

mi, etcétera, estaban entre ellos. Posteriormente estuvo ligado a eso Fernández Muro —que luego se casó con Sarah—, excelente pintor. Sarah estaba cerca de todo ello, incluso participó en las actividades del grupo, pero nunca participó en ello con una estricta ortodoxia. La participación en las investigaciones "concretas" exigían y exigen eso: una ortodoxia. Y Sarah era... iba a escribir heterodoxa, pero no: era fundamentalmente pintora. La dimensión profundamente pictoricista de su pintura le impedía entregarse a la dependencia estrictamente especialista —para no escribir sólo "geometrista"— que la pintura "concreta" exigía. ¿Heterodoxa solamente? No: Sarah era incrédula. Estaba demasiado presionada por la pintura. Tenía —y tiene: eso es algo que se le advierte a primera vista— demasiado inculcados en su cuerpo pictórico todos los gérmenes patógenos que hacen del sentimiento pictórico casi una enfermedad incurable. Ella había aprendido de la gran pintura de nuestro siglo esa mesura que podía hacer suntuoso el color, el orden gráfico estricto... Pero, insisto, nunca practicó una ortodoxia rigurosa.

Ahora bien, no la practicó, pero la conocía. La conocía tanto como para ser heterodoxa con todos los pronunciamientos. Si no llegó a ello; si, en aquel tiempo, no practicó, por ejemplo, ni el expresionismo ni el aformalismo, es porque en ella misma anidaba demasiado el espíritu —¿bracquiiano?... ¿cezanniano?— del orden. Fue heterodoxa como pudiendo ser ortodoxa. Pero, en realidad, el problema era —y es— mucho más sencillo: es que la pintora —y la pintura— le gana siempre la partida en ella misma a la posible teórica de otras cosas.

Sarah Grilo es una incrédula de muchas cosas. Pero no de la pintura. Y yo diría más: es que el ser pintora, primordial e insobornablemente pintora, es lo que le impide ser una geométrica o cualquier otra cosa. ■ JOSE M.ª

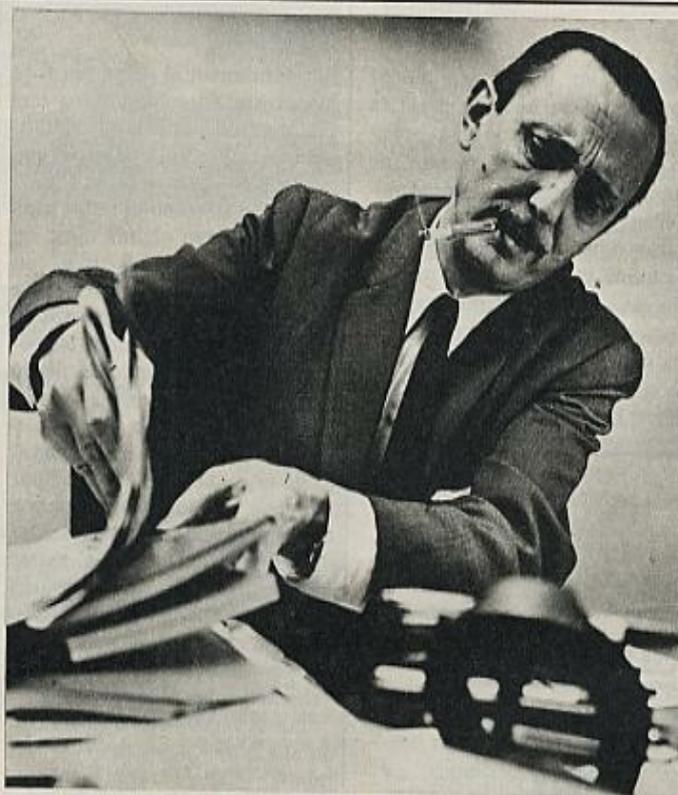
MORENO GALVAN

## TEATRO

### Sobre la tortura

En "La doble historia del doctor Valmy", obra escrita hace algunos años, sin posible estreno español por entonces, y montada ahora al fin en Madrid, encontramos varias de las ideas político-morales más caras a Antonio Buero. Bien mirado, incluso podríamos decir que el drama es, sobre todo, una explicación escénica de tales ideas, que se sostiene e interesa cuando encuentra en ellas la razón de su palabra y de su acción y que, en cambio, aparece violentado cuando intenta desarrollar y justificar los distintos factores de la historia. En definitiva, lo que Antonio Buero quería decirnos sobre la tortura era tan imperioso y lo sentía tan agudamente, que los personajes han nacido para ser los peones de la ejemplificación, aun cuando el dramaturgo no se resignó a ello e intentó darles una no siempre alcanzada humanidad. La obra, en fin, se sostiene mucho más por la verdad y honradez de la tesis que por la "credibilidad dramática" de sus situaciones, de sus diálogos y de su trama.

