

Volver sobre España

Mi amigo Norman, el colombiano, era pintor cuando yo le conocí y le traté en Madrid, hace algunos años. Era un buen pintor: poseía un mundo expresionista, levemente crítico, más bien abiertamente humorístico y de un sarcasmo bienhumorado. En lo personal era... frívolo. Sí: era frívolo, pero —valga la paradoja— profundamente frívolo. En él, la frivolidad era una potencia, un hecho creador. Se fue hace años.

Hace poco tiempo pasó por aquí unos días, haciendo un alto en su viaje hasta la isla de Wight. Se había transformado algo: su barba rubia continuaba, pero su pelo, ahora, constituía una melena. Al andar se producía el leve tintineo de unos cascabeles que llevaba en los zapatos, a manera de espuelas. En realidad, esa metamorfosis de las espuelas parecía el signo más evidente de que con él llegaba la paz, de que él iba a ser «blando con las espigas». Si añado que, además, cultivaba un cierto fetichismo, se comprenderá inmediatamente que se había convertido en un «hippy». Lo era, efectivamente. Ya no era pintor. Había abandonado la profesión para dedicarse a la ocupación primordial de vivir, aun cuando, alguna vez, pintara episódicamente y de manera lateral. Como no tenía nada mejor que hacer, se vino con nosotros unos días a la sierra burgalesa.

EL «HIPPY» Y EL PASTOR

Quienes no estamos en el secreto de la alta filosofía «hippy», podemos llegar a pensar que los adeptos, productos al fin de una civilización urbana, cuando están en el campo, se encuentran como enfrentados con un medio hostil. Pero no. Se encuentran, sí, frente a un medio extraño, pero intentan asimilarlo y hacen lo posible por identificarse apasionadamente con todas sus manifestaciones. Por supuesto, a nadie le es posible escapar, sin más, de su propia piel, y

nada puede hacer que la apetencia de paisaje de un hombre de la ciudad llegue a tanto como a identificarlo con el paisaje mismo. La gente de esta tierra, los labradores y los pastores —la paisanía—, sí son paisaje. Nosotros, los que de alguna manera venimos de la ciudad, no somos paisaje. Nosotros somos espectadores. Y un espectador es un personaje que está fuera de la escena.

Por las mañanas, muy temprano, Norman se iba al monte próximo, llevando en la mano uno de esos aparatos, hoy tan corrientes, que llevan la música portátil. Pero en esos momentos de comunión naturalista, él no se llevaba a la música estruendosa de los Beatles o los Stones, que constituían su audición natural de todas las otras horas, sino a Vivaldi. Allí, en la espesura y a la sombra de pinos y robles, mirando a las rastrojeras y a los prados próximos, instalaba a plena voz su concierto esplendoroso, que, ciertamente, parecía compuesto de manera especial para ese escenario. Y es que Norman tenía el instinto de la situación. El lo que trataba era de hacer coincidir a la armonía de la cultura con la armonía de la Naturaleza.

Un día, desde lejos de la escena, pude asistir a lo que, al principio, parecía que iba a ser el choque de la cultura con la Naturaleza. Un joven pastor llevaba sus rebaños por los linderos del monte, confiando al murmullo natural y al tintineo de sus espuelas. De pronto, el perro y las ovejas que iban en cabeza empezaron a sentirse inquietas, aun cuando luego de nuevo se abandonaron a su confianza. Es que Vivaldi había iniciado un «allegro». Luego, el inquieto fue el pastor, que no recuperó su confianza. Yo veía desde lejos cómo, cuando finalizó el «allegro», las espuelas próximas despertaron al «hippy». Norman se levantó de su mullido lecho terrenal, y, entonces, los dos hombres, el «hippy» y el pastor, se encontraron. Por un momento, desde



mi atalaya, pude notar un leve estremecimiento en el pastor ante la figura verdaderamente insólita en aquellos parajes que se le ofrecía ante su vista. Luego vi que se acercaban y que hablaban levemente. El campo tiene eso: establece una complicidad en las soledades. Un hombre solo no puede pasar ante otro hombre solo sin, por lo menos, saludarle; sin iniciar, aun cuando sea levemente, un mínimo gesto de solidaridad. Yo vi cómo hablaban, y luego vi cómo se despedían, mientras las ovejas, indiferentes, seguían arrancando las yerbas verdes del lindero del monte.

