

argelia, tema al margen

EN una entrevista concedida por Alain Resnais a raíz del estreno de «El año pasado en Marienbad», declaraba el realizador que posiblemente el ambiente enrarecido que respiraba el film fuera fruto del clima de inquietud y desasosiego en el que se movía el pueblo francés debido a la guerra de Argelia. Pese a la debilidad de este argumento, lo que sí es cierto, al menos, es que Resnais trataba de justificarse por renunciar a referirse explícitamente a esa cuestión. En cualquier caso, Resnais manifestaba con esa explicación un proceso de mala conciencia que se resolvería en su siguiente film, «Muriel», con alusiones directas a la «cuestión» argelina. A su manera, Resnais había tomado partido.

El caso de Resnais es, no obstante, ejemplar. El cine francés ha estado durante todos estos años al margen de los sucesos acaecidos en Argelia. La eclosión de la «nouvelle vague» tuvo lugar precisamente en el momento en que la guerra argelina alcanzaba su punto de máxima virulencia. No es extraño, pues, que fuera el propio Gobierno degaullista quien patrocinara, por intermedio de su ministro Malraux, la nueva generación de realizadores. La mayoría de ellos pertenecían a la ideología de la derecha y en algún caso concreto —el guionista de Chabrol, Paul Gégauff— eran declaradamente fascistas. Todos ellos se habían formado en las páginas de «Cahiers du Cinéma», una revista que fundaba su teoría estética en presupuestos tan discutibles como la «enfaticación de lo banal», «la fascinación de un movimiento de cámara», la «desliteraturación de la puesta en escena». Una jerga plagada de citas desde Platón a Heidegger, sostenía su actitud crítica que, en definitiva, no era otra cosa que un reclamo del trasnochado arte por el arte.

Sin embargo, lo que cuentan son las obras. Y no cabe duda que al amparo del oportunismo de algunos, surgirían autores de considerable calidad, como Louis Malle, por ejemplo, posiblemente el realizador más importante de todo el movimiento, o directores que, pese a su muy discutible manera de afrontar la realidad, tienen un positivo interés, como Godard, Truffaut o Demy.

Pero no hay más remedio que considerar a la mayor parte de estos realizadores en su justa dimensión: esto es, en cuanto han dimitido de su condición de hombres-testigos para entregarse a exquisitas elaboraciones estéticas. Algunos ni siquiera tienen esta justificación: cuando Godard nos habla de Argelia —en «Le petit soldat»— es para denunciar las torturas... pero del F.L.N.; cuando Demy envía a Guy —el protagonista de «Les parapluies de Cherbourg»— a Argelia es por un simple recurso narrativo, para alejarle de su amada y que ocurra lo que tiene que ocurrir... En esta especie de ignorancia culpable, Truffaut llegaría aún más lejos al declarar en enero de 1962: «De política yo no sabía nada. Hubiera sido incapaz de decir lo que era el F.L.N., y, de golpe, gracias a la televisión, me interesé por la actualidad».

Sin duda, dentro de unos años, esta generación de brillantes autores será reconocida por su apoliticismo; pero no hay ninguna obra no-significativa: aun la más insignificante comporta un sentido, lo quiera o no su autor. Y en un momento de convulsión política, de guerra encarnizada, de hechos violentos, el hombre que tiene en sus manos un medio de expresión como el cine y renuncia a comprometer sus films con esas circunstancias, está optando políticamente, está eligiendo el bando de la pasividad, que puede identificarse con la solidaridad en la injusticia...

Para Alain Cavalier, realizador de «La muerte no deserta», film estrenado recientemente en nuestras pantallas, la actitud ha sido la opuesta precisamente. Su primer film, «Le combat dans l'île», testimoniaba ya este deseo de ceñirse a una problemática realista, crítica, sin renunciar por ello al virtuosismo estilístico que preconizaban sus compañeros de generación. Su segundo film, «L'insoumis» —traducido en español con el extravagante título de «La muerte no deserta»—, afronta directamente el problema argelino. La habilidad y el tacto de Cavalier se manifiestan por su repulsa del panfleto, cuya tentación era casi inevitable, dado que operaba sobre un material prácticamente virgen y candente. No por ello se libra el film de una sana crudeza; las imágenes del principio, cuando los activistas de la O. A. S. llevan detenida a Lea Massari a la casa en construcción, son de una indecible dureza: los planos cortos de la bañera, el inodoro, el bidé y el gesto de horror de la mujer al contemplar este escenario de sus posibles torturas, poseen la implacable referencia a hechos que han sucedido realmente durante la guerra argelina. Quien haya leído el impresionante documento de Henri Alleg —torturado por los «paras»— «La Question» o el no menos aterrador informe de Gisèle Halimi y Simone de Beauvoir sobre «Djamila Boupacha» acerca de las torturas infligidas a esta joven argelina por el ejército de ocupación, admitirán que Cavalier no ha exagerado en absoluto y que, incluso, ha tenido el pudor de limitarse a sugerir con imágenes muy concisas aquellos terribles sucesos.

«La muerte no deserta» es un film interesante, no sólo por la actitud de su autor de integrarse en una corriente progresiva y dialéctica, sino por la calidad que Cavalier ha conseguido extraer de un tema áspero, apoyándose en una prodigiosa dirección de actores: pocas veces Delon y Lea Massari han estado tan absolutamente convincentes.

