

do a diestro y siniestro, ni que veamos las bombas que caen sobre poblaciones civiles, ni que la fanfarria imperialista se haga a costa de la inocente Abisinia, ni que...; se diría que son argumentos que el autor ha copiado de algún libro sospechoso y que no ponen en cuestión un sistema de ideas que se mantiene impermeable a la corrección impuesta por la realidad. Por ello, fundamentalmente, en esta obra el «conflicto» dramático no existe en absoluto.

El trabajo de José María Loperena ha sido inteligentemente aparatoso. Las luces, los planos del escenario, la pantalla, han creado una imagen solemne, empeñada en ensanchar la terrible linealidad del texto.

Por lo demás, yo creo que temas como el de Mussolini —laboriosamente caracterizado por Guillermo Marín en el Español— son demasiado importantes y serios para zanjarlos con tanta ligereza. Por ello, en lugar de aceptar la invitación que el autor nos hace al final de la representación para que fallemos en el supuesto proceso, lo que importa es decir que tal proceso no existe, que las pruebas de cargo y de descargo no se han atendido a un objetivo examen de los hechos. Y así, ya se sabe, no hay proceso que valga. ■ JOSÉ MONLEÓN.

CINE

Liberarse a través de la lucha de clases: "Queimada"

«¿Quién olvidará las balas que han matado a tantos de nuestros hermanos o las celdas a que fueron arrojados quienes no querían ya someterse a un régimen de opresión, de explotación y de injusticia. Instrumento de la dominación colonialista?».

(Patricio Lumumba)

Del cine político que hoy se hace en el mundo, y que ape-

nas atraviesa nuestras fronteras, «Queimada», de Gillo Pontecorvo (1968), resulta una excelente muestra. Situado dentro de lo que Tierno Galván (TRIUNFO, núm. 443) denominaba segundo nivel de política; es decir, el de aquellas películas que niegan las convenciones más generalmente admitidas afirmando su contrario, el film de Pontecorvo supone ante todo el repaso reflexivo de una amplia serie de cuestiones políticas



plamente contemporáneas. El colonialismo, el neocolonialismo económico, el racismo, la recuperación burguesa de una revolución popular, son analizados por el autor de «La batalla de Argel» por medio de una ficción situada a medio camino entre la parábola y la reconstrucción documental de los hechos. Su irreprochable postura ideológica ante la historia que nos narra, la penetración con que observa los diferentes comportamientos que suscita esa historia, su dominio del difícil juego de ser didáctico —casi brechtiano— sin caer en el esquematismo, de insertar unos personajes de hoy (donde sir William Walker podría ser un agente de la C. I. A. y el revolucionario José Dolores una fusión de Patricio Lumumba y Ernesto «Ché» Guevara, sin que el paralelismo se agote aquí) en un episodio colonial del siglo XIX que también funciona por sí mismo, todo ello contribuye a considerar a Pontecorvo como uno de los autores más significativos —y quizá olvidados— del cine actual, en cuanto que «La battaglia di Algeri» (1966) ya discurría por la misma línea de «Queimada» y sus dos películas precedentes («Prisionero del mar», 1958, y «Kapò», 1960) mostraban suficientes elementos de interés como para predecir su camino posterior. Camino en el que no se puede dejar de señalar la esencial colaboración del guionista Franco

Solinas, presente también en «Salvatore Giuliano», de Rosi, o «Vanina Vanini», de Rossellini.

