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 —repitió 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 Grande, 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.**

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 «Angeles 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 por ello— casi desconocido en España. Desconocimiento que la única semana de exhibición de «Angeles 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 «western»—, sirve a Eastwood para realizar una apología del machismo, de la violencia 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 revelador como un bombardeo sobre Camboya, el escándalo Watergate o la carrera política de Nixon. Cierto que 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.**

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

John Cassavetes se ha esforzado —«Shadows» (vista aquí en cine-clubs), «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. «Angeles 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 sensiblería 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 empeñada 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 erótica, rizando el rizo de que sea la propia hija del doctor cuyo cerebro se ha trasplantado quien se enamore 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 ahorrado tan bello espectáculo, dando como toda conclusión el derecho del protagonista a