

bond: el canto del cisne

Las novelas de Ian Fleming comenzaron a distribuirse en España, traducidas al castellano, casi al mismo tiempo que se estrenaba en nuestras pantallas «Goldfingers», la tercera película de la serie. Fue a partir de ésta cuando el mito James Bond empezó a ser rentable entre nosotros. Las traducciones de las novelas originales, las reposiciones de «Agente 007 contra Dr. No» y «Desde Rusia con amor», contribuyeron a crear una corriente de opinión favorable que mantuvo en las pantallas de estreno «Goldfingers» bastantes semanas más que sus predecesoras. Ahora, «Operación trueno», a pocos días de su presentación, lleva camino de convertirse en uno de los films más taquilleros de la temporada. El mito se ha instalado en la conciencia popular. Bueno será hacer algunas consideraciones sobre el «abandismo».

No puede explicarse el extraordinario éxito de la serie solamente por sus ingredientes de violencia y erotismo: en primer lugar porque estos componentes se encuentran notablemente aligerados en la versión española —especialmente el último—. Más bien pudiera pensarse que el público se interesa por el itinerario de este personaje que encontrará a la siguiente película dispuesto a emprender nuevas aventuras: en definitiva, no era otra cosa lo que el público de antaño buscaba en las películas «por jornadas». En un momento en que el cine vuelve a sacar del desván sus viejos géneros, las películas de serie cobran actualidad, y las de James Bond alcanzan el rendimiento favor del público. Y no sólo ellas, sino todas las que aplicadamente se dedican a la consciente imitación. En las dos últimas temporadas fue el sarrión del «western»; ahora estamos en plena era James Bond y sospecho que por bastante tiempo.

Desde «Agente 007 contra Dr. No», hasta «Operación trueno», ha habido una evidente evolución. Se ha proseguido una estilización en la que se buscaba una simplicidad narrativa no importando la coherencia dramática. Lo que interesaba era la acumulación de hechos sorprendentes en los que el siempre invencible agente 007 tuviera ocasión de manifestarse con su hábil desenvoltura. Así se ha ido llegando poco a poco a una narrativa más cercana al «cómic» que a cualquier otro medio de expresión. Las relaciones entre los personajes están regidas por las leyes de la acción: no hay un mecanismo de comportamiento humano; cada individuo funciona a partir de sus instintos primarios de agresión, conservación o sexualidad. Esperamos que de un momento a otro se supriman los diálogos y de los labios de los actores salgan una letra formando palabras, como en los fumetti: a tal grado de mecanización se ha llegado.

Otro aspecto que ha evolucionado, estilizándose y refinándose, en la serie James Bond ha sido la utilización, por parte del agente secreto 007, de armas, instrumentos y máquinas. Quizá los aficionados a los buenos «cómic» de hace unos años añoren aquellos superhombres que en el mejor de los casos tenían una simple pistola para llevar a cabo sus considerables hazañas. James Bond, no reclama a la técnica sus últimos adelantos para realizar sus más insignificantes acciones. Tal procedimiento sería válido si sirviera para desmitificar el carácter heroico del personaje, rendir sensible que Bond pueda desenvolverse gracias a la ayuda de la técnica; pero justamente se trata de lo contrario: parece como si las armas, los instrumentos y las máquinas esperasen el soplo heroico de Bond para tener una función...

Cuando el público se sienta en su butaca y comienza la proyección de «Operación trueno» se establece una comunicación inmediata. Todo está sobreentendido; la complicidad del público con lo que está aconteciendo en la pantalla es perfecta. Si no, ¿cómo se explica que alguien pueda aceptar el primer gag mecánico del film? James Bond se encuentra acorralado, perseguido por sus enemigos en el tejado de un palacio; imperturbable, se coloca un casco en la cabeza e, inmediatamente, se eleva en el aire. Un dispositivo sujeto a su espalda, una especie de «cohetes de bolsillo», le ayuda a ascender y librarse de sus perseguidores. Pero, ¿de dónde ha sacado Bond el casco y el ingenio mecánico? Parece obligado aceptar esta convención, sin la cual todo el film carece de lógica, esa lógica sui generis que los autores proponen, y que el público acepta complacido.

En definitiva, «Operación trueno» parece un film-resumen: una antología de los mejores gags de la serie, un rizar el rizo en cuanto a invención de aparatos ultramodernos, una exposición completa de «chicos Bonds» —aunque la versión proyectada en nuestras pantallas no justifique la fama de seductor impenitente del agente 007—. «Operación trueno» pudiera muy bien ser el fin de la serie, al menos en lo que respecta a la fórmula creada por Terence Young con Sean Connery como protagonista. Ya se corre el riesgo del amaramiento. Posiblemente ya no se pueda llegar a más. Resulta difícil estirar el truco. En esta cuarta película de la serie, las cámaras han tenido que sumergirse bajo el mar para poder seguir aprovechando el filón. Las imágenes de «Operación trueno» suenan como a un canto del cisne, una despedida brillante del público que ha seguido fielmente las aventuras de este personaje, entronizado ya en la mitología de nuestra época. Ahora se anuncia el rodaje de otra adaptación de Ian Fleming; pero el agente 007 ya no será Sean Connery, sino Peter Sellers. Y se dice que el film no tendrá nada que ver con lo que hasta ahora se ha hecho sobre James Bond. Aún cabe la sorpresa...

JESUS GARCIA DE DUEÑAS

acontecimientos...

