

sin duda magistral desde un punto de vista humano y literario. En ningún momento el autor intentaba disimular su nazismo, ni aun justificarlo desde un punto de vista personal, sino generacional. Era la primera obra que se publicaba representativa de una ideología vencida en la guerra.

Von Salomon, prusiano, hijo de oficial prusiano, había sido educado en la disciplina y el misticismo, pero al mismo tiempo estaba dotado de un espíritu de rebeldía que representaba ya una contradicción. Abandonó la carrera militar, se dedicó a la literatura («Los cadetes» es un testimonio de su vida en la escuela militar: los temas del héroe, la guerra, la disciplina, el fanatismo, tan constantes en la literatura alemana, lo nutren) y, casi niño aún, comenzó su actividad política en los grupos nacionalistas que reprochaban a la política civil la derrota de 1918. Y Von Salomon fue uno de los asesinos de Rathenau —acaban de cumplirse los cincuenta años del crimen—. Walther Rathenau era judío, ingeniero y un gran economista. Durante la guerra introdujo lo que se llama «socialismo de guerra» —subordinación y control de la producción para las necesidades del Estado—; cuando la guerra se perdió, Rathenau fundó el partido demócrata y fue ministro de Asuntos Exteriores, y pretendió una nueva imagen de Alemania, pacifista y reconciliada con sus vencedores, en la Conferencia económica mundial de Ginebra, y en el tratado de Rapallo con la Rusia soviética. Los revanchistas y antisemitas —Von Salomon lo era, pese a su apellido— no se lo perdonaron, y le asesinaron en junio de 1922.

Ernst von Salomon fue condenado a ocho años de cárcel; en prisión escribió su novela «Los rechazados» (los alemanes que otros alemanes consideraban como los únicos vencidos en la guerra); pero estos rechazados se convirtieron en dominadores con el triunfo del nacionalsocialismo, con el Führer «venido de la sombra» que «no encontrará jamás su verdadero puesto en la Historia» (dice en «El cuestionario»). Sin embargo, Von Salomon no publicó ni un solo libro du-

rante la época nazi. La desnacificación le llevó al banquillo de los acusados de los ocupantes: se negó a defenderse. Les despreciaba profundamente, les acusaba de «nihilismo occidental». Cuando los propios alemanes le presentaron su cuestionario, lo respondió en forma de libro, como queda dicho. Finalmente se retiró cerca de Hannover y se mantuvo ajeno a las polémicas que despertaba su obra. ■

Recuerdo de Rafael Pérez de la Dehesa

El día 28 de junio falleció, en Madrid, Rafael Pérez de la Dehesa (1931-1972), profesor de Literatura Española de la Universidad de California (Berkeley). Se había educado en España y más tarde en Estados Unidos, donde, a su vez, dedicó los últimos diez años a la enseñanza universitaria, señaladamente en Berkeley. Los amigos sentimos profundamente la prematura desaparición de una persona a quien tanto queríamos, que nunca —a causa de un adverso destino— llegó a gozar de la plena realización de sus inmensas aptitudes ni en lo académico ni en lo personal.

Rafael era arquetipo del sabio distraído: tímido, desahogado en el vestir, fumador incansable. Hombre desangelado, parecía a veces que sentarse él en una silla y hacerse pedazos la misma iba a ser todo uno.

Mas esto constituía tan sólo la cáscara, mera apariencia, porque Rafael, en la amistad y en el trabajo, derrochaba una bondad y mantenía una firmeza abrumadora. Y esto sí que formaba su verdadero carácter.

Había en Rafael una confluencia extraordinaria entre amistad y trabajo, pues era absolutamente incapaz de concebir una solución de continuidad entre estos dos sectores de la vida, en él consustanciales. Por eso no era hombre de gabinete; el estudio para Rafael no fue nunca un fin en sí mismo, para propio enriquecimiento, sino, además, una perentoria necesidad espiritual: la de acrecentar el caudal de la vida de quienes se hallaban en torno suyo. A diferencia de muchos y muy

valiosos eruditos, no se perdía en el tema de su trabajo. Al contrario, lo incorporaba a su vida diaria, actualizándolo. ¿Cuántas veces le habíamos oído estas o parecidas palabras, que quizá pudieran haberle servido de lema: «¿Te das cuenta de que estamos viviendo en este momento el noventa y ocho (o bien, el modernismo, el *art nouveau*, el prerrafaelismo, el anarco-esteticismo)?». Esta fusión de la vida y el estudio le permitía enfocar con claridad penetrante tanto la problemática intelectual como la vida cotidiana.

