

**Frankfurt
no es
Alejandría**

Eramos entonces orteguianos. Vivíamos la seriedad mal pagada y orgullosa de los años 50. Algunos conseguimos hacer estudios en Alemania. Podíamos así disfrutar de la pretensión científica de los eruditos y, al mismo tiempo, humedecer su duro pan con las lágrimas de los filósofos existenciales. En ningún caso nos ocurría tener que apearnos de las metáforas de la cultura. Y menos que nunca, en el viaje anual a Frankfurt, cuando en los pabellones de la Feria del Libro, a través de un orden de biblioteca gigantesca, pasábamos, sin distracción aneja posible, de la investigación sólida a la literatura comprometida.

Pero ahora la Feria no es una biblioteca, sino un bazar abigarrado, publicitario, algo así como un edificio de El Corte Inglés en el que se expusieron paquetes de letra impresa en lugar de otros cualesquiera artículos de consumo. Ya no es el

lector, más o menos hipócritamente adulado, el personaje central. Los editores, que compran y venden, que beben y se divierten, ocupan un primer plano festivo y gesticulante. Quizá sean los libreros los únicos que siguen siendo culturalmente castos. Ellos sí que continúan vistiéndose —con excepciones españolas dignas del mejor aprecio— de pudoroso gris o de marrón penitente. Los «grandes» autores escasean. O son profesores de lisa, equivalente apariencia, o son gentes que se benefician de una fama ganada anteriormente en lo que hace algunos años hubiésemos calificado de producción subcultural, de actividad para pasar el tiempo (poco tiempo). Las «estrellas» de esta Feria han sido dos cantantes y un mito de tebeo infantil: Hildegard Knef, Udo Jürgens y Tarzán. La Knef, posbrechtiana ella, de voz ronca y con las piernas hundidas en medias preferentemente de color humo muy oscuro, nos cuenta su vida bajo un título desenvuelto que traduciríamos por «A caballo regalado...». Jürgens, sentimental, de boca grande, ligeramente masculino, añade a

sus discos la compilación literaria de sus textos. Se lee lo que se oye, y lo que se lee sirve de apoyo a lo que se canta. Y entre los árboles, copiosos y recoletos, de la avenida que conduce hasta la Feria, se descuelga un Tarzán pintarrañado en carteles ocres y tan estrechos que parecen dinámicos, como entre lianas. Los intelectuales, que no han podido vencer en sus mapas el racismo actualmente imperante, se compensan con el autoengaño de un viaje al racismo infantil y paradójicamente rousseauniano que Tarzán representa. «Conseguirán la risa y la parodia lo que no obtuvieron ni la sociología ni el compromiso político».

Las imposiciones del consumo se traducen en la agrupación de antiguos editoriales bajo un mismo, único nombre comercial. La personalidad se diluye. Así, Plon, por ejemplo, que podríamos multiplicar en buen número, pierde el rostro de su literatura moderada en las luces fluorescentes del grupo «Preses de la Cité». Al lector solitario le consuela, en cambio, el «stand» de Einaudi, fiel a sí mismo en la selección de los títulos y en la distancia de los

alrededores que procuran sus paneles blancos, en los que los libros no se exponen, sino que se ponen simplemente. Igual comparación podría establecerse entre la parquedad, obligada o querida, pero parquedad al fin y al cabo, del nuevo Barral y el uso de mercadería con que se amontonan volúmenes menos nuevos y volúmenes pasadísimos en las estanterías de Seix y Barral. España tiene también su héroe subcultural en el cochinitillo que casi huele al ser trinchado patrióticamente por Cándido en la tienda de Plaza & Janés.

