

## a todo riesgo

El nombre de Howard Hawks y el título de una de sus películas, «Hatori», vienen fácilmente a la mente viendo «Tres aventureros», el film de Robert Enrico estrenado recientemente en Madrid. Pero no se piense en ningún momento que se trata de plagio o mimetismo. Si el nombre de Enrico y su primera experiencia cinematográfica —«La rivière du Hibou»— no inclinan a pensar que el desarrollo posterior de su obra fuera en este sentido, hay que tener en cuenta que bajo la película está la obra literaria de José Giovanni, que, ésta sí, ha ido siempre por senderos que recuerdan en mucho no ya sólo a los recorridos por el viejo hombre de cine americano en sus mejores obras sino a toda una vertiente de la literatura y el cine de aquel país, en la que la aventura, la amistad viril, la mujer como elemento perturbador y luego asumido son constantes fundamentales. En este sentido, las novelas de Giovanni, que en varias ocasiones han sido adaptadas al cine y que le han llevado a ponerse él mismo tras la cámara, son ejemplares. Editadas, generalmente, en la «Série Noire», sobrepasan en mucho el nivel medio que se suele asignar —frecuentemente por desconocimiento— a la literatura de este género.

El primero de sus libros llevado al cine, «La evasión», dio lugar a lo que sin duda fue la obra maestra de su autor, que contaba ya con títulos muy estimables. Jacques Becker alcanzó en esta su última película —murió poco después— una madurez que sólo había rozado en «Paris, bajo fondos». Años más tarde, Claude Sautet, realizador «molde», llevó a la pantalla «A todo riesgo», donde la excelente novela de Giovanni que le servía de base no era explotada en todas sus posibilidades. Ahora, casi simultáneamente, se han producido «Tres aventureros» y «La loi du survivant», esta última dirigida por el propio novellista, y que representó a Francia en el último Festival de San Sebastián. Hecho curioso, los dos películas proceden de la misma novela, «Les aventuriers», que resultó lo suficientemente rica como para que de ella pudiesen ser extraídas dos films. Giovanni partía, en el suyo, del final del de Enrico: Roland, después de la muerte de Manu, se lanzaba a la busca de sus asesinos, y la anécdota ligaba, a través de una serie de meandros, con la anterior.

«Tres aventureros» es, junto a «La evasión», la obra más representativa del mundo personal de Giovanni. En uno y otro film la anécdota es mínima, casi inexistente. Unos personajes, situados al margen de la sociedad voluntaria o involuntariamente —viviendo en mundos cerrados en el primero, prisioneros en el segundo film—, se encuentran cara a cara con sus conflictos, con la soledad en unos casos, la amistad en otros, y siempre obsesionados por los ideales de lealtad y tradición. El mundo de Giovanni es un mundo de hombres, en el que la mujer, como queda apuntado más arriba, aparece de modo intermitente, unas veces como elemento de discordia y otras como un hombre más, si vale la paradoja. El personaje central femenino de «Tres aventureros» participa de estas dos características. Primera, en el tercio de apertura del film, es poco menos que ignorado por los dos amigos, que incluso, a la vuelta del casino de Deauville, olvidan por completo que los ha acompañado en su expedición; es mantenida al margen para que no perturbe la camaradería de Roland y Manu; sólo cuando, en la inauguración de la exposición de esculturas, la ven embudida en un modelo de Péro Rabanne los dos hombres se dan cuenta de que Leticia es una mujer... En la segunda parte de la película, la aventura en el Congo, Leticia es una más, un miembro del trio en apariencia —no física, naturalmente— sexualmente indiferenciado. El personaje interpretado por Reggiani no logra comprender, desde fuera, cuáles son las relaciones que mantiene el grupo. Muchos espectadores tampoco. Ahí, en esa ambigüedad del personaje, no sólo en su relación con sus compañeros sino en sus orígenes, en su modo de vida, reside parte, y parte muy importante, del encanto del film. Leticia desaparece de la vida de Roland y Manu como había aparecido, sin razón aparente, sin dramatismo. Es a raíz del momento de su muerte cuando los dos amigos se darán cuenta, de verdad, de que ambos la amaban, de que en su mundo había cabido para la mujer.

La película, dividida claramente en tres partes, es excelente en las dos primeras y baja en la última, en la que se interfieren con excesiva insistencia elementos sentimentales cuya ausencia marcaba el tono de las precedentes. En ellas todo tiene una espontaneidad, una gracia, una vida poco comunes en el cine europeo, generalmente aún a rasgos de la literatura, de la psicología. Los personajes se mueven y actúan **fuera**, se definen por sus comportamientos, por sus gestos y actitudes externas. El último tercio, sin anular las características de los anteriores, las rebaja considerablemente. Es como si, a última hora, se le hubiera echado agua de tradición al vino de la modernidad. Porque «Tres aventureros» es, sin ser una obra maestra ni siquiera muy importante, un auténtico modelo de cómo puede conseguirse un cine en apariencia medio de alta calidad, de cómo puede hacerse obra moderna sin caer en la pedantería, en el mimetismo godardiano. Este cine moderno que hace de «Tres aventureros» algo sumamente agradable va de la concepción de los personajes a los procedimientos narrativos, de la fotografía a la dirección de actores, que logra extraer nueva espontaneidad del últimamente acartonado Alain Delon, insular vida a Ventura y sacar todo el partido de esa estupendísima nueva actriz y mujer nueva que es Joanna Shimkus.

