

Cultura a la contra

## Los poetas atacan de nuevo

Parecían envueltos en la sombra o presos cómplices de la cultura oficial. Esperaban tal vez en catacumbas llenas de telarañas a que dejase de brillar el sol de los imperios y de la tiranía. Algunos se refugiaron en actividades marginales: el cómic o cierta prensa hecha como de papel de estraza: la prensa más libre y más divertida dentro de un país que nunca ha sido lo primero, ni lo es ahora, y que a menudo es sólo lo segundo de manera por completo involuntaria. Los poetas se escondían en discotecas, se emborrachaban con bebidas de azul desesperanza o soñaban en extraños paraísos de chocolate. Estaban puestos en hibernación, como en la canción de Ferré, esperando a que les comprasen.

Ahora que los tiempos no han cambiado —pero que lo parecen, y la apariencia es importante para quienes la cultivan— resurgen. Van por los bares y por el Metro. Venden allí manifiestos extraños, como ese "Manifiesto de la poesía mercantilista", que pretende hacer del poema una mercancía —ingenuos, que no saben que ha tiempo ya lo es: que los escaparates de los grandes almacenes están hechos con poesía vendida y que las campañas de publicidad se hacen con el mismo ingrediente que ellos quieren vender— y tomar como única musa a los clientes. O fabrican revistas de escasísima tirada, como esa llamada "Nihil", que se edita en Alicante y que es como un manual de dadatismo pasado por agua turbia. O "Tábala", también de Alicante, especie de taller colectivo de investigaciones; esta última revista recoge como poesía una entrevista a un travesti de Elche —hay que tener valor para competir con las palmeras, la Dama y el Misteri, que son travestis de siempre—, o un artículo sobre el conjunto neoyorquino Velvet Underground. Y, el otro día, pude ver a un joven que en el Metro de Madrid se acercaba, tímido, a los apresurados pasajeros y les decía: "¿Te interesa la poesía?", intentando vender un volumen pídicamente titulado "Vivencias". Vivencias, decimonónica palabra que el poeta susurraba, porque los bardos de ahora han perdido la voz; se la ha ahogado el polvo de las catacumbas, y pasará tiempo antes de que volvamos a escuchar sus gritos. El último poeta gritón que tuvimos era Carlos Oroza, ahora perdido en el pasado.

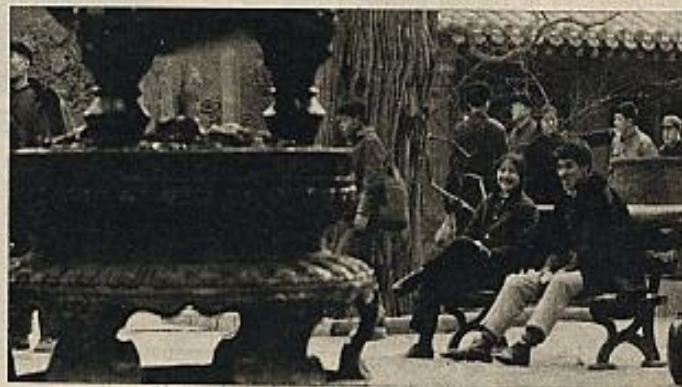
Hay también poetas que gritan, pero dicen que son cantantes de rock. Siempre han sido cantantes de rock, incluso cuando no había rock; ahora son poetas de quince años —o de dieciséis, o de diecisiete, no hay que exagerar—, que cultivan una delictosa fealdad y manifiestan una agresividad combativa contra todo y contra todos. Y contra el Todo, que dicen otros. Estos poetas militan en grupos punk: Kaka de Luxe, Mermelada de Lentejas, etcétera. Siguen el ejemplo de Ramonón el Olvidado —injustamente olvidado, por cierto—, y el más antiguo aún de Pau Riba, aquel tierno santón de los años sesenta que acaba de reeditar sus dos obras maestras, "Dioptria 1 y 2", en Edigsa. Hacen todos ellos una poesía sin pretensiones, como si desearan hacerse perdonar por lo que son y que les tomasen por otra cosa. "Soy un poeta y lo sé, pero no lo divulgues", como cantaba Bob Dylan antes de dejar definitivamente de ser poeta. No deben querer, entre otras cosas, que les tomen en serio; y hacen bien, porque ya está el país, y el mundo entero, demasiado saturado de mensajes y pamemas. Conviene más insultar que dar la paliza con mensajes, y vale más un grito que mil palabras mal dichas.

