

(Viene de la pág. 38)

hombre, el problema de la ignorancia de la propia identidad. Todo lo demás es juego de niños.

—Eres, entonces, reaccionario.

R. H.—Soy partidario de un socialismo donde exista una permanente revolución en la cultura. Aquí deben estar todas las metas. Un hombre culto difícilmente será víctima de nada. Los países más felices son los más cultos. La rebelión no conduce a nada. El árabe apático puede saber más que el que está en la barricada. Yo soy utópico. Si todos nos apuntáramos a la utopía lograríamos cosas más lógicas. «Dejad que los filósofos gobiernen», decía Platón. Saber es poder.

(Escribo y callo. Así es, así piensa Ramón Hernández. Reproducimos al pie de la letra sus opiniones.)

R. H.—No me siento integrado en ninguna corriente política. Son meros instrumentos de convivencia nacional o internacional, y no van al fondo de la cuestión: mi convivencia, conmigo mismo. No tengo miedo a que me llamen reaccionario. Lo que he dicho se sitúa a un nivel mental superior.

—Te llamarán reaccionario, porque sin duda lo eres. Pero cambiamos. Hemos hablado de lo que lees o relees. ¿Qué has leído en otro tiempo?

R. H.—Me han interesado mucho los poemas homéricos, la epopeya griega, los poemas indios y, en general, todas las culturas orientales. Y sobre todo, Rainer María Rilke, quizá el mejor poeta que he leído.

—¿Eres creyente?

R. H.—Dios es el gran interrogante del hombre y, como decía Kant, es un concepto posible. Mi ser es teológico. Hay una constante y airada dialéctica entre la idea de Dios y yo. Lo interrogo con mucha vehemencia, y preparo varias obras dramáticas sobre este tema. Otros están con los pies en la tierra y yo no. Puedo seguir así. No soy de los que están al día. Yo estoy a la noche. ■ EDUARDO G. RICO.

Beckett, de otro modo

Samuel Beckett, poeta. Barral Editores acaba de publicar la versión castellana de

una edición inglesa de 1961, en la que se incluyen poemas de diversas épocas de la vida del último premio Nobel, desde 1930 a 1948. En estas difíciles composiciones encontramos a veces la anticipación de perspectivas que, con el tiempo, Beckett ahondaría en la novela o en el teatro. Es muy notable por su agudeza la introducción de esta versión, firmada por Jenaro Talens, cuyas apreciaciones acerca del autor suelen ser certeras y justas. Aquí, en estos poemas, está Beckett como ser-en-exilio, con sus replegues y sus huidas, en camino hacia el nihilismo que finalmente lo definiría. Como poeta es Beckett, también, el poeta de la negatividad, el poeta de la descomposición de los presupuestos que fundamentan todo un mundo, el gran testigo de la angustia de la incomunicación y de la soledad. Quien se halle interesado por su obra no podrá prescindir para comprenderla de esta faceta de Beckett, que no debe clasificarse como menor, sino que está en la misma línea y a idéntico nivel que sus novelas o su teatro. ■ E. G. R.

«Prometeo XX»

José Luis Gallego nació en Valladolid (1913). En Madrid cursó estudios de periodismo. Ha publicado "Noticia de mí" (1947) y "Cinco poemas" (1953). Sobradamente conocido en los medios intelectuales y literarios, nosotros queremos recordar ahora su llamada tarea como mentor y animador de los poetas y escritores jóvenes. Especialmente recordamos la página-registro que para "pliegos al vent" redactó hace años como presentación de los poemas de José Batlló, Méndez Ferrín, Gimferrer, Guelbenzu, Fernando Millán y José Miguel Ullán.

"Prometeo XX" es un libro con doble y entrelazado valor representativo. Escrito en la prisión hace veinte años, es un claro testimonio de una corriente truncada, cuyo más alto exponente fue Miguel Hernández. "Tal vez desde los sonetos de Juan Ramón y Hernández, cuya influencia reciben, nadie —a excepción de Blas de Otero— haya escrito sonetos como éstos, tan bellos, tan auténticos", dicen José Esteban y Jaime Ballesteros en la presentación.

Tanto por la forma como por las características del lenguaje, acusadamente tradicional, rebuscadamente literario hay una clara intención de alcanzar la belleza a través del oficio, del dominio de la palabra: "como entrevisto rostro de muchacha", escribe refiriéndose a su juventud recién perdida, cuando "sólo vosotras, aves a cuya vista escribo/me decís que me encuentro en Burgos de Castilla". Sin embargo, el poeta sabe desde el primer momento que es lo que cine su creación. Poema uno, la detención: "un hombre escucha un negro aldabonazo y cambian sus paisajes de repente". La belleza literaria y emotiva de estos versos define ya la situación alterna y dramática en que el autor se encontraba cuando escribió estos poemas. Como un pájaro herido va dando saltos intentando recrear un mundo que no es ya posible, esconderse en la belleza por medio del poema.

