

sagrados" no lograban salvar la frontera, los profesores y estudiantes de muchas Universidades dedicaban sus cursos o sus tesis al análisis de dramaturgos españoles que apenas estrenaban entre nosotros. También, pues, aquí teníamos "dos" historias de la vida española, dos interpretaciones encaradas, con las consabidas connotaciones culturales y políticas.

En esta voluntad de no aceptar la imagen "oficial" del teatro español creo yo que hay que asentar manifestaciones como los Encuentros de Montpellier, concebidos como una indagación de lo que existe entre penumbras. Ausente alguno de los invitados, el debate reunió finalmente a Nuria Espert, J. María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Lauro Olmo, José Osuna, Angel Cobo, F. Ruiz Ramón, José Monleón, Patricia O'Connor, Tony Pasquariello y varios profesores de la Universidad de Montpellier. El censo, como se ve, era breve, y en ningún momento intentó nadie arrogarse representatividades que hubieran estado fuera de lugar. Cada uno estaba allí por su experiencia y por su trabajo concretos, y lo que esperaba la Universidad de Montpellier es que un clima de relajación y libertad permitiera debatir los diversos temas planteados con sinceridad y madurez. El esquema recogía, lógicamente, una serie de líneas temáticas más o menos claves. Autores contemporáneos, teatro popular, teatro universitario, condicionamientos de la estructura teatral española, fueron algunos de los debates. Unos debates que, lejos de conducir a unas simplificadoras conclusiones, expresaron la permanente tensión entre lo que la escena ofrece y lo que podría ser una indignación libre encaminada a levantar el teatro de la sociedad española de nuestros días.

Personalmente, podría decir que pocas veces he asistido a una confrontación a la vez tan sincera y tan poco agresiva. En Montpellier, entre estudiantes y profesores franceses, el grupo de españoles convocado se esforzó en enterrar el espíritu de resentimiento y de definición por los antagonismos que durante tantos años han pesado sobre nosotros. A la obligada estrategia de-

fensiva, a la tantas veces solicitada complicidad de los espectadores, a la invocación permanente de las intenciones, sucedía ahora un incontenible deseo de hablar claro, de no oponer unos mitos a otros mitos, de no perderse en generalizaciones ni profecías, en referirse a realidades tangibles.

Parece ser que la Universidad de Montpellier editará la parte sustancial de esas casi veinte horas de debate. De ser así, nos encontraremos con un texto alimentado por los temas de siempre, pero quizá planteados con una perspectiva nueva. El tiempo histórico dirá hasta qué punto son reales, catastróficas o ilusorias las esperanzas y los compromisos que hoy sugiere la idea de cambio. En todo caso, sin previo acuerdo, partiendo cada uno de su personalidad singular, en Montpellier se respiraba el sentimiento común de que una etapa del teatro español está haciendo su balance. ■ JOSE MONLEON.



El amor de nuevo en Truffaut

La infancia (o, mejor dicho, los personales recuerdos infantiles de Truffaut) y un idealizado, romántico y "literario" concepto del amor en la pareja, son a lo largo de la filmografía de François Truffaut las dos constantes más precisas. Las preocupaciones que el director de "Los cuatrocientos golpes" y "El pequeño salvaje", por un lado, y "Jules et Jim" y "La sirena del Mississippi", por otro (por citar títulos que corresponden claramente a este enunciado), esbozó en sus primeras películas, correspondían no sólo a una cierta combatividad —generalmente común a aquel movimiento de la "nouvelle vague", aunque bastante diferente en grados según perteneciera a uno u otro director—, sino a un estilo narrativo cuya



"El diario íntimo de Adèle H.", de Truffaut.

frescura venía a romper una tradición narrativa que en sí misma impedía en muchos casos la exposición más compleja de las situaciones planteadas.

Poco a poco, sin embargo, Truffaut fue eliminando esa cierta combatividad (más propia de otros compañeros suyos de generación —como Godard— que de él mismo), inclinándose más abiertamente por los elementos que en sus primeras películas parecía necesario eliminar: el ternurismo, la autocomplacencia, la consideración de que una anécdota privada basta en sí misma, sin una profundización suficiente, para hacer generalizaciones absolutas... En definitiva, Truffaut pecaba de una tendencia peligrosa hacia el idealismo más primario y trasnochado. En él, poco después, acabó cayendo de forma estrepitosa.

"L'argent de poche", su última película hasta el momento, recién presentada en el Festival de Cine de Valladolid, es en lo que se refiere al "cine de la infancia" una prueba indiscutible de ello. Allí, Truffaut se limita a exponer con el mayor desparpajo los conceptos más trasnochados sobre la infancia, sin encontrar en ellos más base "científica" que su propia memoria superficial; una sucesión de chistes antiguos, de escenas de una ternura (!) rebuscada para formar un mosaico sobre la infancia que no se lo salta un galgo.

"Diario íntimo de Adèle H.", recién estrenada en los circuitos comerciales españoles, en su película inmediatamente anterior, y en ella, narrando la parte más superficial de la vida de Adela

Hugo, que dedicó toda su juventud a perseguir insistentemente a un militar del que se había enamorado (y que no la correspondía), hasta que el fracaso de su empeño acabó con ella en un manicomio. La crueldad de esta relación es vista por Truffaut sólo en su aspecto romántico y "positivo", admirándose él mismo del valor y la energía de Adela Hugo y recreándose en los datos más espectaculares de su trayectoria, pero sin detenerse en ningún momento a reflexionar no ya sólo sobre el caso particular que tanto le preocupa, sino sobre la significación que ese amor "fou" puede tener en relación con las historias de la pareja en general. Lo que con más fortuna había ya contado el propio Truffaut en "La sirena del Mississippi", aquí se le escapa por la vía de lo "literario". Estamos, pues, ante una película epidérmica que tiene, sin embargo, esa agilidad narrativa que Truffaut había mostrado ya en ocasiones anteriores (y perdido notablemente en su lamentable "L'argent de poche"). Pero el mantenerse sólo en el límite de lo bien contado "cinematográficamente" es una trampa infinita: si no hay nada que contar, los floripondios se acaban en sí mismos.

Habrà que esperar a que un día nuestro buen y antiguo Truffaut se sienta a contemplar la vida que le rodea, entienda qué es lo que pasa tras las apariencias que él sabe detectar en seguida y que se empeñe en encontrar verdades más complejas a través de sus fascinantes imágenes. ■ DIEGO GALAN.