

nicar. ¿Existió o existe en España, dentro o fuera de los límites geográficos, esta visión de derrota?

Yo escogería tres nombres, y los tres grandes e importantes: Arrabal, Martín Santos y Félix Grande. Fernando Arrabal es, claro, a partir de la tesis de Angel Berenguer, que materializa una conciencia sin porvenir posible, por lo menos en la primera parte de su obra.

Luis Martín Santos, en el campo de la novela, logra una obra magna con su **Tiempo de silencio**, en la que el protagonista escoge uno de los suicidios más lúcidos que existen en la historia de la literatura.

En cuanto a Félix Grande, y ya que es poeta, más vale dejarle la palabra:

«—Servir, servir de algo —dijo el hombre en silencio.

La razón denegábale esa nostalgia suya.

—Servir —repetió el hombre, mientras se descalzaba; quiso dormir un poco, o siempre, o para nunca.

(... ..)

—Servir... —quedó asustado del silencio del mundo.

¡Oh!, ser como un ovillo de lana sin agujas».

Arrabal, o la organización de lo efímero; Martín Santos, o la clarividente y luminosa organización del suicidio; Félix Grande, o el miedo al mundo. De las tres maneras, hablando por medio del teatro, de la novela, de la poesía, las tres voces dicen lo mismo: no hay porvenir posible.

La conciencia antiutópica necesita finalmente, como demuestra Berenguer refiriéndose a la obra de Arrabal, un proyecto mínimo, un proyecto que podríamos llamar vital; necesitan sobrevivir, aunque sólo sea al nivel individual. El protagonista de la novela de Martín Santos escoge el suicidio, la muerte con los ojos abiertos, lo cual no deja de ser una sobrevivencia; Félix Gran-

de, ovillo sin agujas, se devanan a sí mismo en su propia y nunca compartida soledad; los personajes del teatro de Arrabal pugnan por no morir; esta pugna, tanto más trágica cuanto que se juega en grupo (se representa dramáticamente), no produce ninguna comunicación transindividual lo cual acrecienta la ceremonia, le da nuevo significado.

Queda solamente, y para terminar, un deseo que escribir: que esta tesis se publique pronto en España, y que no quede archivada, como tantas otras, en la biblioteca de la Sorbona. ■ JUAN IGNACIO FERRERAS.

por ello— casi desconocido en España. Desconocimiento que la única semana de exhibición de «Ángeles sin paraíso», a los diez años de su rodaje, y el hecho de tratarse de una obra repudiada por su propio autor, tampoco consigue paliar.

Para nadie es ya un secreto la ideología derechista de Clint Eastwood. «Infierno de cobardes» («High plains drifter») (1972) nos revela una vez más cómo bajo unas imágenes aparentemente desprovistas de una significación ideológica o política concreta puede percibirse con claridad el pensamiento del cineasta, su concepción del mundo y de las relaciones humanas. La historia de este «Extranjero», ángel exterminador que cae sobre una comunidad para colmar su sed de venganza —argumento típico de «westerns», sirve a Eastwood para realizar una apología del machismo, de la violen-

cia más irracional, de la chulería como norma esencial de conducta. Ante el regocijo de unos espectadores que «querrían ser como él», el sucesor —en todos los sentidos— de John Wayne mata a una decena de personas, organiza el aniquilamiento de todo un pueblo, viola o humilla a las dos mujeres que encuentra (fascismo y misoginia van íntimamente unidos) y sale victorioso de cuantas iniciativas emprende. Más allá del irritante «festival» narcisista que Eastwood se ha montado a sí mismo —con una planificación corta, a base de primeros planos, que descubre otra vez su nula capacidad de actor—, más allá de imitar a su «maestro» Sergio Leone, igual que «Escalofrío en la noche» lo hacía respecto a Donald Siegel (productor también de ésta), «Infierno de cobardes» destaca por este nivel ideológico del que resulta, en distinto grado, tan revela-

