

ca, «como por un escotillón», a ese universo. De Ortega se puede decir —como él de Ibn Hazm— que es lo más contrario al escolasticismo que se puede concebir, que no flota en discusiones de detalles, sino que bucea con aplomo, que inventa casi siempre y no repite casi nunca. En la Universidad he oído repetir, más de una vez, la socorrida simpleza de que a Ortega le «faltaba sistema» y que por eso no era propiamente «filósofo». Menos mal que no nos lo creímos del todo. Porque en ese diletantismo y en su fértil mariposeo se encuentra muchas veces una enjundia y un entusiasmo cultural tan raros entre nosotros que resultan difíciles de sustituir. Ibn Hazm y el lector posible de El collar de la paloma me son testigos. ■ JOSE ANTONIO GOMEZ MARIN.

Céline: diez años de grave sosiego

Los diez años de la muerte de Céline han merecido, en la prensa española, un grave y circunspecto silencio. Posiblemente no a aquel con el que se obsequia a un hombre que se venera, sino con la mudez que impone la ignorancia. En medio de una ausencia casi total de traducciones destaca el intento de Alianza Editorial (cuyo Semmelweis recoge la obra menos conocida del genio) y, en particular, la anunciada y próxima aparición de «Rigodon» en Seix Barral (1). Esperemos que esta iniciativa sirva para familiarizar al lector medio español con uno de los autores más controvertidos e importantes de la literatura contemporánea, cuya herencia se prolonga en nombres tales como los de Henry Miller, Kerouac, R. Queneau y Ginsberg.

En verdad, nada más alejado del autor-hombre de mundo, profeta silencioso de catástrofes íntimas que nunca se verifican, que este perpetuo acosado, brutal y apocalíptico Céline, para cuya interpretación Pierre de Boisdeffre ha sugerido la locura (2). ¿Cómo explicar si no su elaboración incansable de la palabra, su búsqueda de un logos definitivo a través de la violencia y su destino final de víctima? Y, sin embargo, las raíces de la ira de Céline no hay por qué ir a buscarlas en malformaciones congénitas ni en trepanaciones más que dudosas (3). Bastó el simple espectáculo de la vida cotidiana pa-

ra convertir a un espectador lúcido —la lucidez se paga siempre— en un visionario acosado por el pánico. Marcado por la catástrofe de la primera guerra mundial, de la que escapó con una medalla militar individual y una licencia por heridas en campaña, el brigada de Caballería Destouches inicia una huida a las mismas fuentes del miedo: Camerún, Londres, Ginebra,

guesas y fascistas» (6). Su desgajamiento definitivo de la izquierda, como consecuencia de la publicación del panfleto «Mea Culpa», marca el comienzo del Céline de leyenda. El hombre que llegada la ocupación manifiesta: «Yo, para hacerme colaboracionista, no he esperado a que la Kommandantur se instale en el Crillon» (7), es el mismo que silencia las actividades

años de prisión y extrañamiento en Klaskongard vuelve a París a ejercer su antigua profesión de médico de pobres. Le recibe el silencio de un país que se ha propuesto olvidar todo. Que la Resistencia empezó siendo obra del PC, de Témoignage Chrétien y de la izquierda del SFIO, que la segunda guerra mundial fue en realidad una guerra civil, que la mayoría de la población había apoyado a Vichy..., pero quedaban los 100.000 judíos franceses muertos (9). Encontrar pocos traidores, pero importantes, se convertía en cuestión de buena o mala conciencia social. Y la traición de Céline no presentaba fisuras. Participaba —vía literatura— de esa cultura universal-humanista-libertadora que había conformado un carácter nacional desde los tiempos de Clovis. Ante su figura se difuminaban las pequeñas traiciones personales que habían cooperado al desastre. ¿Qué importaba que no hubiera podido probarse ni un solo acto de colaboración efectiva?

Forzado por una miseria atroz, Céline inicia el segundo ciclo de su obra: la trilogía de su peregrinación a través de una Europa destruida. Escapando al rígido esquema de una lengua sofisticada, Céline impone al francés un ritmo vesánico. Bien es verdad que su «Viaje» había requerido cuatro pruebas de imprenta, pero el Céline del «Viaje» y de «Mort à Credit» es un clásico al lado del de «D'un Château l'autre», «Nord» y «Rigodon» (10). El descoyuntamiento de la sintaxis alcanza, en primer lugar, al verbo. «El verbo es para los profetas». A continuación, Céline se vuelve contra el «estilo» de los consagrados. Hay que devolver a la palabra su función comunicativa oral. En su reelaboración del idioma, los puntos suspensivos y las exclamaciones se amontonan, entrecortan las frases, rompen su unidad clásica. Parece como si la ira de Céline, no pudiendo contenerse, necesitara de la fuerza que sólo tienen el filo o el vómito. En ocasiones, el autor abandona la narración para enfrentarse al público. Acusador y reo a la vez, Céline se niega a aceptar el mundo en que vive. Este, por su parte, le concede una tregua que termina el mismo día que la obra se completa. El final de «Rigodon» y el día de su muerte coinciden rigurosamente.

