

## un espía en cada esquina

EL cine de espionaje no es de hoy, aunque si lo sea la extraordinaria boga, casi auténtico furor, de que goza. En general, las épocas de su mayor esplendor han coincidido con las situaciones de elevada tensión internacional, de guerra caliente o fría. En esos momentos se trataba de un cine abiertamente propagandístico, de combate. La serie anticomunista de los años cincuenta en el cine americano puede servir de botón de muestra. Luego, a medida que la coexistencia pacífica fue ganando terreno el género fue experimentando un retroceso hasta que, a partir de la eclosión del fenómeno Bond, ha vuelto a adquirir un auge como nunca había tenido. Los planteamientos políticos han quedado, y van quedando cada vez más, en segundo término, aunque siempre quede, al menos como telón de fondo, una alusión clara a un enemigo misterioso y no directamente señalado, que se procura que tenga rasgos más o menos orientales. En el fondo de esta evolución está, en última instancia, un fundamento económico. La disminución de la tensión hace que films excesivamente definidos ideológicamente puedan encontrar dificultades para su exhibición en determinados países, dentro siempre del área occidental a que están destinados, y, en función de ello, cada día más, se tiende a la despolitización inmediata y a la abstractización de las potencias en juego. Queda, eso sí, el agente americano —a veces británico— como héroe inamovible y representante de las fuerzas del bien típico. Pero aquellas otras fuerzas contra las que lucha se convierten en algo marginal a la vida real, en extrañas potencias o asociaciones a cuyo frente se encuentra un individuo que, devorado por la ambición, pretende convertirse en dueño absoluto del mundo.

Esto tiene su importancia, y también su riesgo. En cualquier caso, con entelequias o llamando a las cosas por su nombre, el cine de espionaje contribuye a reforzar tensiones, a crear y exaltar un mundo en el que la violencia es valor fundamental. Por otra parte, se está llegando a un tal falseamiento de la realidad que, mientras el agente de turno deshace el entuerto metafísico que le ha caído en suerte, se olvida que existe un mundo del espionaje real, que opera en circunstancias muy distintas a las que aparecen en los films y en relación a fenómenos que están o deberían estar en la mente de todos y se escamotean alegremente.

En este sentido, «El espía que surgió del frío», uno de los cinco films del género que se han estrenado en Madrid en estos días, pretende ser obra desmitificadora, mostrar que el submundo de que se trata no tiene nada de bello ni siquiera de heroico en el sentido mítico de la acepción. Ahora bien, la novela de Le Carré, al ser adaptada a la pantalla, pierde buena parte de la carga que pudiera llevar en este sentido y los guionistas, al verse obligados a la concentración y a dar una estructura dramática a los hechos, se quedan en un relato muchas veces convencional —la primera visita de Burton al piso de Bloom— y, casi siempre, farragoso y discursivo. Como, además, Martin Ritt —muy lejos ya el momento en que, a juzgar por su primer film, «A man is ten feet tall», se esperaron grandes cosas de él— no ha logrado, ni siquiera lo ha pretendido, imprimir al relato la garra que en momentos como el final pudiera haber tenido, la obra resulta excesivamente gris, falta de fuerza y de brío y, en ese desvañamiento resalta todo lo que de primario hay en unos planteamientos que, bajo una apariencia de puesta de las cosas en su punto, no varían demasiado de los tradicionales y, en última instancia, no se alejan tanto como pueda parecer a primera vista, del habitual maniqueísmo.

Al extremo opuesto, «Flint, agente secreto» se sitúa en los límites de la ciencia-ficción y la parodia. Sublimación humorística de los agentes en la línea Bond, no puede, en ningún caso, hablarse de anti-007. El esquema es el mismo, sólo que tratado a una escala de cuasi-delirio. Sexo y violencia están a la orden del día. Flint tiene cuatro mujeres, es campeón de karate y posee un arma de ochenta y dos usos diferentes —ochenta y tres si se quiere encender un habano— disimulada en un mechero. La película logra mantener un tono alto en su primera mitad, tratada con agilidad y desenfado sorprendentes en Daniel Mann, pero cae en la segunda, que no consigue conservar el ritmo trepidante del principio. No obstante, y siempre que no se quiera buscar más allá del puro divertimento, hay una dignidad, un aire de «cómico» que hacen de ella un espectáculo agradable.

Entre las dos películas, otras que no superan el producto de serie: «Donde están los espías» es, una vez más, la vieja fórmula, con toques de un polvoriento humorismo inglés y un antisovietismo burdo y caricaturesco. «Misión secreta» es una comedia cortada a la medida de Rock Hudson y en la que se sacrifica a la moda aprovechando la ocasión para convertir a Claudia Cardinale en una especie de «starlette» que poco tiene que ver con su auténtica personalidad y su categoría. «Trampa para un espía», primera de la serie de Mister Soko, tiene mayor atractivo, sin lograr superar un tono medio del que sólo destacan algunas escenas en que el color se ha empleado inteligentemente y algunos aciertos de planificación que remiten con gracia a la estética de las bandas dibujadas.

De todos los films, dejando al margen «El espía que surgió del frío», se saca la misma impresión. Aparte sus aciertos o desaciertos, uno se encuentra ante algo ya visto, que empieza a fatigar y, por otra parte, ante una peligrosa regresión a la barraca de feria, a una ingenuidad sin ingenio que se traduce en un tipo de cine apto para espectadores que no hayan alcanzado la edad de la razón. A la escala de un film aislado la cosa no tendría excesiva importancia. La tiene en cuanto que no se trata de un film o de un puñado de ellos, sino de toda una tendencia cinematográfica que está convirtiéndose en casi única.

