

CINE

La larga noche
de la Italia fascista

Seguramente, la constante esencial del mejor cine italiano contemporáneo es aquella que Freddy Buache —director de la Cinemateca suiza— situaba como columna vertebral del neorealismo y dato más importante de «La lunga notte del '43», de Florestano Vancini: el convencimiento de «la profunda unión existente entre el hombre y la Historia, el hombre haciendo la Historia y la Historia marcando al hombre». La película, Premio «Opera Prima» en la Mostra de Venecia de 1960, llega hasta las pantallas españolas con diez años de retraso y después de que otros films de Vancini («La calda vita», «Las estaciones de nuestro amor») mostraran una trayectoria que —incidencias comerciales aparte— se podría definir como una lenta marcha hacia la desilusión, como un proceso fatigoso que desemboca en un pesimismo ideológico, muy común entre los intelectuales italianos de izquierda de los años sesenta. El halo de desencanto, de impotencia semimasoquista que respiran todos y cada uno de los planos de las películas de Vancini citadas en segundo lugar —y muy especialmente de la minusvalorada en España, «Le stagione del nostro amore», no está aún presente en «La larga noche del '43», aunque las brumas de Ferrara y ese magnífico personaje que es Pino Barilari, el farmacéutico parálitico que desde un primer piso de la calle mayor de la ciudad observa, impotente y cobarde, el devenir trágico de los hechos, ya anuncian lo más personal de un hombre —nacido en Ferrara, 1926— que participa hasta el máximo de las limitaciones de toda una generación de cineastas italianos que se ha visto sacrificada sin saber exactamente en nombre de qué, una generación-puente cuyo máximo valor radica en el testimonio de su propia existencia.

«¿Quién no recuerda en Ferrara la noche del 15 de diciembre de 1943? ¿Quién podrá olvidar jamás, mientras viva, las lentísimas horas de aquella noche? Fue una valeda angustiosa, interminable para todos: con los ardientes

ojos fijos escrutando a través de las rendijas de las persianas las calles sumergidas en la oscuridad; con el corazón dando un vuelco a cada minuto al oír el crepitar de las ametralladoras o el paso repentino, y más fragoroso aún, de los camiones cargados de hombres armados. La muerte no nos da miedo/viva la muerte y el cementerio, cantaban los hombres de los camiones al pasar, invisibles en la oscuridad, a lo largo de las calles desiertas. Era un canto candencioso, pero no marcial; desesperado incluso».

Este es el comienzo del tercer capítulo de «Una noche del '43», narración de cuarenta páginas que Giorgio Bassani introdujo entre sus inolvidables «Historias de Ferrara» y que dio origen al film tras ser tratada, a nivel de guión, por Ennio de Concini, Pasolini y el propio Vancini, quienes introdujeron algunas diferencias con respecto al relato original, entre ellas una relación amorosa entre Anna, la esposa del farmacéutico, y un antiguo compañero de estudios que había desertado del ejército (lo más endeble de la película, aunque se reconozca su buena intención, no exenta de ingenuidad en su planteamiento, de estrechar al máximo los lazos entre el hombre y su circunstancia histórica), así como la explicitación de que el jefe fascista local, Carlo Aretusi, había decidido personalmente la muerte del cónsul Bolognesi, atribuida a la Resistencia y pretexto de la mortal represión. Pero también Bassani insertó variaciones con respecto a la realidad, aunque más bien episódicas: la masacre fue un mes antes (en la noche del 14 al 15 de noviembre), los asesinados no fueron once, sino diecisiete, y el cónsul Bolognesi se llamaba Ghisellini y era comisario federal de Ferrara. Todo ello según los datos que facilita Max Gallo en «L'Italie de Mussolini», cuyos párrafos referentes al hecho paso a transcribir:

«El 14 de noviembre de 1943 se reúne en Verona el I Congreso del Partido Fascista Republicano, una de cuyas misiones es convocar la Asamblea Constituyente de la República de Saló. Con ella, Mussolini juega su última carta, que hace sonreír cuando se conoce el absoluto dominio alemán sobre la economía italiana: la carta de la socialización. La República fascista es calificada oficialmente como social y, una vez que la monarquía ha abandonado al régimen, Mussolini escribe que, por fin, el fascismo ha hallado su verdadero camino, republicano y social.