JESUS GARCIA DE DUEÑAS

el cuarto teatro

EN la entrega de los Premios Nacionales de Cinematografía y Teatro, el ministro de Información y Turismo hizo pública la noticia: el Estado va a poner en marcha su «cuarto» teatro nacional, una vez «ocupada» ya la Zarzuela.

El dispositivo es, pues, el siguiente: Español, para clásicos; María Guerrero, para «modernos»; la Zarzuela, como teatro lírico; y, ahora, el teatro Beatriz como domicilio del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo. Es decir, el Beatriz como escenario experimental, tanto en lo que se refiere a los textos como a las puestas en escena.

Sobre el papel, la planificación es buena; la mejor, sin duda, que hemos tenido en Madrid desde hace años. Los cauces están, y lo que importa ahora es considerar cuál puede ser, aun dentro de nuestras estructuras, su mayor aprovechamiento. Se trata, puestas las cosas en un terreno práctico y accesible, de que los cuatro teatros funcionen al nivel de las buenas rachas del María Guerrero. En esto quizá no haya disidencias y pienso que se impone hacer de estos «cuatro teatros nacionales» un tema de preocupación y de crítica, es decir, una realidad cultural lo más sólida y popularmente accesible de que, desde la situación en que cada uno se encuentra, seamos capaces.

La Ley de Protección al Teatro, con sus primas para compañías en jira (es aún fantasmal un Teatro Popular Nacional para servir, con algún rigor, a los Festivales), complementa el cuadro de instrumentos «administrativamente» vivos.

Creo que si a esta «vitalidad administrativa», a esa «existencia legal» del aparato de protección, se agrega una vitalidad teatral, lo menos relativa posible, nuestra escena puede alcanzar nuevos niveles.

Corresponde, pues, ahora, considerar cuál ha de ser el modo de sacar el máximo partido, dentro de los condicionamientos existentes, de ese complejo instrumento cultural. El camino no puede ser más que uno: selección rigurosa de sus rectores y máxima independencia. Y claro está que en eso del rigor selectivo no debiera entrar la amistad, ni los servicios prestados al Estado en otras esferas; a nuestro teatro le sobran «hombres a sueldo» que lo mismo que están ahí estarían en otra parte. No cubrir un nivel de solidez, no alcanzar una armonización de fines y espectáculos, no conseguir, en suma, un teatro subvencionado de cierta madurez estética, habrá de ser considerado como una anomalía contra la que hay que atacar de firme. El aparato proteccionista, que se ha complementado en un plazo relativamente breve —desde que García Escudero está en la Dirección General—, existe, evidentemente, en función de unas motivaciones socialísticas. Desarrollense, pues, en un clima de máxima responsabilidad.

Considerando que la incorporación de Adolfo Marsillach a la dirección del Español —que se da por segura a partir de la próxima temporada— puede ser una forma de apuntalar dicho teatro, quedan en pie, con carácter de urgencia, dos problemas serios: el de la Zarzuela y el de lo que deba hacerse en el Beatriz. La Zarzuela es evidente que está muy lejos de ser todavía el Teatro Lírico Nacional, a nivel de las exigencias de hoy. Domina allí una atmósfera de nostalgia más que un espíritu de creación y renovación. De otra parte, la vinculación del teatro de la Zarzuela a la Sociedad de Autores quizá cree una inter-relación a menudo negativa.

El otro problema acaba de empezar. Me refiero al Beatriz. Y esto no es ponerse amargo antes de hora, sino al contrario: considerar, desde el comienzo, antes del primer ensayo, lo mucho que puede y debe hacerse en ese lugar. ¿Qué criterios de selección de obras, actores y puestas en escena van a seguirse? De un lado, evidentemente, las decisiones del Comité Permanente de Lectura habrá de proporcionar una serie de obras de nuevos autores. ¿Se perseguirá algún tipo determinado de teatro? ¿Hasta dónde conquistará este Comité de Lectura la confianza de los nuevos autores? ¿En qué medida adoptará una actitud paternal, tutelar o, por el contrario, procurará alinear títulos que representen, realmente, la actitud del último y más joven teatro español? Y, respecto a las obras extranjeras: ¿qué línea dominará?

La primera obra va a ser «El auto de la compadecida». Es una obra importante, ante la que sólo cabe esgrimir una cierta duda por el tono que alcance a imprimirle José María Pemán, autor de la versión española. Esperemos, aunque vaya por delante el decir que la obra ha estado bien elegida.

En todo caso, y hablando de lo que ya ha sucedido, habrá que afirmar que un instrumento de trabajo, potencialmente muy interesante, acaba de crearse. Vamos a ver si logra aglutinar el tipo de gente —autores, actores, escenógrafos, directores, espectadores...— que corresponden a un Teatro Nacional de Cámara y Ensayo de nuestra época.

En cuanto a la Ley de Protección, es evidente que no ha resuelto el problema del teatro en provincias, quizá, por otra parte, insoluble a partir de una simple ley de ayuda económica. Pero ése es otro problema.

Lo concreto es que el Estado ha ido construyendo un sistema de nacionalizaciones teatrales que encierran muchas más posibilidades de las habituales, y que el logro de las mismas demanda una cierta «descentralización» y un margen de confianza en los mejores profesionales españoles. Ahora, la puesta en marcha del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo puede servir para avivar la vieja paradoja, antes sólo lamentada en algunos de sus estrenos —recordemos el último: «Tarta de manzana»—, o para abrir una vía fecunda. Por mi parte, le doy, de momento, la bienvenida.

JOSE MONLEON