Luego, cuando, lleno de curiosidad, le pregunté a Norman por la conversación mantenida, resultó lo de siempre: no hubo posibilidad de un diálogo en profundidad. Conozco el comentario de estos y parecidos pagos cuando alguien trata de establecer un diálogo. El comentario siempre suele ser éste: «Esto es sano».

A uno le pasa lo mismo. Uno no va tan disfrazado como Norman, ni es «hippy», y, sin embargo, cuando uno trata de sonsacarle a un pastor o a un labrador alguna confidencia de su

mundo, casi siempre lo que logra es ese esfuerzo, por su parte, de acercarse al nuestro a través del dieciochesco mito salutarifero, el cual, la verdad, uno tampoco cultiva tan sistemáticamente.

¿Pero cómo podría ser de otra manera? Nosotros, los «hippies», y yo mismo, venimos de la ciudad. Pertenecemos —incluso los «hippies», aun cuando lo ignoren— al mundo de la historia. Estos pastores pertenecen al mundo de la Naturaleza. Nosotros, lo queramos o no, estamos mínimamente en el secreto de un tiempo progresivo: ellos están en un tiempo cíclico. Nosotros estamos en la..., sí, en la evolución. Ellos están en la costumbre.

A mí me gustaría, alguna vez, lograr establecer un diálogo fructífero con esta gente, con este mundo. Porque ese mundo, quélase o no, se acaba. Uno tiene la sensación, cuando consigue penetrar mínimamente en alguno de ellos, que está asistiendo a las últimas palabras de la edad de la costumbre... Y eso siempre conviene registrarlo. ■ JOSÉ MARIA MORENO GALVAN.

TEATRO

Cambios en los teatros nacionales

Como es sabido, los teatros nacionales han sufrido importantes variaciones en sus puestos rectores. Que se sepa, Al-

berto González Vergel ha sustituido a Miguel Narros en el Español, José Tamayo dirigirá la Zarzuela, Teatro Lírico Nacional, y en el Nacional de Barcelona se ha optado, según parece, por un turno de directores. José Luis Alonso sigue en el María Guerrero y Mario Antolín, con el respiro que le dio el ciclo del Marquina, habrá de encontrar la forma de dar al Nacional de Cámara y Ensayo una mayor estabilidad.

La cuestión fundamental, antes de hablar de los cambios y de los nuevos hombres il-

mados, está en saber hasta qué punto tales directores gozarán de la necesaria autonomía para proyectar su personalidad y hasta qué punto habrán de limitarse a resolver del mejor modo posible las exigencias de una política cultural impuesta y minuciosamente controlada por la Administración. A mí me parece, desde luego, que, atendiendo al actual contexto económico de la vida española, lo lógico y deseable sería que el Estado contratase a las personas juzgadas idóneas, dándoles la máxima libertad de progra-

mación —salvados sólo los posibles límites de la «dedicación» establecida para cada teatro: clásicos, teatro lírico, etcétera—, de orientación y, en suma, de trabajo. Sólo así —y así se hace en todo el Occidente; la problemática de los teatros socialistas es otra, porque otro es también el contexto político y económico en que se mueven— podrían perder nuestros teatros nacionales algo de ese sabor oficioso, de esa medrosidad estilística, de ese aire paternal, que tanto han mermado sus posibilidades de proyección y

de utilidad sociocultural. Confiados los teatros nacionales a la responsabilidad de nuestros mejores hombres de teatro surgirían, ciertamente, muchos problemas hoy inexistentes, pero no hay razón alguna para sospechar, sino más bien lo contrario, que el clima polémico, cuando va acompañado de una obra estimable, sea negativo para el teatro. El caso de Miguel Narros, saliente del Español sin más que dos o tres espectáculos verdaderamente personales, es inquietante. Y no sólo para él y su futuro profesional. La

fuerza estrangulada de su dirección de «Los niños», su último montaje del Español, invita a una provechosa meditación.

Desde esta óptica, el caso más interesante es, sin duda, el Nacional de Barcelona. Concebido como una manifestación «descentralizadora», la verdad es que lo ha sido en un plan puramente geográfico, por cuanto se ha limitado a seguir los criterios de los nacionales madrileños. Los montajes han reiterado el mismo tono de lujo superficial, la plantilla de actores, los nombres familiares, mientras los títulos programados respondían a idéntico paternalismo culturalista. A lo más que se ha llegado, puestos a ser audaces, es a «Los Delfines», de Jaime Salom, aparatosamente montada. El Teatro Nacional de Barcelona, en fin —por lo que vimos durante su temporada en el Español de Madrid— no ha propuesto ninguna de esas notas específicas que debían de haber llegado desde la «catalanidad», desde las particularidades culturales de la sociedad catalana. Incluso el idioma catalán, salvo alguna excepción menor y apresurada, ha quedado al margen de esa delegación madrileña antes que verdadero teatro barcelonés.