CLAUDE Planson, el hombre que durante doce años ha dirigido el Teatro de las Naciones, ha pasado varios días en Madrid. Con tal motivo se montó una conferencia de prensa en la que vino a sintetizar las ideas que informaron, más o menos tímidamente, su última etapa al frente de dicho Teatro.

Planson estima que el teatro occidental tradicional pasa por un crepúsculo quizá definitivo. No basta, pues, hablar de crisis, en el sentido habitual de decadencia transitoria —que es el empleado por ciertos cronistas ante los problemas que, desde hace ya bastante tiempo, tal teatro tiene planteados—, sino que debe entenderse el término en el más exacto y decisivo concepto de relevo, o sustitución radical de lo que deba entenderse por teatro.

Para el ex director del Teatro de las Naciones, la concepción fundamentalmente literaria del teatro europeo, ligado además al entretenimiento y consuelo de una sola clase social, y rezumante de «ismos» oscuros (por ejemplo, el racismo y el colonialismo casi instintivos en muchos europeos), empieza a ser un fenómeno de museo. Se trata, ampliando la idea, de un «teatro de autor», cada vez más marginal, más mínimo, más desentrañado, más esteticista y menos vivo.

El teatro, la idea de lo que es teatro, debería ser rescatada de los moldes habituales de Occidente, para conectarla o sumergirla en otras culturas, en otras zonas sociales, en otras razones de ser. El sociólogo sería, llegada esta hora, un hombre fundamental. Y, como pedía la Littlewood últimamente —y, antes, otras gentes de teatro asfixiadas por el ritualismo vacío de la mayor parte del teatro moderno—, la escena sería definitivamente arrebatada a los profesionales del ritualismo, a cuantos han sacralizado y puesto fuera de la vida eso que se llama ser «hombres de teatro». Los sociólogos, los científicos, y el trabajo en equipo, serían los caminos canalizadores de este nuevo teatro, nacido no del autor profesional, sino del pueblo, de la capacidad colectiva de dramatización...

Ideas análogas navegan hoy por muchas aguas, y hasta puede decirse que cuantos contemplan el teatro dentro de una perspectiva social amplia, están tácita o expresamente de acuerdo en este punto: hay que levantar un «teatro popular».

El problema, el difícil y confuso problema, surge cuando se quiere hacer «popular» lo que no lo es, lo que ha nacido y vive en un pequeño sector de la totalidad, como es el caso de ese «teatro tradicional occidental» a que se refiere Planson. Y hablo de «tradicional» referido a la forma, claro, y no a las ideologías. Es decir, hablo —hablaba Planson— de todo lo que hoy se entiende comúnmente por teatro.

En esta misma columna, y a propósito de «¿Quién quiere una copia del Arcipreste de Hita?», de Martín Recuerda, y «Don Juan», de Alfredo Mañás, hablaba yo del «populismo» como falsa salida, como deformación generada por la necesidad en abstracto de la «audiencia popular». Y me preguntaba hasta qué punto no se trata de un tema fantasmagórico si no nos planteamos cuáles son los supuestos sociales, políticos y económicos de una cultura popular, es decir, de una cultura común...

Para Planson, ciñéndose escuetamente al campo teatral, mirando en el pasado y el presente, dejando a un lado cualquier consideración sobre la evolución social, existen ya determinados caminos por los que transitar. Se trata de asociar e interesar previamente a un gran número de personas y luego ofrecerles un tipo de teatro que vive pegado a la realidad, a la tierra, a los problemas y emociones de la calle y no a la sensibilidad creadora del escritor-artista. ¿Dónde encontrar ese «teatro popular»? ¿Cómo asociar previamente a sus espectadores? ¿Dónde ha de ser ofrecido?

A todas estas preguntas ha contestado Planson con su capacidad organizadora y las apuntadas ideas que posee sobre el tema.

Por de pronto, un ejemplo de teatro popular es —y en eso estoy de acuerdo con él— el flamenco, entendido en su sentido más riguroso y más libre. Contemplado cerca de las situaciones dramáticas de donde surge, y no en su vertiente estereotizada o, por el lado contrario, populachada. También es «teatro popular» la expresión multiforme que han dado de su drama económico, político y racial, los negros de los Estados Unidos...

Planson ha seleccionado todavía otros tres tipos de cultura: la vudú, de Haití, una orden conventual del Islam, y la vanguardia coreográfica de Maurice Bejart. Quede a cada lector la consideración que cada una de estas elecciones suscita.

Para la Asociación de espectadores, Planson ha recurrido a la revista «Planète» y al «Club de la Méditerranée» que controlan a varios centenares de millares de franceses. De ahí han de surgir las listas interminables de posibles espectadores a los que dirigirse e informar.

En cuanto al lugar, otra decisión está ya tomada. Los «acontecimientos» —asi llamados para soslayar radicalmente la terminología teatral— tendrán lugar fuera de los teatros a la italiana. Cada «acontecimiento» tendrá el «lugar adecuado», la estancia que mejor se acople a su escenario original...

Imposible analizar en estas líneas los mil problemas y las múltiples dudas que algunos puntos fundamentales del proyecto dejan en el aire. Con todo, valía la pena registrar la iniciativa de un hombre como Claude Planson, ayudante de Vilar un día, en el T. N. P., director durante doce años en el Teatro de las Naciones, lanzado ahora a una nueva «escalada» en su larga aventura de promotor de un teatro liberado de la burguesía y del nacionalismo «europeo»...

JOSE MONLEON