Tal actitud hacia el trabajo y la casi coincidencia de edad entre él y sus alumnos hacían que Rafael compartiera su enorme saber con ellos de manera entusiasta y desinteresada. Por otra parte, su personalidad y la naturaleza de sus conocimientos le capacitaban especialmente para dirigir el trabajo individual en los cursos de doctorado. Evitaba por sistema encargar a los estudiantes los socorridos temas escolares de siempre. En cambio, impulsado por su generosidad e idealismo, repartía proyectos originales y realizables que provenían de la increíble riqueza de materiales de primera mano que había reunido. A más de un discípulo se los suministró, animándole a realizar con ellos algún estudio de interés y a publicarlo cuanto antes.

Rafael hablaba incansablemente con los amigos de su labor. Con el mismo fervor con que exponía sus propias ideas, escuchaba y comentaba las de otros. El interés por la tarca ajena y el desinterés con que llevaba a cabo la suya se manifestaban no sólo en la palabra alentadora, sino también en el aspecto práctico del maestro que orienta con seguro consejo.

Por diversas razones, Rafael nunca llegó a formar escuela en Berkeley. Sin embargo, en el mundo del hispanismo hay un amplio grupo de amigos y estudiosos que nos consideramos discípulos y colaboradores suyos. Su muerte ha privado a la vida intelectual española, y sobre todo a quienes le queríamos, de un investigador de primerísima calidad y de un amigo inolvidable. ■ EDWARD BAKER y ANTHONY L. GEIST.

TEATRO

Welles: El anacronismo del teatro

En un programa reciente de Televisión Española pudimos oír al gran Orson Welles repetir aquello de que el teatro es un arte del pasado, cada vez más anacrónico. El cine tendría algo de «puesta al día» del teatro, aprovechando muchas de sus tradiciones expresivas, pero incorporando, tanto en el proceso creador como en las formas de comunicación, una serie de elementos técnicos, sociales y económicos propios de nuestra época. La visión de un Welles haciendo un cine shakespeariano mientras declara anacrónico el teatro parece sentenciar la cuestión, máxime si consideramos el talento y la «modernidad» del gran artista americano. Seguro, pues, que muchos de los telespectadores asentirían al oír tales afirmaciones, que concuerdan con la opinión más generalizada.

Me parece a mí, sin embargo, que se trata de una opinión muy discutible y necesitada de algunas matizaciones fundamentales. La principal está en que es un evidente error limitar categóricamente los conceptos de cine y de teatro. El cine, por referirnos a un momento decisivo de su historia, cuestionó con la llegada del sonoro toda su teoría estética. El cine, según la opinión de un amplio sector, tenía que ser mudo, y la presencia de la palabra suponía la subversión de su esencia. Luego se ha visto que no era así, y el propio Welles, en el programa a que nos estamos refiriendo, subrayó que el sonido constituía la base de la estructura rítmica de un film. ¿Y qué profundas diferencias no hay entre la superproducción industrial y ese otro cine, aún amordazado, hecho con pocos medios,

con libertad e independencia?

En el teatro, las diferencias entre las imágenes ofrecidas a través de su muy larga historia son aún más radicales. ¿Qué distancia fundamental, en todos los órdenes —y especialmente en el de su vigencia social— no existe entre lo que fue el teatro griego en su época de plenitud y lo que es hoy la comedia burguesa más evasiva? ¿No están siendo puestos, una y otra vez, en cuestión todos los fundamentos del fenómeno teatral? La palabra, el lugar de la representación, la interpretación, la función de la puesta en escena, la condición del público, la escenografía, los términos de la comunicación, etcétera, etcétera, han sufrido reconsideraciones que alteran profundamente el concepto del teatro. ¿Qué lejanías nos separan a Shakespeare del «happening», pongamos por caso?

Para mí, la conclusión última de esta breve reflexión está clara: cuando se habla del anacronismo del teatro se alude, concretamente, al anacronismo de «unas determinadas concepciones del teatro». La cuestión, lejos de cerrarse, se abre a las siguientes preguntas: dado el anacronismo de las formas tradicionales, ¿dónde encontrar otras más vivas? Y, ¿por qué las sociedades modernas han creado tantos obstáculos a esas formas vivas?