Así las cosas, y cuando se rumoreaba que el director único del Nacional sería Juan Germán Schroeder, responsable y coordinador de un plan que implicaba la colaboración de varios directores de escena barceloneses —y la selección parecía abierta y oportuna—, se publica la noticia de que el teatro será confiado a un «turno de directores». ¡Cuidado! La experiencia, por si no estuvieran claras sus lagunas, ya se hizo en Madrid y fracasó. Una cosa es un «equipo» que trabaja en común; otra, asimismo válida, es la existencia de un director artístico que invite a una serie de personas dentro de un plan coherente y bien meditado; otra, inquietante, la rueda de directores, cada cual con sus propios problemas...

La gran necesidad del Nacional de Barcelona es contar con una planificada temporada, en catalán y castellano, que alcance, en títulos, nombres y estilos, un ordenado carácter de representación de la ciudad. No sé si, pese a la calidad profesional de algunos de los hombres congregados para esa «rueda», eso va a ser posible. Faltan bases coordinadoras. Y no me extrañaría que surgieran dimisiones y nuevos problemas...

■ JOSE MONLEON.

CINE

Científicos y militares celebrando su ceremonia secreta: «The damned»

Después de once largometrajes, realizados en otros tantos años de profesión, y una experiencia política bastante agitada tras su encuentro en 1951 con la House Un-American Activities Committee, el wisconsiniano Joseph Losey va a ser conocido y tomado en consideración por la crítica especializada europea sólo a partir de "Blind date" ("La clave del enigma", 1959) y "The criminal" ("El criminal", 1960). Su nombre alcanza una resonancia pública con "The servant" ("El sirviente", 1963) y se consagra con "Accident" ("Accidente", 1967), dejando por en medio varias obras —seminalditas a un nivel u otro— igualmente significativas: "The damned", (1961), "Eva" (1962), "King and Country" (1965) y "Modesty Blaise" (1966). La primera de ellas acaba de ser estrenada en Madrid, lo que contribuye a nuestro conocimiento del cine que se hizo en los comienzos de la década de los sesenta, con diversas representaciones en la actual cartelera de Arte y Ensayo. Son diez años estúpidamente perdidos en perjuicio de todos.

... Por ciertos aspectos, y también por la dificultad que tuve en hacerla, me gusta mucho "The damned", a pesar de sus fallos. Este film lo creo muy cercano a "The boy with green hair" —«El muchacho de los cabellos verdes», primer largo de Losey, exhibido en España sólo en cineclubs—, pero con más fuerza. Como yo no sabía absolutamente nada de «ciencia-ficción», pensé que iba a ser estúpido aventurarme en un terreno que desconocía, y traté de hacer una película abierta sobre el peligro de las radiaciones atómicas, una fábula que pu-

diera servir de aviso. Quise mostrar a uno de esos hombres tan convencidos de su derecho —que transforman en obligación— a ir hasta el fin de una experiencia concreta que no se detendrían ni ante el peligro de una destrucción mundial. Frente a uno de estos hombres existe una mujer, a quien él quiere, que posee sentimientos humanitarios.

"No me gusta el título "The damned" —«Los condenados»— porque no corresponde al film, que se podría llamar algo así como "Al borde del precipicio"...". Hasta aquí las palabras de Losey a Yvonne Baby, que "Le Monde" publicó en su día y que he transcrito porque —junto a un planteamiento de la temática central de la película— revela las

vacilaciones del autor de "Ceremonia secreta" al estudiar la realización de este "The damned" (que no tiene nada que ver con la penúltima película de Visconti, cuyo título internacional es idéntico), vacilaciones no resueltas en la puesta en escena y que se convierten en su lastre esencial. Junto al impresionante grito humanístico, de poderoso alcance ético, que constituye el film —relacionándolo colateralmente con obras como "Los físicos", de Dürrrenmatt o "El caso Oppenheimer", de Kipphardt—, resulta bastante evidente el desconcierto de Losey ante un guión (escrito por Evan Jones, que también contribuyó notablemente a la confusión de "Eva") desequilibrado y mal medido donde el problema

central tarda en plantearse y, cuando lo logra, rehúsa llevarlo hasta sus últimas implicaciones, aquellas que explicitarían convenientemente las raíces del hecho monstruoso que se nos propone, y qué fuerzas, qué poderes, qué grupos lo hacen posible.