La poesía —como todo— está cambiando: ya no bastan las proclamas surrealistas, y eso lo comprendieron los mismos surrealistas, que heredaron de sus vanguardias anteriores el amor del panfleto y del espectáculo. La poesía ha de empezar a hacerse en la calle, bajo las esbeltísimas farolas naranjas de la carretera de la Playa, o bajo los pasadizos del Centro Argüelles. La poesía, recuperando la tradición del dandysmo, ha de hacerse mucho más con gestos que con palabras. ■ EDUARDO HARO IBARS.

con tal de que ello contribuyera a cortar el paso a la URSS.

De faro revolucionario para el Tercer Mundo, China se convertirá en Estado responsable y codiciado socio comercial de los países punteros del Occidente capitalista. Poseedora de un subsuelo inmensamente rico, China carece, sin embargo, de la capacidad técnica y financiera imprescindible para su explotación. Y esto es algo que pueden ofrecerle fácilmente norteamericanos, alemanes occidentales o japoneses. Sobre todo, estos últimos, que tienen a su favor la proximidad geográfica.

evolución política de la China posrevolucionaria (Edit. Gustavo Gili). Aquel libro, de indudable interés para el estudio de las técnicas de propaganda en un proceso de reconstrucción nacional como el vivido por China a partir de 1949, concedía una importancia tal vez excesiva a los factores superestructurales. Quizá por ello sea necesario su contraste con una obra más reciente como la del trotskista italiano Livio Maitín ("El Ejército, el partido y las masas en la revolución china") (1), donde se analiza en toda su complejidad, con abundancia de datos



Pekín, jardín del palacio imperial.

Citando fuentes japonesas, "Le Monde" se refería, por ejemplo, recientemente a un proyecto de inversión de dos billones de yens en el campo petrolífero del golfo de Pohai. Y hay otros acuerdos firmados o pendientes de firma con Alemania y USA para la construcción, en territorio chino, de importantes complejos siderúrgicos. China constituye una auténtica golosina para los proveedores de capital y tecnología de Occidente.

Naturalmente, esta sustitución de la razón revolucionaria por la más prosaica razón de Estado no es algo que se haya producido de la noche a la mañana, aunque la haya precipitado la desaparición de Mao, sino que es consecuencia de una prolongada lucha de tendencias entre distintos grupos y fuerzas sociales por el control del partido y el aparato del Estado y en el seno mismo del Ejército.

Hace poco reseñábamos en estas mismas páginas un libro de Alan P. L. Liu sobre el papel jugado por los medios de comunicación de masas en la

referidos a las fuerzas sociales en liza en cada momento, el proceso que conduce desde la proclamación de la República Popular China hasta la actual apertura política y económica a Occidente, pasando por todo tipo de vaivenes autárquicos y revolucionarios. Un libro tremendamente crítico y aún discutible, pero de enorme interés en este momento. ■ JOAQUIN RABAGO.

## CINE

### Cinco maestros soviéticos

Dentro del habitual caos en la programación de las salas cinematográficas españolas, hay que felicitar a que el madrileño Pequeño Cines estudio haya organizado un ciclo de películas

(1) Traducción de Julio Rodríguez Aramburi. Col. Materiales IV. Akal Editor. Madrid, 1978.





"La huelga", de S. M. Eisenstein (1924).

soviéticas, en una línea coherente, inteligente y eficaz. Gracias a ese quintuple programa—similar al ciclo Bogart programado hace unos años y aún en exhibición por toda España—, nos es posible conectar con un cine alejado durante años de nuestras carteleras a pesar de su decisiva importancia en el desarrollo cinematográfico mundial. No resulta ahora ninguna novedad resaltar la trascendencia del cine soviético inmediatamente posterior a la revolución de 1917, y no ya sólo en orden a las películas concretas, sino a la plasmación que suponían de una serie de teorías cinematográficas hasta entonces alejadas del trabajo creativo de los directores. Fueron los soviéticos quienes, en un intento de ahondar en la eficacia emocional del cine y queriendo poner esa emoción al servicio de la lucha revolucionaria, comenzaron por revolucionar precisamente el lenguaje que utilizaban en su trabajo. Desde el ya famoso "montaje de atracciones" de Eisenstein, pasando por el "cine-ojo" de Vertov, hasta el trabajo con actores impuesto por Pudovkin, el cine soviético de los años veinte y parte de los treinta es de obligado conocimiento para quienes hoy se interesan por el cine más allá del simple pasatiempo dominiguero. Y ello no porque las teorías de aquellos jóvenes revolucionarios tengan hoy una posibilidad de aplicarse literalmente, sino porque en su esencia se contiene gran parte del conocimiento cinematográfico fundamental. Jóvenes, muy jóvenes, los cineastas soviéticos de la revolución iban más allá de la simple inspiración personal. Su