De las caídas continuas, del encuentro inevitable con la realidad brotan los auténticos y doloridos. El mismo nos cuenta cómo había decidido "elegir esta ruta y sus horrores". Literarismo por un lado y honda y conmovedora constatación por otro constituyen el entrelazado testimonio del poeta y del hombre. ■ F. ALMAZAN.

Cesare Pavese, o el oficio de morir

«Basta de palabras. Un gesto. No escribiré más». Estas son las últimas frases escritas por Cesare Pavese. Las estampó en su diario el 18 de agosto de 1950; nueve días más tarde, el 27 de agosto, se suicidó. El prodigioso diario de Pavese —intencionadamente titulado «El oficio de vivir»— abarca quince años: desde el 6 de octubre de 1935 («en vano buscaré en mí, en lo sucesivo, un nuevo punto de partida...») hasta el mismo instante en que su autor admite sin reservas la presencia inminente del suicidio. A lo largo de estas páginas apasionadas y, sin embargo, lúcidas, flota con densidad creciente el «leit-motiv» del suicidio. El 27 de mayo de 1950 —tres meses justos antes del definitivo tránsito— Pavese escribe en su diario que «la respuesta es una sola: suicidio». Contradictoriamente, el 16 de agosto afirma: «¿Por qué mo-

rir? Nunca me he sentido tan vivo como ahora...». Pero dos días después, tras reconocer que para tal determinación «se requiere humildad, no orgullo», confiesa: «No escribiré más». Y no escribió más.

Cesare Pavese nació el 9 de septiembre de 1908 en San Stefano Belbo —de San Stefano a Turin es un «mito de todos los significados pensables» de su obra—. En 1935 fue detenido por los fascistas y condenado a un año de destierro en Calabria; en esta época comenzó a redactar su diario. En 1936 apareció su primer libro de poemas, «Lavorare Stanca», y en 1941, su primera novela, «Paesi Tuoi». Pero sus obras fundamentales —«Feria d'agosto», «Dialoghi con Lencò», «Prima che il gallo canti», «La luna e il falò»...— fueron publicadas a partir de la terminación de la segunda guerra mundial. Durante esa época desarrolló también una intensa actividad como miembro muy significativo del equipo literario de la editorial Einaudi.

Cesare Pavese es, pese a ciertas afirmaciones bastante discutibles (por ejemplo, las de Moravia en «L'Espresso», que afirma que Pavese fue un «decadente» y que se suicidó por «motivos literarios»), el más valioso de los escritores italianos de posguerra: aunque entre estos hay firmas de indiscutible valía —Pratiolini, Bassani, Silone y el propio Alberto Moravia—, ninguno de ellos alcanza la hondura vital, el rigor constructivo y la amplitud cognoscitiva de Pavese. «En una época como la nuestra —declaró Pavese ante los micrófonos de Radio Turin—, en la que quien sabe escribir parece no tener nada que decir, y quien comienza a tener algo que decir no sabe todavía escribir, la única posición digna de quien se siente vivo y hombre entre los hombres nos parece ésta: enseñar a las gentes futuras, pues tendrán necesidad de ello, como la caótica y cotidiana realidad nuestra y cuya puede ser transformada en pensamiento y fantasía». Convertir en un «gesto» el suicidio de Pavese sólo puede partir de un plumífero sin imaginación. Hoy, a veinte años vista, ese suicidio es el anticipo dramático de la muerte —objetivamente considerada— de una sociedad «caótica». ■ SANTIAGO RODRIGUEZ SANTERBAS.

CINE

Festival de Venecia (2)

«El hombre oculto»: una innovación estética insólita en el cine español

Comenzada ya la segunda semana del festival, van apareciendo lentamente los títulos señalados como interesantes, perdidos en una hojarasca de películas de muy discutible calidad y de incomprendible selección en un festival de cine como el de Venecia. La película que, en este sentido, ha superado toda suposición ha sido, sin duda, «El señor presidente», de Marcos Madanes (Argentina), que utiliza la novela de Miguel Angel Asturias para realizar uno de los folletines más espectaculares de la historia del cine. Olvidado de la exposición más o menos profunda de la novela de Asturias, Marcos Madanes aprovecha todas las situaciones que la historia original le ofrece para recrear un mundo superficial y tóxico, que se inspira en la posibilidad revolucionaria de la novela como indiscutible oportunismo que actualice la obra. «El señor presidente» ha sido la película peor recibida del festival. En la conversación mantenida con su realizador tras la proyección, las intervenciones se limitaron a reprochar a los organizadores de la Mostra la selección de tal título, y algún que otro insulto, directo y poco protocolario, a Marcos Madanes.