La pornografía, que triunfara el año pasado, apenas retiene éste la atención de cada cual. Wilhelm Reich acertó al asegurarse la decadencia cuando el amor se asentase socialmente en sus formas naturales. La teología se adormece en repeticiones posconciliares o en esa carrera un poco ridícula por recuperar posiciones perdidas a lo largo de casi cuatro siglos. El marxismo ha vuelto a la ortodoxia de las ediciones críticas de textos clásicos. La heterodoxia también se repite en este campo y deja, en consecuencia, de golpear con atracción de primer grado. La

protesta política penetra en la Feria con grupos activistas que desmontan tres veces el «stand» general de Grecia. También las derechas, que en Europa suelen ser alfabetas, inventan una historieta contra el premio de la Feria, el sociólogo y economista sueco Gunnar Myrdal, historieta que aumenta el favor del laureado que el público antinazi. Decididamente, el campo de las letras no es, tampoco en Frankfurt, el apropiado para los integristas. Políticamente fracasada resulta la presencia de los escritores latinoamericanos. Tal vez porque la figura más visible es la de Miguel Ángel Asturias o lo que quede de él, esto es, sus colaboraciones en «ABC» (por aquello de que «a la vejez, viruelas»).

Fuera del recinto de la Feria, delante de las taquillas en las que se despachan los billetes de entrada, ofrecen los estudiantes sus ediciones piratas. Fotocopian ediciones críticas, siempre de precio elevado, las encuadernan sin empaque alguno y las venden por poco dinero. Algunas de las obras «robadas» son raras. Así, por caso, la «Psicología de masas del fascismo» de Reich, o «Autoridad y familia».

**JOHN DOS PASSOS
O LA MUERTE DE UN CADAVER**

Hacia el año 1930, el joven escritor John Dos Passos —había nacido en 1896— definía así a su país: «USA es un grupo de compañías de cartera, algunos conjuntos de agrupaciones sindicales, un montón de loyes encuadradas en becerro, una red de emisoras de radio, una cadena de cines, una columna de cotizaciones de Bolsa escritas y borradas por un muchacho de la Western Union en una pizarra, una biblioteca pública llena de viejos periódicos y libros de historia con puntas de página dobladas y protestas garrapateadas con lápiz en sus márgenes. USA es el valle de río más grande del mundo, flanqueado con montañas y colinas, USA es un conjunto de funcionarios bocazas con demasiadas cuentas de Banco. USA es un montón de hombres enterrados con sus uniformes en el cementerio de Arlington. USA son las siglas al final de una dirección cuando uno está lejos de su casa. Pero, principalmente, USA es el discurso del pueblo». Dos Passos era entonces lo que se llamaba un radical; lo que hoy se llamaría un izquierdista y un filocomunista (evocaba la solución de la Revolución de Octubre, se enfrentaba con el «capitalismo salvaje», al que culpaba de la crisis mundial; creaba héroes revolucionarios). Pero luego vino la época del gran miedo, la del senador McCarthy y la caza de brujas, la de las cárceles abiertas para los intelectuales, y John Dos Passos se transformó. Se le rompió el alma entonces y no ahora, con la muerte: se ha muerto un cadáver. El escritor proletario, el revoltoso social, el hombre que había abandonado una clase elevada para volverse revolucionario, el pacifista que había acudido como camillero a la cita que su generación tuvo con la guerra —la primera guerra mundial—, renegó de su obra. Adió



los «Tres soldados» y la «Iniciación de un hombre», de sus veinte años; adió a «Manhattan Transfer» (1925), a la trilogía «USA» con el «Paralelo 42» (1930), «1919» (1932) y «El gran dinero» (1936). John Dos Passos, como el otro asombroso transúgico, como el increíble Steinbeck, asumía el «sueño americano» tras un paso por Roosevelt y el «New Deal» —que muchos intelectuales creyeron en el socialismo posible como sustituto de la revolución imposible, y que en realidad no era más que la convalecencia del capitalismo después del «crack» de 1929 y antes de reponerse con mayores fuerzas—, y publicaba en 1960 su «Mid Century»: un canto al liberalismo con límites, una explicación del alma americana como hecho divino, una exaltación de la aventura espacial americana como prueba de la predilección de Dios. Todo lo que medio siglo antes había denun-

ciado aparecía ahora como asumido, como encarnado en sí mismo. Terrible aventura. El hombre que luchó por Sacco y Vanzetti contribuía a la elección de los esposos Rosenbergs.