Si «Queimada» se refiere tanto a América Latina como a Vietnam y engloba en su reflexión a cuantos temas y personajes quedaban citados anteriormente, ello no es debido —como en tantas otras ocasiones— a una ambigüedad o fácil generalización sustentada por sus autores. Antes bien, Pontecorvo, Solinas

y —en esta ocasión— Giorgio Arlorio sitúan su análisis a un nivel ideológico donde, mostrando casi ritualmente la sucesión de los diferentes episodios de un mismo proceso político, si se encuentran conectadas todas cuantas realidades apunta el film. Quiero decir que es a través de una visión dialéctica de los hechos, de una consideración de la Historia como algo dinámico e irreversible, sin posible control por fuerzas individuales opuestas a ella pero factible por la comunidad, de una creencia en la lucha de clases como único combate realmente liberador, como en «Queimada» se llega a la presentación y reflexión conjuntas cara al espectador de esos procesos contemporáneos. La manera en que se ha evitado caer en el tópico derechista de la «inutilidad de la revolución», de su fracaso al ser recuperada (tipo «¡Viva Zapata!», de Kazan, por ejemplo), puede parecer simplista —y, de hecho, en la parte final se hallan los pocos momentos esquemáticos y discursivos del film—, pero confirma el deseo de Pontecorvo de ofrecer al público un pensamiento progresivo, que en ningún momento le tralience, aun a riesgo de salvar con dificultad ciertos escollos.

Porque el intento de llevar a cabo un cine político válido dentro de las limitaciones marcadas por las estructuras industriales y censurales, a las que el autor se somete

desde el punto y momento en que acepta utilizar los canales comerciales establecidos y no los marginales, sólo puede ser despreciado desde un maximalismo teórico que —una vez más— no hace sino ayudar a la derecha, sobre todo en una circunstancia como la nuestra, aquí y ahora. Ya en 1962, el propio Pontecorvo se mostraba consciente del medio en que se movía su trabajo: «Creo que el público acepta este tipo de film comprometido a condición de que no sea una simple enunciación ideológica, sino que, además, sea un espectáculo», declaraba a «La fiera del cinema». Y tanto «La batalla de Argel» como, todavía más, «Queimada» se mantienen dentro de estos postulados que han de ser calificados, cuando menos, de realistas. Por ello no es de extrañar que la abierta epicidad de Pontecorvo (homenaje a Eisenstein incluido) venga apoyada por un excelente equipo de colaboradores, de Gherardi a Ruzolini y Gatti, de Morricone a Brando, Márquez y Salvatori.

Me parece destacable, por último, la postura de la «crítica oficial» madrileña, tratándose a «Queimada» de simple film de aventuras, con temática absolutamente extraña al espectador español, cuando de «Queimada» a «Queimada» sólo va una «i» de diferencia... Esperemos que algún día Pontecorvo pueda realizar su antiguo proyecto sobre nuestra guerra civil. ■ FERNANDO LARA.

El hombre del cosmos, crónica de una miseria

El cine japonés apenas es conocido en España. Salvo los lejanos ciclos de la Filmoteca, que trajeron algunas de las obras del clásico Mizoguchi; otro reciente de TVE, que «descubrió» a Ozu; las escasas proyecciones en arte y ensayo de algunas películas de Kurosawa y Kobayashi, poco más (la serie de monstruos, Godzilla a la cabeza, proyectada en circuitos de exhibición de segundo orden), forman el insuficiente panorama de cine nipón facilitado entre nosotros. Y esto es lamentable por cuanto el cine japonés forma hoy un nutrido grupo de cineastas jóvenes, un cine que se renueva a gran velocidad y que conserva aún la validez de unos autores clásicos, cuyo

conocimiento se hace necesario y del que nos llegan noticias a través de revistas, de ciclos amplios y continuos de cinematecas, siempre extranjeras.

Ahora, aisladamente, se proyecta en arte y ensayo una de las películas del joven realizador Nagashi Oshima, «El muchacho», que recibió en el último Festival de Valladolid uno de los premios más importantes del Jurado, «ex aequo» con «La estrategia de la araña», de Bertolucci. Ya en Valladolid, el público no recibió excesivamente bien la película de Oshima y mucho peor la concesión del premio. Y esto es explicable por cuanto «El muchacho» es una obra árida, sin concesiones, no apta para un público flojo como el vallisoletano, que espera siempre la película brillante, llena de emociones e intriga.