El espíritu de los participantes al Congreso no se presta a las especulaciones políticas. Estos hombres tienen miedo. El aislamiento les angustia, y si algunos han arriesgado su vida hace años, ahora han envejecido y, a pesar de la protección alemana, saben que pueden caer bajo el fuego de los partisanos.

Por la tarde, mientras se llevan a cabo las discusiones, Pavolini —secretario del partido— recibe un mensaje por escrito. Inmediatamente, toda la sala está en pie, esperando y silenciosa. Pavolini lee con voz grave: «El comisario federal de Ferrara, camarada Ghisellini, tres veces condecorado con la medalla de plata, otras tres con la de bronce, ha sido asesinado por seis tiros de revólver. Debe ser vengado inmediatamente».

El Congreso grita: «¡A Ferrara, todos a Ferrara!». Pavolini consigue silencio y determina que los fascistas de Ferrara, Pádova y Verona salgan con sus escuadras a vengar a Ghisellini. En la noche del 14 al 15 de noviembre, los «Squadristi» y la Guardia Nacional republicana llegan a Ferrara. Casi al instante, diecisiete cadáveres de antifascistas conocidos o de aquellos que estaban en prisión, o incluso de obreros que habían sido cazados en la misma calle, aparecen en la plaza principal vigilados por milicianos que disparan a cualquiera que se acerque». ■ FERNANDO LARA.

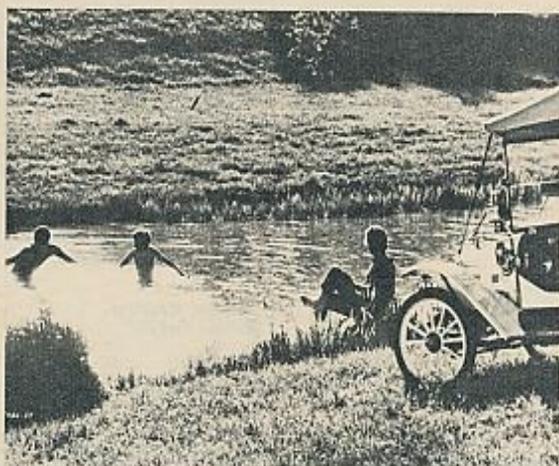
Zazie,
en el Mississippi
faulkneriano

«¿Te das cuenta? Uno tenía que aprender demasiado de prisa; uno tenía que saltar del dolor y de la oscuridad absoluta a la esperanza de que algo, "él", "ellos", "los dioses", "lo que fuese", volviesen a poner los pasos de uno en el buen camino. Después de todo, era posible que en el mundo existiesen otros elementos, aparte de la Pobreza y de la No-Virtud, que cullasen también de los suyos». («Los rateros», de William Faulkner.)

Es casi imposible que el crítico acuda a ver una película sin una serie de ideas hechas que encasillen, de una forma u otra, su reflexión posterior. El simple nombre de los que han intervenido en el film ya le predisponen —incluso a nivel subconsciente— a "ver" algo, a "esperar" la aparición de un conjunto de elementos sobre los que fija su análisis. La pos-

tura virginal ante una obra no deja de ser utópica para él, aunque sólo sea por su lógica deformación profesional, por una experiencia que le marca irremediablemente. Cuando comienza la proyección de un Losey o un Truffaut, por poner el ejemplo de dos autores con una línea muy definida, el crítico no puede impedir la puesta en marcha de un mecanicismo que enlaza esa obra concreta con otras anteriores provistas de unas características determinadas, de un estilo singular. La validez de su trabajo radicará en gran parte en no someterse dócilmente a esa imagen preestablecida, en abandonar un esquema donde todo pueda encasillarse, aunque sea forzando, falsificando el significado más íntimo de la película propuesta. Las recientes desorienta-

de hoy —y más un realizador con poca experiencia— se habría introducido en el mundo faulkneriano a través de uno de los relatos menos "típicos", pero también más entrañables del autor de "Santuario", "El ruido y la furia" o "Gambito de caballo". La citación de los dos nombres esenciales de la película tampoco aclaraba demasiado: Mark Rydell —director— tenía a sus espaldas tan sólo una buena adaptación de "El zorro", de D. H. Lawrence, no conocida entre nosotros; en cuanto a Steve McQueen —protagonista—, actor irregular de por sí y propicio al lucimiento personal, había el temor de si su presencia no alteraría el equilibrio de la narración al pasar a primer plano un personaje que siempre actuaba "en función de" (Boon Hogganbeck), en detrimento del



«Los rateros», de Mark Rydell.

ciones ante "Tristana" o "La joven" y "lo que Buñuel debía ser" pueden clarificar suficientemente esta reflexión.

