

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-

# arte letras espectáculos

sitado en la historia del teatro español. ¡Dos títulos de Ibsen al mismo tiempo en la cartelera de Madrid y, para mayor escándalo, uno de ellos convertido, desde hace semanas, en uno de los «grandes éxitos» de la temporada! ¿Qué está pasando? Porque Ibsen es uno de esos dramaturgos fundamentales que nuestro buen público burgués —el único que hemos tenido desde hace tiempo, vaya— no ha sabido, podido o querido entender durante años y años. Con Ibsen pasaba como con Strindberg o con O'Neill. Había que pensar demasiado y las aguas corrían un tanto subterráneas, sin que salieran aquí y allá en hermosas escenas, en parlamentos cascada, en uno de esos efectos que, como las fuentes de la Exposición, asombran a los espectadores.

Para Ibsen —y un personaje de «Luces de bohemia» utiliza el fatídico adjetivo— iba bien lo de «aburrido». Como para Chejov. Como para Unamuno. Como para el ya citado Strindberg. Como, en términos generales, para todos los dramaturgos que un día llevaron al teatro la «crisis de la sociedad burguesa», es decir, la crisis de muchas de sus sacralizadas e intocables instituciones.

Yo creo que uno de los males que agarbanzan la vida teatral española es, probablemente, el hecho de no haber comprendido en su día esa dramaturgia fundamental. Incomprensión, ya se entiende, que no debe analizarse dentro de coordenadas exclusivamente teatrales, sino en el contexto de una sociedad que se ha negado a afrontar una serie de procesos históricos y de transformaciones de la relación humana. Sin esta concienciación de la propia crisis, no solamente es imposible comprender a los «padres» del teatro moderno, sino la propia sociedad moderna. E ignorados los padres, los hijos son examinados torpemente, sin advertir que éstos no hacen más que llevar adelante, desde nuevas y ulteriores perspectivas, la crítica y la acusación que ya están planteadas. Elogiar académicamente a Pirandello —otro padre de la ira— y atacar furiosamente a Beckett, como, por ejemplo, aquí hicieron varios críticos a raíz de coincidir un estreno del primero con el Nobel del segundo, es un contrasentido y una incomprensión de la historia del teatro y de la historia a secas.

«Hedda Gabler», montada por la compañía Natalia Silva-Mauricio Magdaleno, en el re-

cuperado Muñoz Seca, bajo la dirección de Miguel Narros, aborda un tema —el de la vida femenina dentro de las instituciones establecidas— singularmente caro a Ibsen. Se trata de un drama riquísimo, revelador, que nuestro público femenino debería examinar con especial atención. «Un enemigo del pueblo», dirigido e interpretado por Fernán-Gómez en el Beatriz, es una clara crítica de las manipulaciones de las minorías oligárquicas al amparo del liberalismo, cosa bien distinta a atacar al liberalismo. En realidad, Ibsen lo que hace es defenderlo al descubrir las trampas, la enajenación dirigidas, que pueden perturbarlo.

Dos temas, en fin, libertad política y libertad sentimental, que traen de nuevo a Ibsen ante el público español, quizá para desterrar esa graciosa adjetivación que defendió a tanto ignorante: aburrido. ■ JOSE MONLEON.

## ARTE

Vuelvo a la tarea del comentario periódico en estas páginas tras un tiempo de más de seis meses en el cual las ausencias han sido diversas: primero faltó TRIUNFO; luego falté yo. Respecto a lo segundo, excuso ahora una explicación: sería demasiado complicado. Pero al volver a la cotidianidad, a la vida corriente de Madrid, llego con el tiempo justo para ver el último día de la exposición que tiene abierta —que tenía abierta— en Iolas-Velasco mi amigo Pepe Ortega. Me alegro de reanudar mi tarea de comentarista empezando por ese nombre.

### Iolas-Velasco: exposición García Ortega

En la introducción al catálogo de esa obra, ya decía yo todo lo que le debo a ese pintor en mi visión de muchas cosas, sobre todas, en mi visión de España. No vale la pena volver ahora sobre todo ello. Pero la obra grabada que ahora trae hasta nosotros José García Ortega tiene una concreción temática que no es la habitual en él. No tiene

nada que ver, temáticamente hablando, con lo que ya le conocíamos los que teníamos la suerte de conocerlo, cuando, como husmeador trashumante, andaba buscando temas campesinos por todos los caminos de España. Ahora, como si la Europa del humanismo renaciente lo hubiese persuadido de que tendría que cambiar la temática, nos viene con una visión interpretativa del gran Durero germánico, cuyo quinto centenario acabamos de celebrar. La obra grabada que ahí nos presenta significa su aportación personal a ese medio milenio que Europa acaba de conmemorar.