Muy al contrario, Oshima, a juzgar por esta obra única que conocemos, es un realizador frío, objetivo, que juega a varios niveles con el planteamiento de su película, pero que niega la posibilidad de acceder a su obra por vía sentimental. La crónica que ofrece, la de un chico de diez años que se ve utilizado por sus padres para ejercer el incómodo oficio de simulador de accidentes de automóvil, no es más que la parte más evidente de su obra. Paralelamente, «El muchacho» es una disección de diversos mundos que van desde el propio, cerrado, imaginativo, del chico que busca la realización de un mundo de poderes ocultos —el del Hombre del Cosmos— para liberarse de su miseria cotidiana hasta el de esa misma miseria, encaramada por la monótona y primitiva vida familiar. En el conjunto, Oshima observa cómo se mueven los personajes de su historia, de qué manera estos reaccionan y qué elementos les condicionan a ello. Un mundo socialmente impotente, limitado, clandestino, en el que se interrelacionan todos sus componentes de una forma única posible. La historia de «El muchacho» ni acaba ni empieza, ni es un paréntesis, ni un caso excepcional, sino una realidad amplia y probable en una sociedad contradictoria que Oshima se plantea con madurez. El término de crónica viene justificado por ese distanciamiento narrativo de la película, que no fuerza la acción en ningún momento, que evidencia todos los posibles condicionantes de la acción

sin recalcar su existencia, que elimina los momentos inútiles y se plantea solamente los necesarios para que la acción pueda ser entendida mínimamente. Jugando con el color, con una utilización dialéctica del fondo musical, con una interpretación no «de actor», de composición creativa, sino adaptada a la necesidad de cada momento de ofrecer un dato preciso, con un manejo del espacio físico de la pantalla que componga en cada instante la personalidad irreplicable de un plano, Oshima realiza una auténtica obra personal, de expresión, de opinión, a partir precisamente del distanciamiento emotivo de la realidad tratada.

Lamentablemente, creo que la recepción del público del Festival de Valladolid —sin ser tan esquemática como la que aquí se plantea, si se acerca bastante a la que se puede «percibir» en la sala oscura— no es aislada. «El muchacho» está pasando un poco inadvertida en el cine en que se proyecta. Posiblemente debido a una falta de información de quién es Oshima y qué es el cine japonés de hoy; es lógico, por otra parte, que un público habituado al distanciamiento abismal de la realidad cinematográfica internacional no confíe en una muestra aislada que se le ofrece inesperadamente. Bien venido sea, de cualquier forma, el film de Oshima, sobre todo si comienza una política de importación que nos mantenga medianamente informados del cine de interés que hoy se hace por ahí. ■ DIEGO GALAN.

José Hernández. En la galería Iolas-Velasco. Madrid

Cuando veo la pintura de Pepe Hernández —esa feroz radiografía crítica de la vida—, no puedo evitar acordarme del viejo Berensón. En su gloriosa senectud, ya casi centenario, fiel habitante de las piedras florentinas, el gran tratadista americano de los pintores del renacimiento italiano contemplaba todas las formas expresivas del arte de nuestro tiempo —y aun todas las formas expresivas de cualquier momento histórico— y se indignaba. El no clamaba contra la modernidad: clamaba contra esa esquina hiriente de la vida que los pintores como Valdés Leal o como los modernos expresionistas querían hacer objeto de su arte. El decía que el arte tiene que ser —debe ser— un intensificador de la vida y que la vida no debe abrumarnos, a través del arte, con su negra pesadumbre...

Uno ve la pintura de Pepe Hernández —ese feroz alegato contra algunos aspectos de la vida—, y si, de pronto, uno se acuerda de la Bella de Giorgione, o de algunos desnudos de Tiziano, tiene que hacer un esfuerzo para percibir que esto, lo de Hernández, pertenece a la misma familia, a la familia del arte.