Literariamente, Dos Passos es o debe ser una demostración de manual de literatura de cómo no hay divorcio entre fondo y forma: lo que se quiere decir sólo tiene una manera de decirlo. Dos Passos inventó una gran fórmula literaria, la distinción entre el «autor-Dios» que crea a su imagen y semejanza, que entra en la intimidad de sus personajes y describe sus conciencias, y el «nuevo-autor» —véase, ahora, la «nueva novela» de la escuela francesa—, que recoge una realidad, tenía un método a su alcance: el del gran reportaje americano. Todo un material a su alcance —fragmentos de libros, de periódicos, de discursos, de películas— debía recomponerse en sus obras para fabricar el gran fresco de su tiempo, su país y su sociedad. Si se adelantó a los objetivistas, se adelantó también a los estructuralistas (la noción de «bricolage», tan actual, es la base de su obra), al mismo tiempo, recogió la noción del «espejo» de Stendhal («la novela: un espejo que se pasea a lo largo de un camino»); pero, al mismo tiempo, como no podía prescindir de sus connotaciones personales, de su opinión de autor, la situaba de una manera independiente al contexto de la obra, como para que no hubiera confusión entre el discurrir de la vida y las actuaciones de unos personajes inmersos en esa vida con el comentario de una persona —de él mismo— sobre esos hechos. Esta forma de gran riqueza innovadora era la expresión de una ideología. Cuando le falló esa base ideológica, le falló también la forma. Se acabó la tensión humana y literaria: un estilo así no se nutre de conformismo. Hubiese tenido que inventar otro, pero no tenía ya fuerza ni ánimo. Se había agotado. Denunció a la gran máquina —el gran dinero—, y la gran máquina pudo más que él. Cuando ha muerto, era ya cadáver.

Tercer Mundo, Tercera Guerra Mundial

(Viene de la pág. 31)

»Por un lado, estamos estudiando la forma de hacer pequeños equipos de rodaje en los que participen los técnicos, porque cuando ya hay un país con un sistema socialista, tú puedes reclamar libertad como artista; pero para el resto de los trabajadores que están participando en esa película, ¿cuál es el grado de libertad? Ese es el problema que se plantea. Un técnico normal no participa más que cobrando, y estamos tratando de eliminar el estímulo material y transformarlo en estímulo moral. Como, efectivamente, no todos pueden participar en un producto que es intelectual, de creación, creemos que la solución hay que encontrarla en la reducción del equipo, y de esta manera todos podremos participar directamente en la obra que se hace. En este sentido, la experiencia en Vietnam ha sido muy importante.

»El proceso que se está desarrollando en el país lleva a plantearnos el problema de la crítica. ¿Cómo hacer la crítica en un país que tiene la revolución en el poder? No la podemos hacer como en un país capitalista, donde el Estado aparenta ser el moderador, y entonces hay un juego de conciencia, también tranquila, donde se va generando una gran libertad para hablar, pero no para cambiar. En un país como el nuestro, la palabra es rescatada y cobra una fuerza grande, y cuando tú hablas, algo tiene que cambiar. El Estado no puede aparentar ese juego de ser simple moderador, porque es mentira. El caso de los Estados Unidos, en este sentido, es significativo. Es un país con un capitalismo desarrollado y hay un cierto juego de libertad de expresión, de información. Pero cuando la crítica empieza a superar los límites que ha establecido ese Estado, comienza a operarse una crisis, como le ocurre ahora con Vietnam. La crítica que se hace es ya directamente al Estado, y entonces éste ya no puede seguir aparentando ser el moderador, y se genera una crisis ideológica en el país porque se pasa de los límites establecidos. Entre nosotros, la solución está en que la posibilidad de crítica no se reserve a una minoría de intelectuales, sino que participen en ella todos los trabajadores. Y en este sentido estamos buscando una solución, para que no sea la crítica de un partido-oposición, sino el análisis de nuestros problemas concretos, sin tener miedo a enseñarlos. Y esto es difícil de mantener si se conserva el principio de que sólo los intelectuales pueden hacer la crítica. Hay toda una serie de gente, una tradición de lo que es el autor, de lo que es la cultura como expresión de una minoría y no como expresión de un pueblo... Casi siempre nosotros, como artistas, como intelectuales, somos los intermediarios, los portavoces de la cultura del pueblo.