dor como un bombardeo sobre Camboya, el escándalo Watergate o la carrera política de Nixon. Ciertamente el film quiere alcanzar una dimensión de alegoría bíblica, cierto que el personaje de «El Extranjero» posee una concepción mítica (es buena su presentación, así como la «banda de ruidos» de toda película), pero ello queda superado por el americanismo quintaesenciado que rezuman sus imágenes. Es la USA agresora, imperialista, la de la «American Legion» y el exterminio indio, la del «apartheid» y la violencia institucionalizada, aquella que como en un espejo nos viene reflejada —y ensalzada— por «High plains drifter». Y ello no es una fácil extrapolación, sino el considerar en toda su significación lo que es y supone una imagen.

John Cassavetes se ha esforzado —«Shadows» (vista aquí en cineclubs), «Faces», «Husbands» y «Minnie and Moskowitz») lo acreditan— por mirar lo que existe tras esa misma cara de Norteamérica. Y encuentra «la fatiga de los cuerpos y el cansancio de las almas», según frase que le aplica Michel Grisolia. «Ángeles sin paraíso» («A child is waiting») (1963) vale todavía por su parte documental, concentrada en la última media hora, con una representación teatral a cargo de niños subnormales —cuyo tratamiento posible centra el film—, que llega a impresionar vivamente. En lo demás, resulta demasiado visible la mano del productor Stanley Kramer —que montó la película— y su tendencia a la sensible melodramática, como en su momento denunció Cassavetes. Autor que merece la pena conocer mucho más y mejor. ¿Nos dejarán? ■ FERNANDO LARA.

## Echegaray, Después de Barnard

Pocas cosas hay tan desesperantes como el

contemplar una obra cuyo planteamiento sea muy prometedor, pero cuyo desarrollo vaya minimizando y aniquilando todas las posibilidades que quedaron apuntadas en un principio. Es exactamente lo que sucede con «El hombre del cerebro trasplantado» («L'homme au cerveau greffé») (1972), de Jacques Doniol-Valcroze, que ha pasado fugitivamente por la cartelera madrileña dentro de una cadena de cines empuñada en «quemar» material semana tras semana sin sacarle mayor rendimiento. La sexta película del cofundador de «Cahiers du Cinéma» se caracteriza por este desperdicio de centros de interés, por un cerrar los ojos ante lo que verdaderamente interesaba narrar al espectador: el conflicto de un hombre disociado entre su mente y su cuerpo, la brutal contradicción interna a que puede conducir tal dicotomía.

Continuando en la línea sentimental que con todo apogeo mostraba su anterior film, «La maison des Bories» (producido también por Mag Bodard, siempre dispuesta a financiar empresas de este tipo), Doniol-Valcroze ha reducido toda esta problemática a su simple vertiente crónica, rizando el rizo de que sea la propia hija del doctor cuyo cerebro se ha trasplantado quien se enamora de su nuevo propietario. Como éste se hallaba casado —a punto de conseguir el divorcio en su anterior personalidad, pero queriendo otra vez a su mujer en la nueva— y también el médico donante, la continuación lógica de la película sería un drama bien digno de Echegaray, actualizado por los más avanzados adelantos de la cirugía. Es de suponer que todo terminaría en un «juicio de Salomón», con tres mujeres disputándose entre sollozos la posesión del varón... Lamentablemente, Doniol-Valcroze nos ha aborrido tan bello espectáculo, dando como toda conclusión el derecho del protagonista a

## CINE

### «The actor as director»

Bajo este título y desde el 24 de julio al 18 de septiembre se está celebrando en el National Film Theatre, de Londres, un ciclo dedicado a aquellos actores que —como suele decirse— «se han pasado al otro lado de la cámara». La noticia viene al caso porque en Madrid han coincidido dos estrenos pertenecientes a realizadores de este tipo, ambos con trabajo continuado como actores dentro del cine americano: Clint Eastwood y John Cassavetes. «Infierno de cobardes» y «Ángeles sin paraíso» son, respectivamente, su segundo y tercer largometraje dentro de una filmografía que comprende uno más en el caso de Eastwood y otros cuatro en el de Cassavetes. De incomparable mayor importancia la trayectoria de este último, es —quizá



«Infierno de cobardes» («High plains drifter», 1972), de Clint Eastwood.