De toda la obra de Buero, la que está más cerca de "La doble historia..." es, lógicamente, "La Fundación". Aunque allí aparecían una serie de elementos que no están, ni tienen por qué estar, en "La doble historia del doctor Valmy", existe la común atención a un tema muy preciso: la represión política, revelada en "La Fundación" en el ámbito de las cárceles y las ejecuciones, y en la obra que acaba de estrenarse en el de las comisarias y las torturas. Si allí se daban pocas pistas sobre la filiación política de carceleros y encarcelados, aún menos se dan aquí sobre torturados y torturadores, con la diferencia de que si en



Antonio Buero Vallejo: Terror y miseria del torturador.

"La Fundación" convenía —y así surgía de una serie de connotaciones, incluso ajenas a la obra, como la biografía de Buero— que los espectadores situaran el drama en un marco histórico determinado, aquí el dramaturgo recomienda explícitamente a través de un personaje que el conflicto se contemple sin tomar ningún partido ideológico. En teoría, el espectador no debiera saber si los "suyos" son los policías o los detenidos políticos a quienes torturan, para que así, por encima de las razones de cada cual, el drama se alzara como una denuncia indiscriminada contra la práctica institucional de la tortura. Y —esto es fundamental en el pensamiento de Buero— contra quienes la consienten o fingen ignorarla simplemente porque está al servicio de sus intereses. En cuyo punto volvemos a encontrarnos con "La Fundación", tanto porque también allí se intentaba en un momento dado implicar y responsabilizar al público, como por la presencia en ambos dramas de una idea dominante: el rechazo radical de la crueldad, que si en "La Fundación" se esgrimía contra los carceleros y contra las intemperancias de algunos encarcelados, aquí se

alza, sin tapujos, contra la Policía política.

Buero ha concebido a unos torturadores psíquicamente anormales. En la situación límite, uno de ellos, que ha castrado a uno de los detenidos, se vuelve, en un acto reflejo, impotente. A la acusación llana y simple de la tortura incorpora Buero una reflexión sobre la devastada personalidad del torturador. Camino este por donde el drama viene a perder un poco su carácter de investigación sobre la tortura para convertirse, empequeñeciéndose, en la historia de un caso clínico. Quizá ahí estaría la razón de lo que apuntaba al comienzo. Cuanto se refiere al desarrollo del "caso especial" está inevitablemente por debajo de cuanto descubre lo que sentimos como representativo de esa velada lacra social.

Algunos dirán que la obra debiera ser más clara, menos moral, diciendo cosas que no dice. Y que el problema último no son los torturadores, sino los torturados. Buena parte de esas argumentaciones, en el plano estrictamente teórico, estarán justificadas; pero quizá no tanto si nos atenemos a los temas cotidianos de la escena española. ▶

Porque, en definitiva, atacar como aquí se hace la práctica precisa de un cuerpo legal preciso, mostrando la miseria de quienes tantos espectadores quisieran admirar como funcionarios ejemplares, es algo que no había visto nunca en uno de nuestros teatros. Y que explica los aplausos y aun la emoción de los espectadores enfervorizados de la noche del estreno. ■ **JOSE MONLEON.**

CINE

## Por la Patria y el Rey

"En lo que realmente pensaba cuando hice 'King and Country' (1964) es en la terrible situación en la que se ve sumido todo ser humano y progresivamente a lo largo del presente siglo. Consideraré esta guerra, en la que millones de personas sufrieron la muerte más espantosa, gentes de todas las clases, en la que se ahogaron en el barro unos doscientos cincuenta mil soldados, en la que muchos otros perecieron en el campo de batalla, en la que otros debieron pasar dos, tres o cuatro años en condiciones inhumanas que empujaron a muchos de ellos a la locura y muchos otros afectados en sus condiciones mentales el resto de su vida. Y todo eso en una minúscula porción de terreno". Son palabras de Losey —recogidas por Tom Milne en su libro de conversaciones con el cineasta (1)— que resumen su punto de partida global respecto a la historia elegida en "King and Country": el juicio contra un desertor del Ejército inglés durante la primera guerra mundial. Negando el haber hecho simplemente un film bélico, anteponiendo un planteamiento ideológico y ético a la simple narración de una anécdota determinada, Losey inscribe su propia película dentro de lo que define como temá-