El problema tiene raíz profundamente histórico-cultural. Porque el teatro, en tanto que comunicación directa e irrepetible —por más que «se haga la misma obra», cada representación cuenta con elementos distintos, de los que debe to-



Orson Welles.

marse creativamente una conciencia— en el seno de las comunidades, remite el carácter de sus formas a las formas de la vida social. Hablar, por ejemplo, de un arte libre, crítico, en el que todo el mundo sea de algún modo actor, un arte no condicionado por el culturalismo ni por el negocio, no es sólo apuntar los rasgos de un posible teatro, sino el resultado de una profunda transformación social. ¿No es, pues, un poco estúpido hablar, sin más, de anacronismo del teatro? Digamos de qué teatro y por qué. ■

JOSE MONLEON.

CINE

Un extraño complejo de inferioridad

Terminaba mi anterior comentario con una afirmación que habrá extrañado a más de un lector; no sólo muchos autores, sino también muchos críticos desprecian la labor teórica. Parece un ejemplo de quien tira piedras contra su tejado. Si no se considera el propio trabajo, ¿para qué se realiza? ¿Dónde están las raíces de esta autodeprecación? La respuesta no es fácil, pero habrá que indagar alguna que otra causa aproximativa.

Quizá todo parta de la creencia —muy generalizada en el campo cinematográfico— de que la crítica es sólo algo provisional, una especie de Bachillerato preparatorio para la realización, desprovisto, en absoluto, de autonomía. Idea fomentada por los propios teóricos. François Truffaut ha dicho muchas cosas geniales, pero también más de una tontería. Se utiliza a menudo su frase de que nadie dice de pequeño «yo voy a ser crítico cuando sea mayor». ¿Y por qué no? No creo que por ahí lleguemos a un planteamiento riguroso del tema, mistificado, en gran parte, por la trayecto-

ria profesional de los hombres de «Cahiers du Cinéma», que más que crítica lo que hacían era ensayar por escrito sus futuras películas. Con nuestra innata tendencia al mimetismo, hemos creído que ese paso a la dirección constituía el camino lógico. Cuando la realidad es que la reflexión teórica es suficiente por sí misma, y que incluso, a la hora de dar el «salto», puede constituir un lastre debido al volumen racionalizador que en ella se pone en juego, dentro de un camino metodológico que es exactamente el opuesto al que se entiende por creacional.

Pienso que todo este asunto se halla influenciado por un extraño complejo de inferioridad. Al crítico le parece «menor» su trabajo que el que desarrolla un director, no le concede ninguna importancia en cuanto que estima que se encuentra más al alcance de cualquiera que realizar un film. Razon que puede sonar absurda, y ya sin ninguna vigencia la discusión sobre trabajos «mayores» y «menores» dentro de un ámbito artístico. Porque la crítica será una labor creativa o no será, aun cuando su nivel de creación —eso sí— sea diferente al de la obra; diferente, no por encima ni por debajo, sino en otro plano distinto. Me explico. La obra, la película en este caso, extrae directamente de la realidad sus motivos creacionales, tiende a ser un resumen, una síntesis, una visión equis, del fragmento de realidad escogido. Mientras que el crítico actúa sobre esa síntesis que el autor ha efectuado. No se refiere, pues, a lo real de una forma inmediata, sino a una de sus elaboraciones concretas, llevada a cabo previamente por el realizador.

En este sentido, creo que podría hablarse con mayor propiedad de la crítica como un trabajo subcreacional, entendiendo el prefijo «sub» no con su valor de inferioridad, sino de dependencia intermediaria con respecto a la dialéctica obra/realidad, tomando ésta como última referencia de toda creación. De aquí nacería precisamente toda la grandeza y miseria de la crítica, grandeza de poder como a d y u v a r clarificadora a las tensiones de dicha dialéctica (clarificación que va desde el aporte

de datos informativos a la interpretación consciente de las zonas ambiguas que toda obra posee debido a su carácter mayoritariamente intuitivo), miseria de no acceder nunca a la realidad más que a través de lo propuesto por un artista intermediario, lo que incluso a nivel puramente humano llega a resultar castrante. Y si no, obsérvese con atención el fenómeno de los «cinéfilos».

