración de Robert Bloch «El terror volvió a Hollywood».

Carlos Buiza es conocido por su colaboración en Televisión Española con los guiones de «Un mundo sin luz» y «El asfalto». Su selección de cuentos aquí aparecida lleva por título general «Apólogo del niño marciano» y comprende tres relatos independientes. Por su lado, José Luis Garci, Premio Nueva Dimensión, colaborador de «Signo», «Cinestudios», «SP» y otras publicaciones, titula su libro con el críptico nombre de «Bibidibidibidibid». Ambos autores son, con Juan José Plan, Premio Nacional de Ciencia-Ficción, los más destacados del género en este meridiano.

Presentan sus libros, respectivamente, Camilo José Cela y Carlos Rojas. Cela denomina a este género «literatura augural», calificación seguramente más correcta que la tan corriente entre nosotros: «literatura de anticipación».

¿Lograrán estos jóvenes autores crear un público para la ciencia-ficción? Este debería ser el primer objetivo de «El Aleph», colección, por otra parte, excelentemente editada. ■ G. R.

Eisenstein, un cineasta reflexivo

«Sergio Mijailovich Eisenstein es uno de los mayores, probablemente el mayor, de entre todos los teóricos que ha tenido el cine. Sus especulaciones son riquísimas, complejas, densas y no exentas a veces de paradójicas piruetas intelectuales, que han dado pie a intrincadas polémicas y críticas en todas las gamas imaginables, desde Béla Balázs tildándole de "dualista kantiano" hasta Umberto Barbaro afirmando que "si el artista Eisenstein es considerable, el teórico es inexistente 'quia talis'". Sea como fuere —a pesar de haber recibido duras críticas desde el flanco marxista—, actuó en buen marxista al considerar indisoluble la "praxis" y la teoría, verificando la una por la otra, para crear una estética marxista viva del cine». Así comienza el inteligente prólogo con que Román Gubern —en estos momentos el ensayista cinematográfico más riguroso y consciente que trabaja entre nosotros— abre al público español la edición que Lumen, dentro de su colección «Palabra en el Tiempo», que ya cuenta con «Historia de las teorías cinematográficas», de Aristarco, y «Luis Buñuel, biografía crítica», de Aranda, ha preparado de las «Reflexiones de un cineasta», de Eisenstein, con edición y notas del ya mencionado Gubern, traducción del tomo del mismo título que Ediciones del Progreso (Moscú, 1958) sacó a la luz en diversos idiomas.

A este tomo —cuya versión francesa se ha seguido escrupulosamente, incluso en las acotaciones a pie de página y la no variación de diversos términos, casi todos difícilmente adaptables a nuestra lengua— se le ha añadido un epílogo que consta de «El montaje de atracciones» (primer texto teórico escrito por Eisenstein), «Un cineasta soviético en la Sorbona» (crónica humorística del ambiente que rodeó la conferencia por él pronunciada en la Universidad parisisa durante 1930), «Los principios del nuevo cine ruso» (texto de dicha conferencia), «Del fascismo, del cine alemán y de la vida tal y como es» (carta abierta al doctor Goebbels, ministro alemán de Propaganda, en la que el autor de «Octubre» razona la imposibilidad de que se haga un «Acorazado Potemkin» nacionalsocialista; texto brillante y apasionado, pero donde Eisen-

stein no llega a las últimas implicaciones de una cuestión esencial) y las «Autocríticas» a «La pradera de Bezhin» (1937) y a la segunda parte de «Iván el terrible» (1946), documentos éstos dos últimos que causan una gran tristeza, mueven a una reflexión ausente de esquematismos y se convierten en testimonios acusadores de un estalinismo cuyo extirpamiento a nivel cultural aún dista de ser una realidad. Como cierre de este apartado epilógico (que, junto con el prólogo, aconseja el conocimiento de la edición española de «Reflexiones de un cineasta», aun para aquellos que ya hayan manejado las versiones extranjeras), se incluye la última entrevista con Eisenstein, mantenida el 9 de febrero de 1948, dos días antes de su muerte, y que más que una «entrevista» es un encuentro amistoso entre vecinos y compañeros amigos, donde S. M. muestra su preocupación por el problema del color, por la obra de Puchkin, por Chaplin, Freud, Gogol... y su propia muerte, que el creador de «La línea general»



S. Eisenstein

esperaba pacientemente. Si en un trozo de esta entrevista habla de que «en la primavera, no tendré más remedio que morir», las últimas palabras del mismo texto son mucho más tajantes: «Y voy a probarlo en la práctica —se refiere a la coloración justa de los objetos, diferente a la natural, pero verdadera, y que ha de ser la empleada por el cineasta—... ¡Aunque, no! No lo probaré. No hay nada que hacer, hay que morir», con un párrafo que nos suena a involuntariamente pavesiano.