T.—En España no conocemos ninguna de tus películas. Sólo en el Festival de Cine de Barcelona se dio "Las aventuras de Juan Quinquín", que era una historia burlesca sobre la revolución y de cómo dos viva la Virgen acababan, después de muchas aventuras que describían muy bien tu país, metiéndose en la revolución casi como una aventura más. ¿Piensas continuar en esa línea de humor en tu próxima película o en esta otra de ensayo que presenta "Tercer Mundo, Tercera Guerra Mundial"?

R.—Tengo un proyecto aún sin definir del todo y que será más bien de humor. Una película que siempre digo que tiene un título serio, pero que es totalmente cómica. Será «Instrucciones para hacer un film en un país subdesarrollado», una película en capítulos. Un poco en fase de cine, pero también en fase de la realidad del Tercer Mundo. El tema, el plano, cómo hacer llorar a un actor, cómo hacer una entrevista, el «sex-appeal», la «estrella», cómo hacer un documental barato y a colores... Quiero mostrar cómo se hace un truco en el cine y de lo difícil que es conseguir el efecto del hombre invisible, pero también lo caro que resulta. Y, en definitiva, lo innecesarios que son ese tipo de trucos en el Tercer Mundo. No será una película analítica, racional, sino una película de imaginación, con ideas. No quiero decir que yo me haya planteado un cine de ficción por un lado y otro documental por otro. Unas veces habrá mezcla de cosas, porque lo que me he planteado es el hacer cine en una realidad concreta que quiero ayudar a evolucionar. ■ D. G.

(Viene de la pág. 43)

una serie sistemática de estudios originalmente impresa en París cuando sus autores, Marcuse, From, Horkheimer, vivían en 1936 la primera etapa de su exilio. Abundan los títulos de Habermas y de Adorno. De este último hay unas «Lecciones sobre estética», inéditas todavía y tomadas en cinta magnetofónica durante el curso de 1968. Así toma cuerpo la «contestación» del libro como artículo de consumo —Antonioni ha dado de ella una imagen enfática en «Zabriski Point», de la cultura integrada en la misma industria que produce armás, de esta Feria en suma, en la que algunos afirman que se organiza la «marcha fúnebre del pensamiento». ■ J. AGUIRRE.

ARTE

Ocho títulos que sirven para revisar la historia del cine

Refiriéndose a los reportajes históricos que TRIUNFO ha publicado recientemente, un lector de nuestra revista escribía sobre «los prejuicios adquiridos en libros de texto que no sólo no aclaran nada, sino que contribuyen a enmascarar la verdadera Historia. Tanto que parece que hemos estudiado «otra Historia». Pienso que, a un nivel distinto pero similar, a los críticos cinematográficos nos sucede algo muy parecido cuando repasamos los casi setenta y cinco años en que nuestra labor ha tenido razón de ser. Las revisiones de obras consideradas como maestras durante muchos años y que figuran con letras de oro en los manuales de la historia del cine son, con mucha frecuencia, altamente decepcionantes; mientras que films tenidos por menores o incluso no citados adquieren un valor nuevo, una presencia inmediata, que nos resulta muy extraño no haya sido advertida antes. La famosa respuesta del comité de redacción de «Cahiers du Cinéma» ante la lista configurada en 1958, con motivo de la Expo de Bruselas, por historiadores, eruditos y estudiosos, que seleccionaron los que, a su parecer, eran títulos esenciales de la historia del cine, se tomó en su momento por un acto preci-

pitado de iconoclastia, donde hasta los autores que aparecían en ambas relaciones se hallaban mencionados por los miembros de la revista especializada parisense a través de un film distinto al de la «lista ortodoxa» y considerado generalmente como secundario. Doce años han bastado para demostrar que más allá de la arbitrariedad que comporta este juego de sociedad (arbitrariedad que se extiende a todo tipo de calificación por números, estrellas, bolas negras o dibujos alusivos, de uso tan común como infantil), la selección de «Cahiers» era mucho más acertada. Este hecho, que quizá supuso el primer enfrentamiento global entre una postura conservadora y otra renovadora cara a la crítica cinematográfica, iba a marcar también los cauces de una cuestión que renace cada vez que un film considerado como «clásico» salta de nuevo a las pantallas.