Por otra parte, Losey paga tributo al cine de "teddy-boys" que imperaba en Inglaterra en los primeros años sesenta (es suficientemente sabido que, a partir de 1954, toda su obra se desarrolla en Gran Bretaña, una vez huido de Norteamérica), lo que le sirve para mostrar su habitual destrucción del decorado y esquematizar, al mismo tiempo, el tema de la "violencia inútil" a dos niveles —"blousons noirs" y científico-militares sin escrupulos—, pero también para desaprovechar un tiempo precioso en aspectos que, al igual que el personaje de la escultora, no dejan de ser menores en el total de la obra.

Vacilaciones nacen también del propio enfrentamiento del creador de "Figuras en un paisaje", con la estructura narrativa de "Los condenados". A pesar de su anterior experiencia en el "thriller" y en el cine policiaco, Losey alcanza su plena madurez cuando —hablando en términos un tanto fáciles— abandona la narración para pasar a la relación o, mejor y en sus propias palabras, a la "interrelación". La máxima validez de su cine nace del análisis, metódico, exhaustivo, a que somete a sus personajes y los hilos que les sujetan, dominan o aniquilan. Si J. L. se encuentra con que tiene que contar algo antes que entomologarlo, parece invadirle una especie de desazón que —más allá del punto secundario de si se trata o no de un film adscribible a la "ciencia-ficción"— traspasa cada uno de los fotogramas de "The damned", que tampoco se beneficia (cosa muy rara en Losey) de una excelente dirección de actores, con un Mac Donald Carey demasiado envejecido, un Oliver Reed monoexpresivo y el siempre inaguantable Alexander Knox. A pesar de todo ello, no demos una falsa impresión: "The damned" se halla entre las poquísimas películas que hoy se pueden ver en Madrid. ■ FERNANDO LARA.

Michèle Firk, en el recuerdo

Hace ahora dos años moría en Ciudad de Guatemala Michèle Firk, miembro de la revista especializada «Positif» y una de las pocas mujeres que se han dedicado de forma profesional a la crítica o, mejor, al periodismo cinematográfico. Sin embargo, es dentro de una actividad revolucionaria y no literaria o filmica como Michèle Firk iba a encontrar la muerte. Participante activa de las F. A. R. (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Guatemala), el 7 de septiembre de 1968 la Policía fue a buscarla a su casa acusándola de ser cómplice en el secuestro y asesinato del embajador norteamericano mister John Gordon Mein, respuesta de las F. A. R. a la detención de Camilo Sánchez, uno de sus principales dirigentes. En el momento en que los policías golpeaban su puerta, Michèle se suicidó, disparándose un tiro en la cabeza. No quiso arrojarse a delatar a sus compañeros en unos interrogatorios donde la tortura era parte presencial. El cargo contra ella no era excesivamente grave: haber alquilado el coche rojo en que se encontraban los querreleros que acabaron con la vida de mister Mein. Pero meses antes, todavía en un París que acababa de inventar mayo de 1968, Michèle ya había prometido a su hermana que jamás se dejaría arrestar. Su suicidio fue con esta idea, igual que el resto de su vida constituyó una continuación lógica de su creencia en una ideología revolucionaria.

Nacida en 1937, a los diecinueve años se inscribió en el Partido Comunista francés. Su postura dentro de él nunca fue considerada excesivamente ortodoxa. Y va a ser la guerra de Argelia, el apoyo que necesitaba el F. L. N. desde el mismo París, lo que va a decidir el camino político de Michèle Firk. Paralelo a él, está su trabajo como crítica de cine. «Positif» y «Cinéma...» publican sus escritos. En 1959 viaja a España y en la segunda de las revistas citadas ve la luz un interesante ensayo «Le cinéma espagnol sera...». Tras el fin del conflicto argelino, en el que desempeñó una fatigable labor subversiva, vive en Cuba durante dos temporadas (1963-64, fines del 65, primavera del 66) a fin de sintonizar con el nuevo cine que allí está haciendo. Ello supone también un contacto directo con la revolución, con la guerrilla, con una Sudamérica hirviente. De ahí a su muerte en Guatemala no hay más que un paso: el cambio de unas formas de lucha por otras. Más exactamente, la conciencia de la inutilidad de unos modos teóricos en un combate urgente. La última crítica de Michèle fue su misma muerte. ■

FERNANDO LARA.