Si he situado al principio la extensa cita de Gubern es porque pienso que define con suficiente claridad el lugar

ocupado por Eisenstein en tanto que teórico. En un momento en que se editan en la URSS sus amplias «Obras completas» y «Cahiers du Cinéma» se ha pasado más de un año publicando textos suyos a lo largo de diez capítulos acogidos con entusiasmo creciente, tenemos acceso —doce años después que otros países europeos— a estas reflexiones —y no a sus películas completas— que convienen especialmente cuando responden en profundidad a lo que el término significa. Sin duda, aquello que más me interesa del tomo son las cálas que Eisenstein realiza sobre su propia obra, la explicitación del proceso que va desde la idea a la ejecución del film, sus hallazgos estéticos inmersos en la joven aventura de un socialismo recién institucionalizado y capaz de absorber el más incansable entusiasmo. Como el de Sergio Mijailovich. Muy atacables ya sus teorías sobre el montaje de atracciones o «teoría de los excitantes estéticos», es esta zona vital, anecdótica a menudo, de «Reflexiones de un cineasta» la que más cercana nos resulta hoy. Aunque nadie puede despreciar su interpretación freudiana sobre el personaje de «Charlot» y, en general, sobre toda la sociedad norteamericana. ■ FERNANDO LARA.

TEATRO

Los problemas de Grotowski

No sé hasta qué punto podríamos reprochar a Grotowski la ambigüedad terminológica, el impreciso idealismo —verdad, sinceridad, realizarse, acto creador, confesión carnal, etcétera— que domina en algunos puntos esenciales de su teoría. Considerando que se trata de un hombre de teatro a quien interesan los términos concretos —una de las razones de su admiración por Stanislawski es, precisamente, el carácter práctico, la base experimental y psicosomáticamente rigurosa de su método—, el

tono de exigencia moral, el imperativo categórico que subyace en todos sus razonamientos, podría estimarse como una contradicción. Nos encontraríamos con un concepto del teatro radicalmente renovador a partir de unas cuantas consideraciones abstractamente morales y de una crítica del teatro tradicional.

Esta impotencia verbal del método de Grotowski tendría su primera y sustancial coherencia en las reservas que el propio Grotowski manifiesta respecto del valor expresivo de las palabras. El objetivo de su teatro no es, en efecto, ni la ilustración —con acentos, gestos y movimientos— de un texto ni aun la propuesta de otro creado por los actores. La comunicación, según él, no es posible establecerla sólo mediante las palabras; éstas, más allá de su significación convencional, adquirirían un nuevo valor al integrarse a una expresión total, formando parte de un despojamiento en el que resultarían igualmente fundamentales la presencia corporal del actor, la voz, los sonidos y el movimiento, tomados como elementos que pueden, en compleja interdependencia, determinar, a través del necesario proceso creador, la verdadera expresión, y, por lo tanto, la verdadera comunicación. Justamente, para Grotowski, el carácter no literario del teatro es lo que explicaría su existencia, su razón de ser al margen del libro, su condición de hecho artístico específico no reemplazado por la lectura de un «texto dramático». De ahí, pues, esta primera e implícita explicación del propio Grotowski de las ambigüedades idiomáticas de su teoría.

Habría, sin embargo, que dar un paso más, quizá para descubrir, dentro del lamentable estado a que han llegado los idiomas en nuestro tiempo —en el que descubren, cada vez más, su origen y función sectarios, su inadecuación e impotencia para expresar, de forma convincente, sin esquematismos, la realidad del hombre—, el decididamente superior desarrollo del lenguaje sociológico respecto de ese otro, de orden más individual, en que se mueve Grotowski. Pienso yo si no habrá influido en ello decisivamente la asimilación superficial de ciertos postulados marxistas; esa sería la fuente de un lenguaje sociológico instrumental, hoy vul-

garizado, utilizado «sin saberlo», cuyo rigor, pese al dogmatismo e impropiedad con que suele administrarse, resulta, por comparación con el que se emplea para el análisis de los fenómenos individuales, indiscutible. Ello explicaría no ya la pobreza expresiva de los términos propuestos por Grotowski, sino nuestra propia y penosa pobreza al examinar su método, faltos de una apoyatura, de una argumentación, sociológicas que solemos aplicar más o menos automáticamente.

Por supuesto, podría ordenarse la exposición del método grotowskiano desde esas coordenadas puramente sociológicas. Pero sabemos que eso sería hacer trampa. Y que, justamente, el primer problema que plantea Grotowski —quizá sea esa la razón fundamental de su gran repercusión en el mundo— es la necesidad de trabajar en un plano que los triviales gregarismos del realismo socialista había marginado.

El idioma, a fin de cuentas, no hace sino registrar los desórdenes culturales. El que sea un país socialista quien plante el vacío y la necesidad de un trabajo destinado a valorar lo que subyace, ignorado e inabordable, en la realidad individual y social del actor, es un hecho, más allá de los términos específicos del teatro, de enorme interés. ■ JOSE MONLEON.