Por supuesto, esta reflexión sobre mi propio trabajo no queda agotada en las dos holandesas que deja libres una desgraciada temporada veraniega. De cualquier forma, siempre resulta útil pararse un poco e interrogarse sobre lo que se está haciendo semana tras semana. Lo que me asusta es que detrás de nosotros, de nuestra generación entre los veinticinco y los treinta años, no haya ya un montón de gente obligándonos a poner a prueba nuestras incertidumbres. ■

FERNANDO LARA.

En defensa de los países «libres»

Una guerra bacteriológica entre China y Rusia acaba con el mundo. Todos los habitantes del planeta, fundamentalmente los norteamericanos, mueren víctimas de una plaga atroz. Los escasísimos supervivientes de tal plaga se transforman en seres abominables que se autoconsideran pertenecientes a una «familia» destinada a destruir cualquier indicio de conservación de la vieja cultura occidental. Hay, además, un hombre sano y puro, un médico militar, que consiguió vacunarse antes de la catástrofe. El será la esperanza del nuevo planeta. El único ser capaz de conseguir que el maltratado mundo occidental vuelva a regenerar a la tierra.

Y, al final, momentos antes de morir en una crucifixión parabólica, hará entrega de su sangre joven y fértil a unos niños descubiertos también como supervivientes y que podrán volver así a la vida y a la lucha contra la «familia». Uno de los niños, cuando el superviviente redentor ha exhalado su último suspiro, recuperará su gorra militar y la colocará en lugar destacado. Por sí su gesto no ha sido sufi-

cientemente observado por el espectador, Boris Sagal, director de la película «El último hombre... vivo», hará un primer plano de la gorra que acabará en panorámica sobre el héroe semicrucificado. Los niños, fuerza nueva del futuro, sabrán defenderse y preservarse de los terribles peligros que les acechan. The end.

Nos encontramos ante una película de los años cincuenta, que podría entrar a formar parte de aquella inacabable serie de films anticomunistas que proliferaron en los Estados Unidos. Si no lo es del todo es gracias a ciertas notas cuasimodernas que parten del éxito obtenido por la película de Schaffner «El planeta de los simios». Este «modernismo» formal que se transforma en pretendida «ciencia-ficción» no elimina la cualidad primariamente panfletaria de la película, sino que le da una amplitud «metafísica», bastante cerca de lo grotesco.

Si «El último hombre... vivo» es una película ridícula, no lo es tanto por su condición de obra profunda destinada a la explicación de los males y los bienes de nuestro mundo, como por el puro juego dramático, de-

claro está, en lo que se refiere a la consideración objetiva del mundo contemporáneo. Sagal parte de la base de que va a ser aceptado, de que se dirige a un público de convencidos, domingueros elementales que no van a tratar de plantearse nada más complicado de lo que la película les ofrece. Con esa seguridad, con la tradición del cine de los cincuenta detrás y a coartada de «El planeta de los simios» delante, cualquier pirueta le resulta válida.

Y esto es bastante lamentable por cuanto la película se basa en una novela original de Matheson que, en teoría, debe ser mucho más interesante que la película de Sagal. Los inmensos trucos que suponen la proyección de un trozo de «Woodstock», la colocación de un pañuelo en la cabeza momentos antes de la «transformación», la configuración visual de los personajes de la «familia» entre miembros del Ku-Klux-Klan y revolucionarios comunistas, la paulatina aparición de los supervivientes, la existencia de un personaje semihomosexual (con lo que el personaje femenino pueda entregarse por primera vez al protagonista de la película), pero, al mismo tiem-



«El último hombre... vivo».

masiado primitivo para poder convencer a nadie. Los personajes de «El último hombre... vivo» son puros objetos que pueden cambiar de nariz de un plano a otro según sea necesario para el «discurso». No ha existido por parte de Boris Sagal una mínima profundización de esos elementos dramáticos que le condujeran a una vaga nota de honestidad. Mucho menos,

po, médico excelente (con lo que se garantiza la salvación de los niños), son trucos fáciles, quizá más creación de Sagal que de Matheson, que ridiculizan la película. Podríamos extendernos mucho más, pero si el lector no ha visto aún la película, se hace difícil la relación exhaustiva de mentiras y estupideces contenidas en «El último hombre... vivo». ■

DIEGO GALAN.