CESAR SANTOS FONTENLA

## una comedia soviética

EL estreno de la obra del soviético Arbutov, en el Teatro Arrioché, de Madrid, plantea un interesante problema crítico que fue ya ampliamente advertido y debatido durante las últimas temporadas del Teatro de las Naciones.

La cuestión es ésta: durante años y años, el teatro occidental se apoyó sobre idénticos supuestos sociológicos. Cada país tenía su nivel cultural, sus tendencias teatrales, y sus particularidades políticas. Pero, por decirlo de algún modo, el proceso era uniforme, y lo progresista o lo reaccionario, lo audaz o lo timorato, lo moral o lo inmoral, descansaba sobre un sistema de ideas afines. Los grados eran distintos, y una misma obra podía ser considerada más o menos audaz según fuese un público de Madrid o uno de París quien la juzgase; en todo caso existían acuerdos básicos y, sin duda alguna, con frecuencia, los críticos de París, de Madrid o de Roma, aun con citas distintas, encontrarían en una obra las mismas virtudes y los mismos errores.

El teatro era un fenómeno localizado en la clase media acomodada de Europa, y las ideas e intereses de esta clase, con respecto a cualquier amenaza, eran, en el fondo, iguales. Sus enemigos eran también fuerzas reconocibles y próximas, nacidas y crecidas en el mismo marco colectivo. La izquierda y la derecha, el capitalista o el obrero, la burguesía o el proletariado; o la buena o la mala literatura, la tragedia o la comedia, la teatralidad o la no teatralidad; o la verdad y la mentira, lo político o lo cursi, lo cómico o la astracanada, etc., etc., eran divisiones ideológicas, monedas entendidas en todo Occidente. La unidad cultural, dentro de la diversidad, era evidente.

Pero he aquí que la historia contemporánea plantea una serie de supuestos distintos. Por un lado está la cultura de los países socialistas, apoyada ahora en un régimen de vivencias y en unas estructuras completamente diferentes. Por otro, los fenómenos específicos de la gran Latinoamérica, drogada por el dólar hasta hace muy poco. Por otro, las nuevas nacionalidades africanas. Por otro, la nueva literatura dramática negra de los Estados Unidos. Por otro, el mundo asiático...

Todas ellas, culturas que hasta ahora difícilmente iban más allá de su propio marco, y que, en pocos años, han irrumpido, en mayor o menor escala, en lo que un día fue inaccesible Occidente. París es, en este orden, el punto extremo de la situación planteada. Allí se han abierto, como en ningún otro lugar de Europa, los escenarios a los representantes de las nuevas culturas. Y allí se han escrito, a propósito de las mismas, las mayores ridiculeces y sofisticaciones al querer medirlas con los antecedentes culturales de Occidente.

En Córdoba —en las últimas Conversaciones Nacionales— planteaba yo las dificultades, quizá insuperables, de una educación y una cultura popular dirigidas por quien no forma parte del pueblo —en el sentido de clase económicamente débil— y, por tanto, actúa bajo otros reflejos y otras vivencias. Cada circunstancia engendra un tipo de cultura, una distinta comprensión de la existencia y una ética diversa de las relaciones humanas. Sin caer en relativismos absolutos, es evidente que existe un gran margen de relatividad a partir de los supuestos sobre los que cada cultura ha de levantarse.

Pero, en definitiva, esto es una idea contraria a los hábitos de Occidente. Durante siglos, en una parte de Europa se han dado normas para todo el mundo. Durante siglos, una clase social ha defendido sus intereses como si se tratase de beneficios generales. Aún ahora mismo se habla de ideas y regímenes políticos abstraendo el lugar y momento en que se producen. Aún ahora mismo se consideran enemigos pueblos que, simplemente, viven en fases distintas de su desarrollo.

El teatro ha sido, en este orden, una de las formas de poner en evidencia lo aberrante de este "universalismo". ¿Cómo iba un crítico francés, forjado por los módulos de la vida y del teatro parisinos, a entender totalmente, por ejemplo, a un autor chileno? Los valores ya no son divisas; ya no valen igual en cualquier parte. Y lo que para un francés puede ser una muestra de audacia literaria, para un negro de Nuevo York puede ser una obra en la que se juega la vida.

La presencia de «Historia en Irkutsk» nos remite, entre nosotros, a ese problema. No estamos ante una obra rusa "escrita para occidentales". Sino, como es lógico, ante una obra escrita en y para un mundo muy distinto al nuestro. Donde los problemas y las tensiones son otras; donde lo que aquí suena a una cosa, allí tal vez sea otra. Escuchar, por ejemplo, en el Arrioché, una alusión constante a la "excanadora" en que trabajan los personajes, produce una sensación de propaganda, o de exotismo, o de ingenuidad, o... Y quizá entre gentes que hayan o estén viviendo una etapa como la descrita por Arbutov, esto no pase de fondo tan natural como lo es para nuestro público el trésculo de la alta comedia.

Creo que «Historia en Irkutsk» es una obra elemental, leve, muy bien dirigida por Ricardo Lucía, que debiera hacernos reflexionar sobre lo que uno y desune las distintas comunidades de vivencias.

Me dicen que la pequeñez del escenario creó serios problemas en la noche del estreno. Ahora —cuando yo he ido— ya estaban resueltos.

J. M.