Pero, ¿por qué esto, por qué y para qué tanta podredumbre? ¿Por qué no volver a transitar el dulce cuerpo de la bella Simonetta naciendo, otra vez gloriosamente, sobre las aguas? ¿Por qué no volver a evocar a aquella bella de Urbino, dorada como el trigo? Porque no es eso lo que Pepe Hernández nos quiere decir.

La pintura, especialmente la pintura, es el arte de los que tienen algo que decir. En los momentos mórbidos —en los momentos «académicos»— se llegó a pensar que la pintura era el arte de los que sabían pintar. Pero eso ya está superado. Precisamente todo el arte moderno ha venido para demostrar, entre otras cosas, que se puede ser un gran pintor sin tener un gran oficio académico.

¡Tener algo que decir! Esa es la característica básica, fundamental de José Hernández. Tiene tanto que decir que sus cuadros no nos afirman solamente aquello que constituye la base de su argumento, sino que enlaza, además, con una serie de alegatos íntimos sigilosamente entrelazados. Sus argumentos no tienen límites.

Por eso es un pintor por el que cabe apostar. Yo apuesto.

Adviértase que, sin pretenderlo, llevado solamente por el hilo de mi argumentación, casi estoy rodeando la definición de un surrealista. ¿Surrealista José Hernández? Tomás Seral, su sagaz introductor en esta ocasión —que no por azar se autoidentifica como hijo del paraguas y de la máquina de coser—, Tomás Seral, digo, cuando reseña a todos los movimientos recientes que deliberadamente ignora Pepe Hernández, hace una excepción con el surrealismo. No: el surrealismo es otra cosa; al surrealismo no lo ignora Hernández —parece querer decirnos Tomás Seral—. Y, efectivamente, yo no creo que Hernández ignore a ese movimiento ya casi cincuentenario. Pero... ¿pero es Hernández un surrealista?

surrealismo; el surrealismo viene a él.

Para ser verdaderamente un surrealista tendría que ser... ¿cómo lo diría? Tendría que ser más imparcial. Tendría que dedicarse más a la realidad oculta que se esconde detrás de la realidad visible... Tendría que ser —lo diré de una vez— menos crítico. Y la verdad es que Pepe Hernández es más un crítico que un desvelador de realidades imprecisas. Y sin embargo... es evidente que ahí hay un lenguaje surrealista.

Si Pepe Hernández es un crítico que usa un lenguaje surrealista. Es decir: es un expresionista que se vale del idioma del surrealismo. Lo cual no significa ninguna pervertida pictórica, sino que, incluso, tiene una gran lógica.

El expresionismo, tanto



No. Ahí también —incluso en ese pintor tan evidentemente impregnado por el espíritu surrealista— el surrealismo ha actuado como es peculiar después de su muerte aparente. Digo «muerte aparente» para significar que el surrealismo no murió cuando, a partir de los últimos años «treinta», dejó ya de tener el espíritu misionario y de secta que le dieron sus fundadores, sino que entonces se diluyó e impregnó a toda la pintura. Después del surrealismo ya no se pudo pintar como antes del surrealismo. Pues Pepe Hernández no es un surrealista como lo fue, por ejemplo, Max Ernst o Magritte. El no va hacia el

como el surrealismo, se inscriben en una amplia zona de la pintura moderna a la que, para calificarla de alguna manera, no tengo más remedio que utilizar un nombre ya viejo en mí: la zona de la expresión. En el arte en general, y en el moderno en particular, yo opino que todo lo que no es dimensión es expresión. Que sí, que una gran zona del arte discurre por la investigación formal, pero que hay otra que, incorruptiblemente, continúa ligada a la vida incluso emocional, en todas sus dimensiones. En esa zona está la manera peculiar de hacer el arte que distingue a Pepe Hernández. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