Como contrapunto, la mesa redonda más apasionada y polémica fue la surgida tras la proyección de la película española «El hombre oculto», primer largometraje de Alfonso Ungria. El film supone una innovación estética insólita en el panorama del cine español y desconcertó a gran parte de los críticos extranjeros desplazados a Venecia, acostumbrados a un cierto esquematismo a la hora de enfrentarse a este cine. Quizá también el lanzamiento pu-

blicitario de la película hiciera esperar una historia y un tratamiento muy concretos, muy distintos a los usados por Ungria. La historia de los «hombres-topo» no es en «El hombre oculto» más que un remoto punto de partida argumental que quiere servir de catalizador a una situación más amplia. De ahí que en la película no se trate nunca de definir la situación de este hombre oculto, las razones de su encierro, la situación de su familia. Ungria parte de unos supuestos pretendidamente conocidos para hacer una exposición apasionada de sus vivencias personales, en definitiva, también catalizadoras de la situación que quiere exponer. El encierro del personaje central de la historia no es más que una deformación narrativa (producto de espejos cóncavos y convexos, dice Ungria) y que quiere conectar con una estética esperpéntica y casi surrealista. Nada se explica ni se justifica en «El hombre oculto», donde lo más importante no es la situación social concreta de sus personajes, sino el ambiente que les rodea; de hecho, la película carece de una evolución argumental lógica, de una «historia» a contar, de unas psicologías a definir. Ungria ha colocado a sus personajes en una casa y lugar desconocidos y ha intentado proyectar en ellos su personal concepción de la sociedad en que vive. El hombre oculto colecciona los trozos cortados de sus uñas o imita al director de una orquesta cuando oye la radio, o fabrica la suya de galena y vive para él sólo la comunicación secreta

de sus auriculares, o inventa historias o lee los periódicos en los que sólo existe una información trivial, confusa e inútil. «El hombre oculto» responde más a esa exposición, en ocasiones objetiva, en otras sólo masoquista, de una realidad vivida (sufrida) en la carne de su autor que a un análisis crítico de esa realidad. Quizá por eso la película no fue entendida por la mayoría de la crítica extranjera, que se limitaba al día siguiente de la proyección a repetir las declaraciones de Ungria antes de hacer algún comentario crítico de la película, aunque, en definitiva, todos se avinieran a considerar que «El hombre oculto» era una de las pocas importantes proyectadas este año en Venecia.

En «La estrategia del ragnó», realizada para la televisión italiana, Bernardo Bertolucci, tras la «esquizofrénica» experiencia de «Partner» (según él mismo la califica), vuelve a utilizar una narrativa más tradicional, madura y serena. Bertolucci dice que es consecuencia del psicoanálisis, y quizá ello explique muchas sugerencias de su película, a caballo entre Marx y Freud. «La estrategia del ragnó», inspirándose en un cuento de Borges, analiza rigurosamente y pone en cuestión la validez de la revolución realizada desde la burguesía, las implicaciones hereditarias de cualquier proceso histórico, la validez de unos presupuestos determinados como punto de partida para analizar y revolucionar una realidad. Desconcerta por ello el hecho de que la mesa redonda de Bertolucci fuera



«La estrategia del ragnó», de Bernardo Bertolucci.

mantenida casi exclusivamente por una discusión sobre la validez de cualquier trabajo realizado para la televisión, y las «renuncias» que ello significaba.

La historia que cuenta la película ofrece ya suficientes sugerencias sobre la misma: el hijo de un héroe de la última guerra visita el pueblo donde su padre vivió y murió para asistir al homenaje de su décimo aniversario. La amante de su padre le sugiere la idea de que trate de encontrar al asesino, sin duda un fascista que aún vive en el pueblo, encarnizó el enemigo del héroe en la época de la resistencia. Los ataques anónimos y violentos que el joven recibe le aconsejan abandonar el pequeño pueblo, no sin antes conocer a los tres amigos de su padre, compañeros inseparables durante la guerra, que le cuentan, en términos apasionados, las características de la vida legendaria de su padre. Lentamente se va describiendo en la película un ambiente confuso, irreal, en algún modo fantástico, que parte de la sospecha de que cuantas historias se cuentan (incluida la última) no sean ciertas, y que acaba en una interrelacionada mezcla de épocas en la que los personajes —padre e hijo— se confunden. En el momento que el hijo del mártir va a marcharse definitivamente del pueblo, un extraño impulso le obliga a volver, y así conoce la «verdad» que le cuentan los amigos de su padre. Este no fue asesinado por ningún fascista, sino que fueron ellos mismos los que le

dieron muerte y transformado en héroe («porque el pueblo necesita de héroes y mitos para luchar contra el fascismo, para odiarlo cada vez más») al descubrir que había traicionado la causa, denunciando a la Policía un proyecto de atentado contra el Duce. Las razones que tuvo para ello fueron confusas: sólo conseguía sentir que en su vida lo que realmente necesitaba era prestigio, poder, un lugar situado desde el que poder «ser alguien». De nuevo en la estación de ferrocarril para emprender su regreso, el hijo del falso héroe descubrirá que la hierba cubre las vías del tren; quizá nunca pasó ninguno por allí, quizá sólo desde hace veinticinco años.