«Sous les toits de Paris» (1930), «Le million» (1931), «A nous la liberté» (1931), «Quatorze Juillet» (1933) —que han compuesto el ciclo dedicado recientemente en Madrid y Barcelona a René Clair—, «Dough boys» —segundo largometraje sonoro de Buster Keaton (1930)—, «Hallelujah», de King Vidor (1929), «Nanook of the North», de R. J. Flaherty (1920-21), y «Sombras blancas» («White shadows of the South Seas», 1927-28), de W. S. van Dyke y también Flaherty, son obras cuyas imágenes se han sometido de nuevo en las últimas semanas a un enjuiciamiento público, ya en salas comerciales o a través de la televisión. Para una mayoría de espectadores —y aun para varios críticos jóvenes— se habrá tratado de una primera visión de títulos en ocasiones míticos y sobre los que se ha podido leer todo en la escasa bibliografía filmica que entre nosotros circula. Sin intentar ahora siquiera un análisis individualizado de cada una de las películas, bien pueden en su conjunto motivar la reflexión sobre el problema que adelanta el primer párrafo de este comentario: la validez real de una serie de obras indiscutidas como clásicas o, aún más, capitales en el desarrollo del cine como medio de expresión. En última instancia, y pasando por otros temas que nos servirían de enlace, es la propia historia del cine, su proceso en relación con las circunstancias socio-políticas que la han albergado, su autoesquematismo, sus automutilaciones, su propia justificación de ser, lo que está en cuestión. No el cine, entendiéndose bien, sino su codificación temporal expuesta a la falta de temporalidad que lleva implícita su reciente existencia, a la difícil perspectiva sintetizadora, al ru-

tinario de la tradición facilitada por otras artes, a la comodidad del trabajo previo, al capricho del descubrimiento espectacular o el simple «dar la vuelta» a lo que se nos ha propuesto durante décadas. Trabajo casi imposible superar todas estas fallas. Pero imprescindible en la medida en que mientras no se efectúe concienzudamente jamás llegaremos a la plena comprensión de lo que el cine ha dado y omitido hasta hoy, de su capacidad y cobardía al mismo tiempo.

En 1951, Carlos Fernández Cuenca escribía: «Bajo los techos de París» representa en el cine europeo lo que «Aleuya», de King Vidor, en el americano: la revelación de nuevas fórmulas expresivas de la pantalla (...). Vidor y Clair fueron los primeros creadores que, procedentes de la técnica ya caduca, acertaron a entender la nueva como algo muy distinto, como una entidad en la que imagen y sonido deberían marchar juntos, apoyándose y sirviéndose mutuamente como factores de la obra de arte. Tras la recentísima visión de estas dos películas «clásicas», ¿es posible mantener lo expuesto por el historiador español? Henri Langlois siempre dice que aún no hemos llegado al verdadero cine sonoro, que nos hallamos todavía en el «hablado». Quizá exagera, pero nos parece fuera de duda que ni «Aleuya» ni «Sous les toits...» son obras fundamentales, tanto en este aspecto como en varios otros. Pero, ¿no estaremos cayendo en la trampa de enjuiciar unas críticas erróneas y no los films clásicos que las motivaron? Y, en definitiva, ¿qué es realmente «un film clásico»? ¿Cómo se caracteriza? Habrá que seguir. ■ FERNANDO LARA.

CINE

Ya se acabó el verano y empiezan a llegar —timidamente— las exposiciones.

Este año, para mí, la temporada empezó con el Premio de Pintura Vasca de San Sebastián. Lo patrocinó el Centro de Atracciones y Turismo de aquella ciudad y, este año como en algún otro anterior, tuvieron la gentileza de nombrarme jurado. Aun debe andar abierta en el Museo de San Telmo esa exposición donostiarra.