«El hombre del cerebro trasplantado» («l'homme au cerveau greffé», 1972), de Jacques Doniol-Valcroze.

«buscar la felicidad» —que es lo mismo que no decir nada— y el de los espectadores a plantearse cuantas interrogantes se les ocurra a partir de las imágenes finales.

Todo ello hace patente una falta de rigor hacia la propia historia, una ausencia de valentía e imaginación, que nadie que aborde temas de «ciencia-ficción» —por próxima que sea, por cotidiano que resulte el tratamiento empleado— puede permitirse. Tal como ha salido de las manos del autor de «Sedución», «El hombre del cerebro trasplantado» no pasa de ser un apunte desdibujado de la posibilidad de fusionar el mito de Fausto con el del doctor Jekyll y Mr. Hyde, basándose en un pretexto de origen médico. En un juego de especulación crítica, montado sobre cierto paralelismo existente con «Je t'aime, je t'aime», cabría pensar lo que un Resnais hubiera hecho desde un punto de partida así, valorando en profundidad lo que para un personaje puede significar la memoria, el recuerdo, el tiempo pasado en definitiva, a la hora de abordar un presente concreto.

La sistemática trivialización adoptada por Doniol-Valcroze revela una incapacidad expresiva, una desigualdad entre la altura del tema y la valía real del cineasta, que alcanza los límites del patetismo

(esos atardeceres parisinos, esos verdes paisajes, bellas pérdidas de tiempo para una historia que lo necesitaba todo) o del ridículo (declaración amorosa de Marianne a su padre «cerebral»). Tras hora y media, aligerada en España, poco sabemos de lo que sucede realmente en el interior de Eckerman-Marcilly. Favorecida esta ignorancia por el habitual monolitismo de Mathieu Carrière, actor digno de un Bresson o de un Delvaux —su único trabajo realmente bueno ha sido «Rendez-vous a Bray», y la no menos habitual torpe dirección interpretativa de Doniol-Valcroze. ■ FERNANDO LARA.

## ARTE

Aquí, en este lugar donde ahora me encuentro, cumpliendo con el rito del descanso estival (estribaciones burgalesas de la sierra de la Demanda y Picos de Urbión, montes de Neila, orillas del Arlanza), apenas si se siente el colapso de la vida en Madrid. También de la vida del arte. Aquí, el

verano trae algo así como un impulso vital que falta en la invernada, cuando los hielos confinan a los rebaños en tenadas y establos y a los hombres en el calor de los hogares.

Muy cerca de la casa donde yo paso mis días estivales —un antiguo molino— está la casa de José Hernández, el pintor, en el pueblo, Palacios de la Sierra. Del otro lado del pueblo tiene otro molino Daniel Gil, uno de los grandes del diseño gráfico en España. Y cinco o seis kilómetros más allá tiene otro molino Eduardo Chillida. Algunas veces nos vemos y dialogamos, pero es difícil que nos encontremos todos juntos, pues los caminos son muy distintos.

De todas maneras, curiosamente, aquí es posible mantener un diálogo sobre los problemas del arte, tal como hoy en Madrid y en otras grandes ciudades no sería posible, por culpa de ese colapso veraniego que todos conocemos. Ahora está aquí conmigo, pasando unos días, José Guinovart. No está inactivo: también está pintando, como Pepe Hernández, que tiene estos días una actividad casi febril. Ayer fuimos Guinovart y yo a casa de Pepe Hernández a tomarnos con él unos vasos de vino y a quitarlo un par de horas de su trabajo.