Cuesta trabajo imaginar que el autor de aquella iconografía de campesinos calcinados por el sol de España, de aquellos segadores que arrancaban la mies del terrón natal como sembrándose en los surcos, sea el mismo intérprete de toda esa cohorte de príncipes y grandes electores de los tiempos del Emperador Maximiliano. Al primer golpe de vista se diría que todo eso significa algo así como la inversión total del ideario temático de Ortega. ¿Tanto ha podido influir Europa sobre la visión del mundo de ese español radical?

El español radical que hay en Ortega nunca fue lo que fue por negación de Europa. Más bien quiso advertirnos que ese elemento, de apariencia bárbara, pero de esencia genuina, era un factor conformativo que nunca se pudo dejar de tener en cuenta. Por lo demás... ¿en qué consistiría el cambio? En la adopción de un humanismo a la manera clásica. ¿Pero Ortega ha dejado de ser alguna vez un humanista?

En su temática más habitual, Ortega ha ido siempre del humus al humanus; en la temática humanística que caracteriza a esta exposición, Ortega parece marchar del humanus al humus. En ese sentido, sí ha habido una transformación.

Pero ha habido una transformación que, me atrevo a decirlo, no es definitiva, sino táctica y ocasional: ha habido una transformación impuesta por la circunstancialidad de aquel humanismo. ¡Aquel humanismo! Es que, entonces, se luchaba por la afirmación del hombre —la persona— frente a las fuerzas de la oscura Edad Media. Hoy se lucha por otra cosa: por el hombre, sí; pero, sobre todo, por la Humanidad. Ortega, sí, al recrear a Durero, recrea a una época... Pero toda la vida no va a pasarse la Ortega recreando esa época

que no es la suya. Y si lo ha hecho hoy es porque tiene que explicarse el pasado para explicarse el presente, porque tiene que saber lo que no es para saber lo que es.

He dicho de esa obra —son grabados— que es como un retorno del humano al humus. Mucha de la riqueza deslumbradora que nos atrae en ella se debe a la recuperación de materias que el grabado al uso ha ido soslayando y evitando. Volver a encontrarse con la huella materna del buril y la madera constituye hoy un lujo impagable.

Y tanta es la riqueza de materias en esa obra, tan esplendorosa es su realización que, en algún momento, en tarca de comentarista, desearía uno que esa facultad quedara ammorada. Porque, con frecuencia, la riqueza de esa realización deslumbra y tiende como una especie de lujoso velo sobre la otra riqueza menos llamativa a primera vista: la de su diseño.

No hay que olvidar que esa obra, desde el punto de vista

ocasionales ha hecho Picasso, por ejemplo, en «Las Meninas» —la toma como un tema inicial: la transforma con liberación, la evoca y la comenta. Por así decirlo, le da una versión actual para una visión actual.

Pero hay diferentes acepciones de la palabra «transformar» referidas a la pintura de hoy. Picasso transforma: cambia y traslada la forma, procurando siempre conservar un sentido... Ortega, también; pero las transformaciones de Ortega, con ser menos espectaculares, tienen una diversa carga de profundidad. Picasso transforma la intensidad expresiva. Ortega transforma la intención diseñadora: Ortega, y en esto es profundamente «de su tiempo», somete al gesto y a la efigie a una economía lineal que a veces es de una sobriedad total.

Pero ese no es más que un aspecto de Ortega: el del grabador. En los últimos años, en Europa, Ortega ha alcanzado una gran notoriedad



Ortega: «Maximiliano».

temático, es una recreación. Que no pretende ser original por la temática, sino por el carácter transformativo de un argumento ya dado: el del propio pintor que aquí se evoca y al que se le rinde un homenaje: Alberto Durero. Pues bien, Ortega —como en

como grabador. Pero Ortega es, como Durero, fundamentalmente un pintor. No hay gran diseñador si no hay un gran pintor. Yo, por lo menos, lo sigo esperando ahí. Ahí nos dará sus mejores frutos. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.