El aspecto conflictivo que tomaba su posteridad impuso primero el silencio y luego los comentarios pudorosos. Había que recuperar al artis-

ta y olvidar al hombre. Con ello se consiguió hacer de este gran desesperado un émulo de Drieu de la Rochelle o de Brasillach. Pero colocar a Céline del lado del Ordre Nouveau es desconocer la esencia misma de su testimonio. Céline fue la verdad descarnada. Y el fascismo es mentira. ■ J. A. ALVAREZ.



Céline en Meldon, 1960.

Estados Unidos, Canadá, Cuba..., otras tantas etapas de una fuga imposible contra la que nada pudieron un matrimonio de conveniencia y una licenciatura en Medicina. Fijado provisionalmente en los suburbios parisinos, el doctor Destouches recoge sus experiencias en uno de los libros más desesperados del siglo XX, «Viaje al fin de la noche» (4). Es el nacimiento del mito Céline. Su obra suscita las apologías de Leon Daudet y Bernanos; para la derecha es la gran requisitoria de la generación ex combatiente. La izquierda ve en él a un nuevo Barbusse. ¿Por qué no otro Zola? Sólo Paul Nizan advierte, desde las páginas de «L'Humanité»: «Su ira puede llevarle a estar con nosotros, contra nosotros o a ninguna parte» (5).

La profesión de fe con la que Céline responde a este súbito entusiasmo es significativa: «Hemos aquí tras veinte siglos de civilización y ningún régimen aguantaría dos meses de verdad. Me refiero tanto a las sociedades marxistas como a las nuestras bur-

clandestinas de sus vecinos y que impide la celebración de las sesiones del Instituto de Cuestiones Judías en el París de los años 40.

Para que nada falte, Vichy prohíbe su panfleto delirante «Les Beaux Draps» (8), que es justamente el que servirá para cimentar su fama de traidor. Huyendo de la Liberación, Céline escapa a Alemania, y de allí, a Dinamarca. En su exodo le acompañan su mujer, Lili; el gato «Bébert» y un grupo de niños subnormales.

En toda la obra de Céline subyace la constante del movimiento como tema recurrente que ponía de manifiesto la fragilidad del hombre. Aquí, el gran viajero del miedo, el ser cuya vida estaba dominada por la necesidad de escapar «al otro lado de la vida», acaba apoyándose en muletas. En su tránsito a través de una Europa en ruinas, Céline verifica la realidad de sus sentimientos; se ha consumado la catástrofe cósmica que parecía amenazar a todos sus personajes. Este es el hombre roto y vencido que tras tres

- (1) Cabe citar también la traducción del «Voyage au bout de la nuit» por parte de Fabril Editores («Viaje al fin de la noche»), aunque en realidad no corresponde a nuestro panorama editorial, sino al argentino.
- (2) Pierre de Boisdeffre. «Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui, 1919-1961». Librairie Académique Perrin, París 1962.
- (3) Véase testimonio de Marcel Brochard en «Céline» Les Cahiers de l'herne, Porche Club 1968 (textos recogidos por Pierre Beifond).
- (4) La obra obtuvo el Premio Renaudot 1932 y se editará próximamente en España.
- (5) Paul Nizan «Pour une nouvelle culture». Grasset 1971.
- (6) Discurso de Céline ante la tumba de Zola en 1934 vid Robert Dandré «Apologie de Mort à Credit», Denoël, París 1936.
- (7) «L'émancipation Nationale» 22 noviembre 1941.
- (8) Les Beaux Draps. Nouvelles Éditions Françaises, París 1941.
- (9) El dato está tomado de Robert Aron «Histoire de Vichy» Livre de Poche, París 1966.
- (10) Editadas por Gollinsard en 1957, 1960 y 1969, respectivamente. «Rigodon» aparecerá próximamente en Breve Biblioteca de Literatura. Seix Barral.