Por todo lo que antecede y sin que esto suponga precisamente un elogio irracional de la ausencia de previa información que caracteriza a amplios grupos de la crítica cinematográfica española, resultaba muy atractivo desde un principio enfrentarse a un film como "Los rateros", cuyas referencias eran bastante escasas. Claro que había una base literaria suficientemente conocida: la novela póstuma del mismo título de William Faulkner que consiguió en 1962 el Premio Pulitzer y que Plaza & Janés lanzase dos años más tarde en España a través de su colección "Reno", pero las incógnitas empezaban al preguntarse cómo el superdesorientado cine norteamericano

verdadero protagonista (el niño de once años Lucius McCaslin), temor que aumentaba al comprobar que el mismo McQueen había coproducido el film a través de su marca Solar Productions.

Sin embargo, y pese a los peligros mencionados, "Los rateros" ("The reivers", 1969) resulta una grata sorpresa. El sentido nostálgico, de añoranza ante un pasado perdido a todos los niveles, que destila la novela de aquel cuyo máximo resorte artístico era la infidelidad, en frase de Sartre, está presente en una película que consigue sus propósitos por medio de un tono íntimo, de voz baja, que tiene presente su carácter de obra menor y lo aprovecha hasta el máximo. La historia de este niño de once años que, gracias a un viaje de Jefferson —trasunto del Oxford mississippiano de la infancia de Faulkner—

a Memphis a bordo de un precioso coche Winton Flyer y en compañía de dos capataces de los establos de alquiler de su abuelo, el "Jefe" McCaslin, comienza a subir los primeros peldaños de la edad adulta a través de sus más nacientes choques vitales (la clandestinidad, la mentira, la prostitución, la violencia, el sabor de la lucha y el triunfo, el racismo, la injusticia, el castigo), se inserta en la mejor tradición del cine americano, en lo más vital y directo —con un sentido de la naturaleza casi rousseauniano— de la expresión de un pueblo primitivo, con su constante actuar sin reflexión previa. Faulkner —autor de dos de los mejores guiones de toda la historia del cine USA: "To have and have not", sobre el relato de Hemingway, y "The big sleep"— está presente en cada uno de los planos que narran la evolución de este Zazie americano, estupidamente interpretado por Mitch Vogel. Sus recuerdos de infancia han conseguido —¡por fin!— las imágenes idílicas que siempre han buscado. ■ F. L.

TEATRO

«Todo en el jardín», o la América de Albee

Marsillach, legítimamente dolido por la imposibilidad de llevar «El Tartufo» a toda España, decidió retirar su nombre de la temporada del Fíguro. Nuestro director debió de pensar que no era lógico andar por Méjico con la obra de Molière, poco menos que exiliado artísticamente, mientras su nombre aparecía en el cartel de «El malentendido», la obra de Camus montada por él para la compañía de Gemma Cuervo y Fernando Guillén, que debía abrir el citado teatro. La situación resultó así muy delicada para quienes, además de presentarse en Madrid con compañía propia, se veían privados de un título ilustre, de un montaje solvente y de un espectáculo ya «rodado» ante el público de Barcelona y Valencia.

«El malentendido» resultaba, en cualquier caso, un espectáculo que definía la ambición intelectual de la joven compañía. Todo se puso, pues, en contra, porque lo que era asimismo obvio es que había que aprovechar la «oportunidad» y presentarse en Madrid. «Todo en el jardín», la última obra de Albee, acudió en solícito socorro; el público aplaudió mucho la noche del estreno, y ya es seguro que Gemma Cuervo y Fernando Guillén han encontrado una buena puerta de acceso al censo de las compañías estables españolas.

Es justo tener en cuenta todas estas incidencias prologales, ya que, además de un espectáculo, se trata de examinar esta vez una compañía que nos expone sus primeras autodefiniciones. «El malentendido» era una obra mucho más importante y rica que «Todo en el jardín»; es también casi seguro que habría interesado menos al público, que la gozó la otra noche en el Fíguro. La sustitución, en todo caso, funcionó, porque Albee es un autor de prestigio y la compañía necesitaba empezar con un éxito.

