

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 sort...». 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.