CINE

Peckinpah, un californiano que vive en Londres

Hace algo más de un año, Sam Peckinpah hablaba, en una entrevista que publicamos en TRIUNFO (n.º 428), de su proyecto de rodar lo que hoy es «Perros de paja». «Ahora he escrito un guión, "El sitio de la granja de Trencher", del que ni siquiera quiero hablar porque es una historia triste y fea que hace parecer "Grupo salvaje" un cuento de hadas. Me da miedo hacerla, aunque sé que es la única película que haré sobre la violencia. Quiero hablar del amor. Si no lo hago así, voy a tener que dejar de hacer películas y comenzar a luchar de otra manera. Pero sé que, por ahora, estoy luchando con mis películas.

»No sé si podré contar la historia de este guión. Es demolidor y a mí me deprime, porque los personajes no tienen salida y sólo pueden usar

la violencia para empezar a sentirse libres. Y en un ambiente hostil, duro, seco, rígido... La violencia les redime; es una violencia cruel, retorcida, alimentada durante mucho tiempo. Quizá en la película se a desesperanzada... No sé...

Las películas anteriores de Peckinpah —de «Duelo en la alta sierra» a «La balada de Cable Hogue»—, en mayor o menor grado, planteaban ya situaciones límite superables sólo a través de la violencia. Para Peckinpah, californiano nostálgico de los viejos héroes del Oeste, la violencia, como expresión vital, es un afán desesperado de supervivencia. De la violencia mitificada del fabuloso «cow-boy» aniquilando indios por las montañas o matando por dinero, a la violencia estructurada del mundo de nuestros días, Peckinpah no cree más que en un cambio de decorado. Así, el lugar de acción de «Perros de paja» deja sentir aún el tufillo legendario de los «westerns» y los personajes funcionan todavía de acuerdo a un patrón clásico en el cine.

Pero lo que a Peckinpah le interesa sobre todo es llevar ese latente clima de violencia a su máxima expresión, visualizándolo constantemente, haciéndolo intervenir de forma física en la narración de su «Perros de paja». Un clima opresivo pero identificable en sus términos más concretos, que rodee al personaje principal de la película hasta hacerle estallar, y así conseguir su redención personal. La tesis es clara y, en los términos expuestos por Peckinpah, indiscutible. La transcripción de la misma historia a un grupo, a una colectividad, quizá necesitaría nuevos conceptos que la película no plantea.

Al margen de una blanda y rutinaria interpretación de Dustin Hoffman (el error importante, a mi juicio, de la película), lo que cabría criticar a Peckinpah es el planteamiento excesivamente artificioso de su última obra. Las situaciones y los personajes están manejados un poco como en tablero de ajedrez, combinándolos hasta de manera previsible, para que cierren el cerco que debe atenuar finalmente a los personajes principales. La manipulación de personajes y situaciones facilita el último estallido —el ataque agresivo del propio Peckinpah—, pero condiciona también ese resultado final, haciendo un cierre definitivo de la historia. Más catarsis que catalización. Pero esto, aunque convierta

un efecto inteligente en truco simple, está realizado con una maestría profesional admirable. Planos y secuencias cortos, tajantes, irreversibles, crean, desde el principio, el clima sofocante que Peckinpah desea y necesita para su narración. «Perros de paja» es un juego limpio, quizá limitado pero no engañoso.

Porque, por encima de una historia concreta, el film de Peckinpah ofrece una visión más auténtica de nuestro mundo que las películas florecientes del sueño americano, del sueño europeo o de cualquier sueño del mundo. Su obra es una constatación de un clima opresivo, tortuoso e insufrible que culmina en la violencia como medio de expresión. Y de superación. El color de rosa se ha convertido en estallidos de sangre. Y Peckinpah, observador, víctima y actor, no puede permanecer insensible a ello. ■ DIEGO GALAN.

Con licencia para matar la sensibilidad

A propósito de «Diamantes para la eternidad» («Diamonds are forever», 1971) podría volverse a hablar de las características del «mito Bond» (concepción parafascista de la violencia, ética maniquea, consideración de la mujer como objeto, falsa liberación del espectador cotidianamente reprimido por medio de las hazañas de un Superman...), pero se han hecho ya suficientes análisis sobre el personaje y sus significaciones como para insistir reiterativamente en el tema. Creo, entonces, de mayor interés estudiar cuáles son las variantes que, con respecto a la trayectoria del mito, ofrece el último largometraje de la serie. Variantes que, partiendo del interior de la obra, cobran su exacta dimensión a partir de la relación establecida entre espectáculo y espectador, entre película y público.