Desde dentro, desde fuera

El teatro «off Broadway» se planteó, años atrás, como un teatro crítico, estética e ideológicamente subversivo, un teatro de espaldas al perfeccionismo trivial de la mayor parte del teatro de Broadway, el de las brillantes y ajustadas comedias musicales. Era un movimiento que tenía, como es lógico, sus raíces y razones socio-políticas, ajustándose en sus autores, sus compañías, sus locales y sus públicos, a una voluntad de ruptura, encarnada, a escala internacional, por hombres como Gelber, Kennet Brown, Julian Beck o el Albee de «Historia del "zoo"».

Hoy, el fenómeno «off Broadway», tal y como se entendía años atrás, parece ser que ha sido totalmente «absorbido». La dramaturgia rebelde o revolucionaria norteamericana hay que buscarla en grupos como el «Bread and Puppet» o «El campesino», empeñados en escapar de ese museo de los marginados pintorescos y anarquistas frecuentados por cierta burguesía con escándalo y

complacencia. «Hair» sería un ejemplo de subversión domesticada. Otro quizá podría serlo Edward Albee, cada vez más aparatosamente agresivo, cada vez más metido dentro de un feroz juego sin ofensas, cada vez más rentable, siempre con talento teatral.

«Todo en el jardín» es un drama brutal, mucho más brutal de lo que era «¿Quién teme a Virginia Woolf?», y, sin embargo, no es seguro que sea más revelador, ni, por supuesto, que sus obras breves de la primera época. Si Albee se atreviera a decir la mitad de lo que dice «desde enfrente» o «desde fuera», es seguro que ni la sociedad norteamericana habría permitido el estreno de la obra, ni, por lo tanto, estaría ahora en el Fíguro, de Madrid.

Los casos excepcionales

¿A qué me refiero cuando digo que es una crítica «desde dentro»? Intento expresar que es una crítica de casos excepcionales, de conductas

ro «libre de impuestos», esa imagen sórdida de la familia en torno al dinero, esa fiesta o cena de matrimonios degradados, es el no va más de lo que ya hemos visto en otras obras norteamericanas, en «¿Quién teme a Virginia Woolf?», por citar una del propio Albee, o, con otro estilo, apelando a metáforas menos sexológicas, en «El precio», de Miller, y aun, pasándonos al cine, en el extraordinario y riguroso «El compromiso», de Elia Kazan, donde también se toca uno de los temas más caros a Albee, presente en «Todo en el jardín», el del matriarcado de la sociedad norteamericana, con la subversión de las relaciones sexuales tradicionales que comporta. Los personajes de «Todo en el jardín» —y en este punto podrían establecerse ciertas relaciones con los procedimientos pinterianos de «Regreso al hogar», y, en general, con los de toda la obra de Pinter— sobrepasarían el naturalismo y la lógica del teatro psicológico para convertirse en depositarios absolu-

el esperpento de Valle, es decir, en tanto que se trataría de iluminaciones extremas, de deformaciones sistemáticas de la realidad. Es casi seguro, sin embargo, que esto no ocurrirá así y que el espectador, ante el sesgo naturalista que a menudo toma la acción, compare su vida con la de los personajes y, lógicamente, la encuentre inmaculada, porque entre sus prostituciones cotidianas no entra la de enviar a la mujer a ganar dinero a una casa de citas. Este ha sido, a fin de cuentas, el eterno recurso del teatro conservador para aunar la crítica con la complacencia del público —y no hago citas del teatro español que me vienen a la máquina, porque «Todo en el jardín» posee una desesperación y una falta de pasteleo final que la hacen superior—, puesto que, contrariamente a lo previsto, el espectador no sólo no sale incómodo del teatro, sino que sale con la propia estimación recobrada. El secreto del supuesto masoquismo de los públicos, hipotéticamente felices



tos de los vicios de una sociedad corrompida por el dinero y la obsesión de consumir. Una especie de personaje testigo, interlocutor del público en más de una ocasión, la última después de haber sido asesinado «como personaje del drama», contribuiría a esa ambigua ruptura de la crónica de costumbres. Vistas así las cosas, el espectador se reconocería en los personajes, como la sociedad española debería reconocerse en

ces de sentirse fustigados, estaría ahí: en que no se sienten fustigados en absoluto cuando el dramaturgo apela a los monstruos en vez de a los tipos representativos.

Se me podrá decir que el público español no es el público norteamericano y que, por lo tanto, huelga esperar ningún tipo de reconocimientos. Estoy seguro, sin embargo, que la mayor parte del público tampoco identificará los personajes de Albee con