### Pepe Hernández y José Guinovart, en tierra de pastores

El mundo de José Hernández, ya lo conocéis, hunde sus raíces fundamentales en la ciudad. Todo lo que él pinta, todo el aparato complejo de su figuración, parece como el abigarrado eco de la decadencia y de la decrepitud del mundo. Pepe Hernández, que lleva una vida tranquila entre su mujer y sus dos hijos, no tiene nada de decadente. Pero des-

de las atalayas desde las que él se puso a observar el mundo —primero Tánger, la ciudad donde nació y vivió casi toda su juventud hasta hoy; luego Madrid—, ese fue el mundo que tuvo la oportunidad de ver, ayudado además por la literatura que frecuentó, empezando por Kafka y por todos los profetas de los abismos de nuestro tiempo.

Alguna vez, paseando con José Hernández por estos campos, con un fondo virgiliano de esquilas y mugidos, me he preguntado y le he preguntado cómo con esas inevitables incitaciones ambientales le era posible montar el mecanismo de su mundo. Pepe Hernández se

Pues, como iba diciendo, ayer fuimos Guinovart y yo a casa de Pepe Hernández a tomarnos una copa de vino con él. Pepe Hernández estaba con los cuadros de gran formato que ahora le ocupan. Guinovart había dejado en el estudio improvisado de la casa de campo los «guaches» y los «collages» leve mente bucólicos que lleva entre manos. Los cuadros de Pepe Hernández están dentro de su mundo habitual... ¿Dentro de su mundo? Yo advierto en él —en el mecanismo de su figuración— un cierto cambio. Aquí, en el campo, parece que le ha abandonado un poco esa argumentación sibilina sobre la vida de nuestro

tagonista fundamental de esa obra. Es... ¿cómo lo diría? Es como un ramalazo apocalíptico. Algo que ya no es presagio de decadencia, sino milenarismo, invade a esa obra. Es un clima similar al de la zozobra que invadió a la pintura —y sobre todo a la gráfica— centro-europea en los momentos finales de la Edad Media: la obra de Urs Graf, la de Hans Baldun Grien y hasta la de Durero, por ejemplo. Es curioso: yo diría que una cierta situación arcaica le ha hecho a Hernández intuir como un desasosiego arcaico...

Guinovart observa y parece comprender. Guinovart no puede evitarlo, ve mucho más las



Pepe Hernández y José Guinovart.

limitaba a sonreírme por toda respuesta.

Guinovart, a quien tengo aquí conmigo en estos días, es más sensible a la realidad en torno. En la pintura que hace se advierte la cercanía de la fuente y la proximidad del bosque. ¿Guinovart pinta de fuera adentro, mientras que Hernández pinta de dentro afuera? Es posible, pero guardémoslo mucho de extraer de todo ello un diagnóstico definitivo. Guinovart pinta poniendo mucho más en juego su mecanismo de pintor. Pepe Hernández, por el contrario, pone mucho más en juego al pintar: su mecanismo de fabulador, de poeta, de inquisidor del mundo.

Se diría que la presencia de esta vida arcaica y patriarcal que lo rodea ha inoculado en su figuración algo como un arcaísmo «goticista». Guinovart no pudo evitar una pregunta similar a la mía: ¿Cómo es posible mantenerse en ese clima pictórico cuando se convive este clima idílico? Pepe Hernández improvisa de momento una respuesta de urgencia: él es capaz de vivir en un ambiente sin influirse de él, siempre que le obsesione una idea... De todas maneras, yo pienso que algo que en última instancia es ambiental ha influido en esa última obra de Hernández, aunque él no lo perciba. No es ya la decadencia el pro-

ble de cosas desde otro ángulo. Guinovart ve al mundo tamizado por la pintura. Pepe Hernández ve a la pintura tamizada por el mundo.

Es interesante ver a esos dos artistas incidentalmente asociados, tan lejos de cualquier escenario, tan lejos de los que cocinan el arte de hoy. Es interesante por lo que tiene de asociación extraña. Guinovart, aun siendo tan radicalmente pintor, hace una pintura que siempre siempre da un rodeo por la vida antes de concretarse en lo que es. Y lo suyo no puede resolverse más que en pintura. Hernández es más poético. Lo suyo podría concretarse en cualquier otra cosa; en un poema, por ejemplo.