Como punto de partida, ya no existe en «Diamantes para la eternidad» ningún intento de que nos creamos aquello que sucede en la pantalla. Si en «Agente 007 contra el doctor No» o «Desde Rusia con amor» se jugaba continuamente a la excepcionalidad a partir de unos supuestos que el espectador podía llegar a aceptar como reales, ahora ya se ha perdido voluntariamente toda mínima base lógica, lo que provoca un acerca-

miento a los terrenos del «cómico», aunque sin el grado de fantasía y distorsión capaz de insertar plenamente en ellos a la película. Camino iniciado en «Operación Trueno», su única apoyadura radica en que el público ya sabe —o eso se piensa, al menos— quién es Bond, cuál es su sistema de lucha, cómo se plantean sus relaciones eróticas, o qué papel juegan «M» o «Money-penny», por lo que Saltzman y Broccoli (1), al mismo tiempo que se ahorran una serie de explicaciones argumentales, tratan al espectador como a un antiguo amigo conocido de la casa, para el que no hacen falta ningún tipo de presentaciones. Llevado esto a términos lingüísticos, estaríamos ante un nuevo ejemplo —por infimo que pareciera— de metalenguaje, es decir, de un lenguaje que no remita directamente a la realidad, que no está conexiada en primer grado con ella, sino que parte de otro lenguaje ya establecido, mítico podríamos decir perfectamente, formado en este caso por las anteriores películas de Bond. Es decir, que «Diamonds are forever» no se vincula en ningún momento con la realidad, sino con una realidad fílmica preexistente.

Pero cuando al espectador ya se le han hecho cuatro o cinco guiños de ojo para escamotearle la resolución de otras tantas situaciones comprometidas, cuando empieza a sospechar que le están tomando el pelo, reacciona ante ello —aunque sólo sea como sistema de defensa— burlándose a su vez de los personajes. Y, he aquí la segunda variante esencial, James Bond pasa a ser un personaje cómico, no porque él mismo como tal personaje nos haga reír, sino a causa de la inverosimilitud de los hechos que vive y, sobre todo, de la manera de solucionarlos. Triste decadencia de un mito que —al margen de sus implicaciones ideológicas, ya apuntadas— tenía en la sorpresa continua y en la capacidad de atenuamiento sus máximos valores cara a un interés del público, ambos ya perdidos en beneficio de un mediocre «todo vale» y un aburrimiento que sólo ciertos instantes (al magnífico genérico de Maurice Binder, la presentación de la banda de traficantes o alguna persecución) logran disipar. «Diamantes para la eternidad» da la impresión de ser un film hecho casi a la fuerza, sin interés, por aquello de que hay que ganar unos dólares, y como el

camino es fácil y el riesgo mínimo... Si todos los telefilms de acción comenzaron imitando, malamente casi siempre, a James Bond, lo curioso es comprobar cómo el último James Bond imita a cualquier telefilm.

La tercera variante nace del estricto carácter apolítico que, externamente, se le ha

colado han previsto sagazmente la posibilidad de nuevos mercados y —en comandita con las numerosas empresas que desde las imágenes de la película nos anuncian sus mercancías— llegar con esta tercera variante a un producto desideologizado, a un objeto puro. Lo malo es que ya todos sabemos la ideología de



«Diamantes para la eternidad» («Diamonds are forever», 1971), realizada por Guy Hamilton, para Saltzman y Broccoli.

querido dar a la película. Has-ha ahora, la serie había mantenido una íntima ligazón con la política exterior norteamericana y, por lo tanto, británica. Los seres todopoderosos que serían dominar al mundo, aquellos contra los que luchaba el «Agente 007», defendían en los primeros films —encubiertamente o no— intereses soviéticos, para pasar en los siguientes, cuando las relaciones USA-URSS se distendieron, a que fuese China quien dirigiera el complot amenazador. En «Diamonds...», ni los unos ni los otros. El malvado Blofeld ataca a todas las potencias con su satélite de rayos laser y para él trabajan hombres de todas las razas y todas las nacionalidades (aspectos ambos muy subrayados en el film), incluido un científico pacifista que cree colaborar de esa forma en el desarme mundial (?). Saltzman y Bro-

lo que no quiere tener ideología. ■ FERNANDO LARA.

(1) La autoría de «Diamantes para la eternidad» corresponde mucho más a los productores de toda la serie Bond, Harry Saltzman y Albert R. Broccoli, que al realizador de este film, el muy mediocre Guy Hamilton, quien ya en 1964 había dirigido «Goldfinger».

T EATRO

Dos Ibsen en Madrid

No me atrevo a sacar conjeturas ni a aventurar la significación del fenómeno. El caso es que nos encontramos ante un hecho totalmente inu-