«Cel. la 44», de Toller-Formosa

Feliu Formosa, uno de los hombres más válidos del teatro catalán, ha concebido un interesante texto en torno a la figura del dramaturgo alemán —nacido en 1893 y muerto en 1939, año en el que se suicidó en Nueva York— Ernst Toller. Ha ensamblado fragmentos de los tres dramas fundamentales de este autor, «Los destructores de máquinas», «El hombre-masa» y «Hinkermann», con un párrafo de un cuarto drama, «La transformación», y fragmentos de las «Cartas de la cárcel» y «Una juventud en Alemania», todo ello de Toller, más otros textos de la época pertenecientes a diversos autores, entre los que tiene especial valoración el de Rosa Levine, la esposa de quien fuera compañero de Toller en las luchas por crear, en 1919,

a imagen de lo que sucedía en la URSS, la república socialista de Baviera.

La personalidad de Toller fue, en efecto, de gran relevancia política y literaria en la Alemania contraria al belicismo de la Primera Gran Guerra y a los valores —incluida la socialdemocracia de signo reformista— que lo habían patrióticamente sustentado. Ligado a las corrientes espartaquistas y a los movimientos que costaron la vida a Karl Liebknecht, a Rosa Luxemburgo y a tantos obreros, Toller ocupó un puesto relevante en la pronto aplastada República Popular de Baviera, siendo condenado a cinco años de cárcel, que cumplió escrupulosamente en el penal de Niederschönenfeld, mientras su correligionario, de posiciones más radicales, Eugenio Levine, era condenado a muerte y fusilado.

El doble interés político y dramático de este sugerente trabajo de Formosa es obvio. Teatralmente, se trata de una síntesis, apasionante en la lectura, con immediables posibilidades de recreación escénica, de una obra generalmente ignorada entre nosotros, pero de gran fuerza expresiva y temática. Políticamente vuelve a ser —y en este sentido, pese a su distancia, me atrevería a sugerir la relación entre el intento de Formosa y el «Marat-Sade»— una reflexión sobre la actuación del intelectual, del artista, en la lucha política, sobre las contradicciones existentes entre su personalidad, su capacidad individual de creación y ciertos términos radicales y masivos de la revolución proletaria. La solidaridad, unida a la distancia sociocultural, que mezcla y separa a intelectuales y proletarios, sería quizá el tema más agudamente apuntado por «Cel. la 44» —«Cel. da 44»—, precisamente a través de un escritor cuyo activismo está fuera de duda.

Las sugerencias, en fin, de este texto catalán, con el que se ha puesto en marcha la Colección de Teatro «El Gallinero», son muchas. Y aquí sólo cabe registrar someramente la línea del trabajo y desear a los editores el éxito necesario para que la prometedora colección vaya adelante. Por de pronto, a «Cel. la 44» hemos de agradecerle el que se haya atrevido a plantear un importantísimo tema, sin dogmatismos, dejando abierto el conflicto, y sin tampoco soslayarlo o endulzarlo. ■ J. M.

CINE

«Sympathy» para Vincente Minnelli

De todos los cineastas sacados a la luz por la «política de autores», quizá hayan sido Otto Preminger y Vincente Minnelli los que han sufrido un mayor daño tras las violentas «purgas» de la última etapa de «Cahiers du Cinéma». El estudio sistemático que se aplicaba a cada uno de sus films, el análisis exhaustivo de sus constantes más nimias y subterráneas se ve reemplazado por una especie de indiferencia, de significativo olvido. Si bien es cierto que ello es particularmente evidente en el caso del autor de «Exodus», el hecho de que Minnelli haya quedado relegado a una especie de «pasado glorioso» puede ser encubierto por el motivo de que —tras «The sandpiper», 1965— una sola película de este director ha llegado a los locales de exhibición («On a clear day you can see forever», con Barbra Streisand e Yves Montand). No deja de ser ésta una falsa causa. La demostración de dicha falsedad se halla entre nosotros: veinte semanas de proyección de «Castillos en la arena» y la reposición de «Tea and sympathy» («Té y simpatía», 1956), ambas en Arte y Ensayo, no han bastado para levantar en los antiguos y furibundos «minnellianos» el fervor que determinaban obras de la mediocridad de «Adiós, Charlie» o «El loco del pelo rojo». El público, por el contrario, no atento a estos vaivenes críticos y sí a motivaciones tales como los temas «duros, fuertes y atrevidos» o unos intérpretes consagrados, parece seguir fiel al creador de «Dos semanas en otra ciudad», señalando así de nuevo el divorcio espectáculo-medio-crítica especializada (cada vez más inevitable y lógico), aunque también el oportunismo más o menos mímico que caracteriza negativamente a ese mismo sector crítico.

Puede ser el momento, pues, de plantearse desapasionadamente la obra global de Vincente Minnelli. Toman-