trabajo colectivo quería sentar las bases de una ciencia de la expresión en el cine, a partir de la cual cada grupo de cineastas pudiera investigar luego por su cuenta. Ninguno de ellos se limitó por lo tanto a un simple juego personal, sino que contaba con el cine como medio de proseguir una revolución, de aplicar sus principios básicos a cada una de sus vertientes sociales. Lenin consideró el cine como un medio imprescindible en la formación del pueblo soviético, y atento a sus juicios, Eisenstein, Dovjenco, Pudovkin, Kozintev y Trauberg, entre muchos otros, se esforzaron en proseguir desde sus propios campos de trabajo la necesidad de esa lucha continua.

La programación del Pequeño Cine estudio ofrece "La huelga", de Eisenstein, película anterior a su clásica "El acorazado Potemkin", donde ya su autor trabajaba en el "montaje de atracciones": un medio de estimular al espectador para no dejarle impasible o frío ante lo que contempla ni reclamar sólo su emoción, como, según los cineastas soviéticos, era el fin del cine burgués. "La huelga" ofrece buenas muestras de esta teoría de Eisenstein (la comparación entre el matadero y la Policía zarista disparando contra los huelguistas, por ejemplo): un mecanismo—quizá hoy ingenioso— que obligaba a la reflexión. Como años más tarde insistiría el mismo Eisenstein en "Lo viejo y lo nuevo", crónica del enfrentamiento entre distintas mentalidades para abordar las nuevas necesidades de la recién nacida libertad. Es curioso, sin embargo, comprobar cómo en el transcurso de los años

que separan ambas películas—1924, la primera; 1926-29, la segunda—, Eisenstein cambia sutilmente en su consideración del protagonista: del pueblo como colectividad se pasa en "Lo viejo y lo nuevo" a una leve aparición de protagonistas privados y concretos, a través de los cuales se desarrolla la temática de la película.

Este proceso es algo perceptible en el excelente ciclo que comentamos. Como el indiscutible talento de Dovjenco y sus geniales teorías del montaje en "Arsenal", los de Pudovkin en "El fin de San Peterburgo", y quizá la menor importancia de otros autores, Kozintev y Trauberg, en "La nueva Babilonia", cinco películas que, añadidas a las recientemente estrenadas—"El acorazado Potemkin" y "La madre"—, ofrecen esa perspectiva necesaria sobre un cine desconocido entre los españoles o tanteado sólo en proyecciones clandestinas y minoritarias. Puede echarse en falta algún título de Dziga Vertov, uno de los más grandes e ignorados creadores de aquel momento histórico. Vertov fue quizá el más drástico en sus enunciados frente al cine burgués y también el más imaginativo. De cualquier forma, es difícil aislar a estos hombres del trabajo conjunto que emprendieron. Varios de ellos, alumnos de la primera

escuela cinematográfica del mundo—fundada en 1921 por Lev Kulochov—o más tarde vinculados a otros movimientos colectivos—la Fábrica del Actor Excéntrico o el Teatro Central de la Propaganda Cultural—y admiradores de Maiakovski, como uno de los grandes intelectuales del momento.

Aunque cualquiera de sus películas, aisladamente, tiene en sí misma el valor de una obra clásica, discutible y siempre admirable, parece claro que el acierto de la programación conjunta ofrecerá al espectador una lección de gran importancia. ■ DIEGO GALAN.

## "El imperio de la pasión"

Los distribuidores franceses, tan hábiles y engañosos como en todas partes, cambiaron el título de esta película de Nagisa Oshima—"Ai no Borei", cuya traducción literal sería "El fantasma del amor"—para confundir al espectador y hacerle creer que se trataba de una continuación de la mítica y escandalosa "El imperio de los sentidos". Presentada ahora en España con ese título francés y sin conocerse previamente la película prohibida de Oshima, el engaño es mayor: el especta-

"Ai no Borei", de Nagisa Oshima.