La próxima semana tendremos ocasión de hablar, en la última crónica de esta XXXI Mostra Internacional del Cine de Venecia, de las películas de Rocha y Rouch, únicas que con las ya señaladas por el momento merecen destacarse. La segunda semana del festival se abre con mayor cantidad de títulos (al margen de la anunciada retrospectiva de Harry Lagnon), que tratará de cubrir la mediocridad general de esta primera semana que sólo ha podido justificarse gracias a la presencia de muy escasos títulos. En el momento de redactar estas líneas se intentan recoger firmas destinadas a la petición de una rueda de prensa con los organizadores de la Mostra, con el fin de que expliquen sus criterios en la selección de las películas. ■ DIEGO GALAN.



«El hombre oculto», de Alfonso Ungria.

triumfo
RECOMIENDA

CINE
MADRID

A NOUS LA LIBERTÉ (Viva la libertad), de René Clair (Alexandra); UN CONDENADO A MUERTE SE HA FUGADO, de Bresson (Infantes); PEPPIE (Pepi), de M. Powell (Peluera); LA JOVEN, de Buñuel (Pompeya); A N T O N I O DAS MORTES, de G. Rocha (Rosales); EL COMPROMISO, de Kazan (Avenida); CHAMPARA POR UN ASESINO, de Chabrol (San Carlos); ENCAENADOS, de Hitchcock (Bellas Artes); EL GRAN GORILA, de Schoedsack (Lepanto); LOS HEROES ESTAN MUERTOS, de Sargent (América); UN HOMBRE DE RITZ (Olimpia); LA OTRA GRAN CARA DEL GANGSTER, de J. Lewis (Capri); RECUERDA, de Hitchcock (Niza-Rial); EL TERROR DE LAS CHICAS, de J. Lewis (Cervantes); TRES EN UN SOFA, de J. Lewis (Montaña); TRISTANA, de Buñuel (Bulevar-Fantasia); LA ULTIMA CARGA, de Richardson (Extremadura); YO SOY LA REVOLUCION, de D. Damiani (Carlos III); Roly A-Princesa-Consulado-Regio).

BARCELONA

SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING, de K. Raiz (Alexis); LA REINA DE AFRICA, de J. Huston (Publi Cinema); AL ESTE DEL EDEN, de E. Kazan (Petit Pelayo); EL ASESINO, de Elio Petri (Barcelo); EL BAILE DE LOS VAMPIROS, de Polanski (Diamante); CASABLANCA, de Curtiz (Cataluña); EL CODIGO DEL HAMP, de D. Siegel (Padró); EL COMPROMISO, de Kazan (Novedades); CHAMPARA POR UN ASESINO, de C. Chabrol (Maldá); ESPARTACO, de S. Kubrick (Florida Cinerama); EL GRAN COMBATE, de J. Ford (Diorama); HANNA DORADA, de G. Douglas (Savoy); UN MARAVILLOSO VENENO, de N. Black (A B C-Delicias-Dorado-Principal Palacio-Rivoli); LA MUER INFIL, de C. Chabrol (Montecarlo); SIETE MUJERES, de J. Ford (Amé-Medicián); EL TERROR DE LAS CHICAS, de J. Lewis (Adriano); EL VALLE DEL FUGITIVO, de A. Polonsky (Comedia).

CIRCO

Circo de Moscú (Palacio de los Deportes de Madrid).

LIBROS

POESIA 1945-69, de Carlos Edmundo de Ory. EDHASA. POEMAS, de Samuel Beckett. Barral. TEORIA DE L'HAM POETIC, de Josep Carner. Ed. 62. LA SINRAZON, de Rosa Chacel. Andorra. EL NACIMIENTO DE UNA CONTRACULTURA, de T. Rossak. Kailros. EL SILENCIO DE PIG KILL, de C. Falconi. Plaza & Janés. PROCESO AL DESAFIO AMERICANO, de Ernest Mandel. Nova Terra. ESPAÑA, PERSPECTIVA 1970, de Tierno Galván, Mirat, Montón y varios. Guadlana. EL OBJETO DEL PSICOANALISIS, de L. Aithusser. Anagrama. ASPECTOS DEL VIVIR HISPANICO, de Américo Castro. Alianza Editorial.