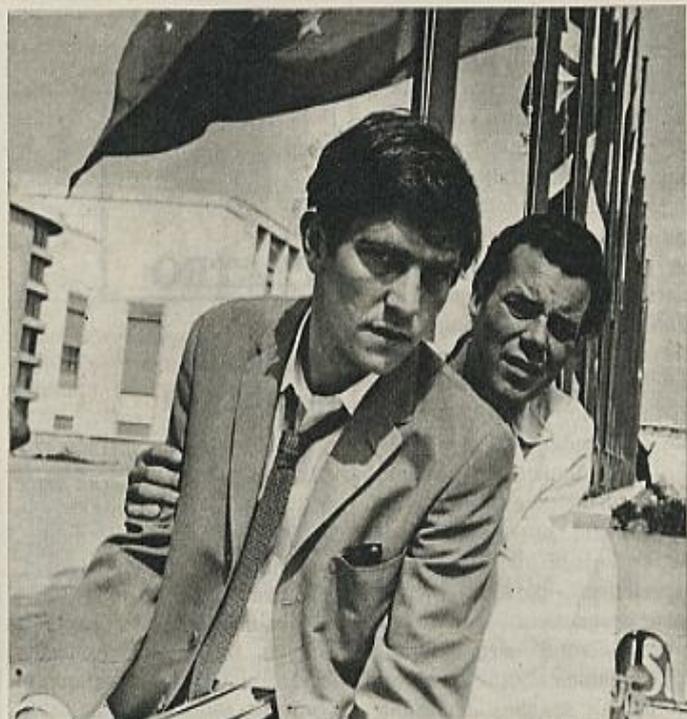
(1) Editorial Anagrama, Barcelona, 1971.

tica fundamental de su obra: la hipocresía, entendida en su vertiente social y en cuanto sometimiento a unos valores en los que no se cree, pero que se siguen respetando "como si todas esas reglas tuvieran alguna clase de legitimidad". Reglas que, en este caso, se traducen en la aceptación de una guerra absurda y mortífera con todos los códigos que lleva implícita, desde aquellos que ocultan los verdaderos intereses que originan y mueven el conflicto bajo el manto de una "heroica" lucha "por la Patria y el Rey", hasta los que determinan que un pobre soldado, superado psíquicamente por un combate incesante de tres años y que huye de su formación durante cuatro días, sea fusilado por desertor con el fin de "elevar la moral de la tropa".

Pocas veces —salvo en el resto de sus obras maestras, "El criminal", "The servant", "Accidente", "El mensajero"— ha sido Losey tan directo, lúcido y estremecedor como en "King and Country". Gracias a una puesta en escena perfectamente desarrollada, donde no falta ni sobra ninguno de los elementos que juegan en ella, en un alarde de sobriedad y dominio que concede a la excelente interpretación de Dirk Bogarde y Tom Courtenay, y al no menos decisivo trabajo del operador Denys Coop, valores de protagonistas en dicha puesta en escena, Losey clarifica al máximo su intento de situar al espectador ante una realidad brutal, degradada, en la que el ser humano



Joseph Losey.



Tom Courtenay y Dirk Bogarde, en el Festival de Venecia de 1964. Courtenay se llevaría el premio de interpretación masculina.

no es más que un simple número sometido a toda clase de ordenanzas arbitrarias, privilegios jerárquicos y crueles consignas.

Es a estos códigos morales, a esta realidad inhumana donde un proceso farsesco puede condenar a un hombre a la muerte con la más absoluta indiferencia y sin contemplar ninguno de sus condicionamientos —resultado directo de un concreto sentido del orden, la disciplina y los valores, castrenses—, a los que Losey ataca sin concesiones en "King and Country". La otra cara, la verdadera cara de ese grandilocuente monumento descrito minuciosamente en la secuencia inicial del film (símbolo de tantos otros, donde se canta a la heroicidad de los combatientes en su lucha y en su muerte), es el barro de las trincheras, los cadáveres, la suciedad, las ratas, la miseria, el sufrimiento transformado en irrisión y crueldad como única forma de autodefensa, que la película nos da en continuo primer término. Contra la inaceptable mixtificación de la Gran Guerra en cuanto "última guerra romántica" o "última guerra entre caballeros", Losey alza sus imágenes, da a conocer la verdadera significación de unos términos cuando es la clase dirigente quien los acuña como máscaras de unas situaciones

creadas por esa misma clase en beneficio propio.

De ello no puede desprenderse en ningún momento que "King and Country" se reduzca a un simple film de tesis antibelicista o que se atenga a un esquematismo demagógico. Todo lo contrario. A través principalmente de la configuración del personaje del capitán Hargreaves (inimaginable sin el trabajo creativo de Dirk Bogarde), Losey analiza el conflicto en sus exactos límites. Porque el papel de dicho personaje no es ni mucho menos —como se ha mantenido en críticas apresuradas sobre la película— el de portavoz del propio cineasta, sino, dentro de una riqueza incomparablemente mayor desde el punto de vista dramático, el de conductor "brechtiano" de la idea de que una determinada mentalidad militar sobrevive por encima de cualquier momentánea aproximación humanística, de que sólo es "cumplir con su deber" sin más lo que preocupa cuando se es partícipe de una situación de casta y privilegio.

"King and Country" ha llegado a España con doce años de retraso a causa de la censura. Lo que significa, por último, uno de los mayores elogios que puedan hacerse de su profunda valía crítica e ideológica. ■

**FERNANDO LARA.**