triumfo RECOMIENDA

CINE MADRID

TO BE OR NOT TO BE, Lubitsch (Bellas Artes). ANTONIO DAS MORTES, Rocha (California). MA NUIT CHEZ MAUD, Rohmer (Falla). CARTA DE UNA DESCONOCIDA, Ophüls (Gallileo). CASSIUS LE GRAND, Klein (Infantas). EL ANGEL EXTERMINADOR, Buñuel (Mónaco). TRISTANA, Buñuel (Peñalver). LA NOCHE DE LOS MUERTOS VIVIENTES, Romero (Rex). SHONEN, Oshima (Rosales). BONNIE AND CLYDE, Penn (España-Campanero). EL BOSQUE DEL LOBO, Otae (Amaya). CARLITOS Y SNOOPY, Meléndez (Tivoli). ESPAÑOLAS EN PARIS, Bodegas (Avenida). LEO, EL ULTIMO, Boorman (Fuencarral). LA YENDA DE LA CIUDAD SIN NOMBRE, Logan (Paz). PASAPORTE A LA LOCURA, Rush (Playel). QUEIMADA, Pontecorvo (Alcalá-El Españolito-Lope de Vega). RIO LOBO, Hawks (Bulvar-Mola). TARZAN DE LOS MONOS, Van Dyke (Lepanto-Sainz de Baranda). LA VIDA PRIVADA DE SHERLOCK HOLMES, Wilder (Roxo B).

BARCELONA

LOLITA, Kubrick (Arcadia). BARRERA, Skolimovsky (Alexis). TO BE OR NOT TO BE, Lubitsch (Alexis). LA NOCHE DE LOS MUERTOS VIVIENTES, Romero (Aquitania). O SALTO, Chalonge (Balmes). LAS CRUELES, Aranda (Marina). CHAMPAÑA POR UN ASESINO, Chabrol (Barcino). EL DIA DE LOS TRAMOSOS, Mankiewicz (Cristal-Favencia-Marina). 2001, Kubrick (Jaime I). EL INFIERNO DEL WHISKY, Oulne (ABC-Delicias-Dorado-Principal-Rivoli). EL JARDIN DE LAS DELICIAS, Saura (Alexandra). LLANTO POR UN BANDIDO, Saura (Alarcón). UN MARAVILLOSO VENENO, Black (Triunfo). MY FAIR LADY, Cukor (Emporium). REBECA, Hitchcock (Regina). SCARAMOUCHE, Sidney (Ambos Mundos). TRISTANA, Buñuel (Bretón). EL VALLE DEL FUGITIVO, Polonsky (Avenida-Cervantes-Edén-Iris-Népoles-Verdi). QUEIMADA, Pontecorvo (Coliseum).

LIBROS

POEMAS, Holderlin (Fomento de Cultura Ediciones). SUBVERSIONES, Mex Aub (Hellos). EL TEATRO DE MAX AUB, José Monleón (Taurus). EL CASTILLO, Franz Kafka (Alianza Editorial). SAINT-EXUPERY VISTO POR SI MISMO, Luc Stang (Novelas y Cuentos). LA CULTURA EN ESPAÑA, J. L. Abellán (Cuadernos para el Diálogo). ENSAYOS SOBRE VALERIA, Manuel Azaña (Alianza Editorial). LA PROSA DEL MUNDO, Merleau-Ponty (Taurus). EL EROTISMO, Georges Bataille (Matau). HISTORIA DEL CINE, Román Gubern (dos tomos) (Lumen). CHUMY-CHUMY (Fundamentos). VIVIR EN MADRID, Luis Carandell (Kalós). EL NACIMIENTO DEL TERCER MUNDO, Yves Lacoste (Península). HISTORIAS DE PAT HOBBY, Scott Fitzgerald (Caralt).

ARTE

La semana pasada falté a la cita de esta sección. Pido perdón por ello. Llegaba de viaje con tantas sensaciones nuevas, con tal carga de nuevas cosas, que me fue imposible olvidarme de ellas a la hora de escribir comentarios apresurados a unas exposiciones vistas apresuradamente. Ahora ya estoy tranquilo.