CESAR SANTOS FONTENLA

## la hora de antonin artaud

No es cosa de repetir aquí las argumentaciones formuladas en mi reciente crónica del Festival Cinematográfico de Venecia. Señalaba allí la existencia de una serie de hechos históricos recientes que habría desbordado la mayor parte de las provisiones establecidas por las diversas ideologías. Y, en consecuencia, la aparición de lo que pudiéramos llamar una «cultura de la crisis», expresada en numerosas libros, películas, escisiones, creación de nuevos frentes polémicos, y, citándonos a la materia propia de esta columna, estéticas teatrales.

Si lo que suele llamarse «derecha» tuviera una cultura viva, abierta, crítica, y no puramente defensiva y conservadora, es obvio que ahora tendríamos en los escenarios occidentales numerosas obras referidas a la «crisis de la derecha». Pero, a fin de cuentas, éste es un concepto culturalmente contradictorio, porque la «derecha» afronta sus crisis en el plano de la táctica política y muy rara vez en expresiones culturales, artísticas y públicas, como es el caso del teatro. Diríamos que hace mucho tiempo que ha disociado sus «ideos morales» de sus «realidades cotidianas», de manera que la contradicción ha venido a ser el pan nuestro de cada día. De ahí que fenómenos como, por ejemplo, el de la reciente evolución sociopolítica de la Iglesia, tiendan a remitirse por tales sectores al terreno de los principios, sin que preocupen demasiado el que aumenten todavía más las distancias entre la teoría y la práctica. ¿Dónde está, por ejemplo, la dramaturgia social que corresponde a los reales conflictos planteados en la estructura capitalista por algunas de las últimas escisiones?

Aceptada la contradicción habitual —ya es sabido que la naturaleza humana, suprema instancia del bien y del mal, es débil y miserable— entre ética y negocio, o entre ética y éxito, o entre ética y vida social, o entre ética y comodidad, etcétera, etcétera, no importa demasiado el que la primera intente mostrarse un poco apremiante. En poco tiempo se encontrarán las palabras, los nuevos ideales defensivos, las nuevas amenazas, que permitirán diluir y camuflar sin riesgo la nueva doctrina. La madre historia nos enseña que esto ha sucedido así en muchas ocasiones, y que el mismo Evangelio ha soportado los más tristes acomodos.

En cambio, para un teatro crítico, abierto al futuro, desacomodado y racional, las «crisis» tienen siempre una inmediata concreción cultural. La que en el otro sector tiende a disminuirse y ocultarse en la penumbra, en éste —y queda bien claro que no hablo de la «izquierda» en el sentido tradicional y tantas veces puramente retórico y aún equivoco— se agranda y pone en primer término. Dicho en otras palabras: para quien renuncia a transformar el edificio social, la chapuza es un acto necesario; para quien quisiera mejorar ese edificio y se plantea la necesidad de conocer e interpretar sus leyes fundamentales, la incongruencia, el dato imprevisto, la chapuza, es una calamidad. Para los unos es la confortable prueba de que las «cosas de este mundo no tienen arreglo»; para los otros, la agonia de una previsión revolucionaria en la que confiaban ciegamente.

Partiendo de tales supuestos, es lógico que los sectores conservadores hayan eludido siempre el drama de sus contradicciones y sus crisis, quedándose —en los casos de mayor audacia— en las auto-predicas, los buenos propósitos, o la atalaya denuncia de los réprobos. Sólo algunas obras de la llamada Vanguardia han expresado la crisis de la burguesía decimonónica «desde dentro», y no sin maldiciones y furibundos ataques de los más intranquilos.

Si contemplamos ahora cuál es la expresión más concreta de lo que podríamos calificar de «crisis del pensamiento dialéctico», en lo que al teatro se refiere, habría que señalar, sin duda, la polarización de las teorías de Artaud sobre el «teatro de la crueldad». Y esto es así por dos razones históricas obvias y complementarias entre sí: una, por las deformaciones sermoneantes y prolijos esquemáticos en que parece haber caído un cierto realismo didáctico; otra, porque el «teatro de la crueldad» parte de la necesidad de sacudir a un espectador, que sigue pasivamente el espectáculo, imagen perfectamente acorde con la de un mundo que carece de imaginación y sensibilidad moral para sentir en su carne el hambre de Latinoamérica, los bombardeos de Vietnam del Norte, las complejas y universales limitaciones a la libertad de expresión, y otras muchas calamidades de nuestra época. El «teatro de la crueldad» —que es un concepto quizá más ligado a las «puestas en escena» que a la literatura dramática— tendería, pues, a mostrarnos, a materializar sobre la escena, toda la sangre y la violencia que, registradas sobre el papel, nos dejan pensosamente indiferentes.

Más que un teatro «de ideas» en torno a la crisis, ésta habría provocado una temporal renuncia al diagnóstico social para mostrar los auténticos —y tantas veces encubiertos bajo hermosas palabras— niveles de crueldad del hombre contemporáneo. Con lo que Artaud, el gran teórico, sería —como debió ser— un instrumento estético y ético, una forma de poner ante los ojos falsamente cándidos del espectador —tan pudorosamente tutelado— imagen real de su sadomasoquismo y su infrahumanismo.

Quizá éste sea un tiempo singularmente desagradable en el curso de la historia porque pocas veces el humanismo ha tenido una conciencia tan podrida; pocas veces se ha dado simultáneamente una tan alta concepción teórica del hombre y una tan real degradación. De ahí esa especie de «vuelta a Artaud», dictada por el ánimo de poner delante del espectador una realidad tantas veces velada por el optimismo o la pureza burocrática.

JOSE MONLEON