

fesionales —actores, técnicos, directores...— han comenzado a formular una serie de reivindicaciones frente a la sociedad que, naturalmente, no puede atender el llamado empresario de compañía. Son formulaciones que obligan a este empresario, sujeto a las cifras reales de taquilla, de las que ha de salir la coherencia económica del asunto, a una serie de respuestas forzadas, que ya no corresponden al desarrollo normal de una actividad. Ante las nuevas exigencias, la empresa de compañía se ha visto obligada a aceptar una de estas alternativas: o "abaratarse" la producción —lo que implica, generalmente, un abaratamiento de la calidad, en la busca de obras de pocos personajes, que no necesiten muchos ensayos, rutinarias en sus imágenes, etc.— o conseguir una "espectacularidad" cuyos altos costos queden compensados por la excepcionalidad de las recaudaciones. Respuestas ambas, a mi modo de ver, y según reafirma la práctica, insostenibles. Porque si las comedias "baratas" suelen ser ruinosas por falta de público, las superproducciones también suelen serlo, porque ni siquiera la asistencia abundante logra cubrir los costos y generar los ingresos que, en un sistema capitalista, corresponden a riesgos e inversiones. Producir sobre la base de llenar casi todos los días el teatro es acogerse a la excepción, y, por tanto, implica, a medio plazo, la desaparición del productor estrictamente privado. Al menos del productor que sostiene regularmente las carteleras.

Si el teatro no fuera un bien cultural y una necesidad social, uno estaría dispuesto a escribir sin reservas que los términos económicos de la vida occidental estaban a punto de estrangularlo. Así, nos limitamos a decir que es ingenuo pensar que se cubran una serie de demandas sin modificar su estructura básica. Y que esta modificación exigirá, de un lado, la cooperación en lugar de una tragicómica versión de la lucha de clases de los distintos elementos que intervienen en la creación del hecho teatral, y, del otro, el apoyo estatal para cubrir aquellas exigencias que, siendo justas, no cubre la taquilla. Todo ello en términos del más riguroso orden capitalista y con independencia de los límites sociales de un teatro así planteado. O el sistema demoliberal español "homologa" su política teatral con la que existe en otros países occidentales, o el teatro, como actividad regular dentro del marco capitalista, las va a pasar muy duras.

Lo que nos reconduce al te-

ma de "El diluvio que viene" y a cuanto hay en su producción de desesperado esfuerzo por llenar un teatro, a base de ofrecer una historia impregnada de todos los elementos que puedan complacer a un público sensible y, sobre todo, de levantar un aparato escenográfico tan ingenuo como costoso y capaz de sorprender a ese público. La batalla, esta vez, parece ganada. Quizá nuevos diluvios sigan ganándola. Pero un gran teatro sostenido sólo por la economía privada será pronto imposible. Lo que sucede desde hace algún tiempo en Barcelona está a punto de llegar a Madrid. A menos, ya digo, que se produzca un fuerte reajuste de intereses, con la participación del Estado, o se alteren sensiblemente las líneas de nuestra realidad política. ■ J. M.

CINE

El anarquista de Dios

Muy reciente aún el estreno de "Que la fête commence...", llega hasta nosotros la siguiente película de Bertrand Tavernier, tercera de su filmografía: "Le juge et l'assassin" ("El juez y el asesino", 1975). Menos brillante e inventiva que su predecesora, más discutible y convencional, "El juez y el asesino" se identifica con "Que la fête commence..." en sus comunes planteamientos de base: la profundidad en un período de la historia de Francia a través del enfrentamiento de varios personajes que, asumiendo la representación de actitudes sociales opuestas, dejan traslucir las características definitorias de dicho período. Bajo desarrollos argumentales muy distintos, ambos films coinciden en esa búsqueda del testimonio indirecto como fuente de aproximación histórica, a la que ya me referí en la reseña (TRIUNFO, número 743) del primero de ellos.

En este caso, es la Francia finisecular del XIX lo que Tavernier convierte en objeto de su atención: una Francia agrícola subdesarrollada, bajo el dominio de una mentalidad religiosa agresiva y hostil, dividida en dos bandos antagónicos polarizados por el "affaire" Dreyfus; recluso-



"Le juge et l'assassin" ("El juez y el asesino", 1975), de Bernard Tavernier.

sa ante los nuevos avances científicos y técnicos, y en el seno de la cual se profundiza la lucha de clases entre una burguesía celosa de los privilegios adquiridos y un proletariado que encuentra en el socialismo y el anarquismo sus plataformas de combate. Es una época de crisis a múltiples niveles —como también lo era la de la Regencia, descrita en "Que la fête commence..."—, de confusión y perplejidad, donde todo tipo de creencias y valores se encuentran diariamente contrastadas en una pugna cuya resolución todavía no se adivina. Es, en resumen, el típico momento histórico en que los procesos dialécticos se dejan ver a la luz del día, en que cualquier hecho o acción es capaz de revelar las pulsaciones colectivas a las que responde a poco que rasquemos sobre la superficie más epidérmica de las cosas.

Llevado de este convencimiento, Tavernier ha elegido un suceso criminal como revelador —por sus connotaciones últimas— de tal momento de crisis histórica: los doce asesinatos cometidos por el vagabundo Joseph Bouvier, también conocido por "Vacher", en la persona de jóvenes pastoras y campesinas a las que acuchillaba tras haberlas violado y sodomizado. Víctima de una patente paranoia, Bouvier mezclaba sus sangrientas actividades con un particular sentido de la anarquía, en el que se juntaban sus pensamientos écratas con una devoción idolátrica hacia la Virgen María, su furibundo anticlericalismo con un amor idealizado hacia una mujer que no quiso casarse con él y a la que intentó asesinar, fa-

llando en ello tanto como en su suicidio, del que le quedaba el estigma de dos balas alojadas en la cabeza. Después de ser recluido, en terribles manicomios penitenciarios, Bouvier fue indebidamente dado de alta en el menos represivo de ellos: ahí comenzaría su sufriente carrera criminal, movido siempre por un impulso incontrolable que sólo cesaba cuando, una vez consumado el asesinato, rendía adoración a Dios y a la Virgen. Capturado finalmente, sería declarado "cuerdo" por una comisión de médicos que acudieron a examinarlo antes de su juicio, lo que dejaba sin trabas su condena a la pena de muerte y posterior ejecución. En esta condena del "anarquista de Dios" —como el mismo Bouvier gustaba de calificarse, en pleno delirio mental— y en el increíble diagnóstico previo de los médicos, tuvo un papel esencial el juez Rousseau, hombre de ideas derechistas, ávido de ganar puestos en el escalafón de la magistratura y que transformó el proceso y ajusticiamiento de "Vacher" en medio idóneo para publicitarse y obtener un prestigio con el que colmar su ambición y su carrera jurídica.

Uno y otro, Rousseau y Bouvier, son "el juez" y "el asesino" en que centra su película Tavernier. Mediante el estudio de sus personalidades (delimitadas con plena exactitud por Philippe Noiret y Michel Galabru), a través del acercamiento a sus medios sociales respectivos, utilizando los diálogos entre ambos como método de conocimiento de dos mundos antagónicos, el cineasta francés —con la ayuda, un tanto monocrorde, de su guionista Jean Aurenche— nos habla de cómo era su país entre esos 1893-1898 en que la acción se desarrolla, de cómo funciona una justicia de clase, de cómo una escala de valores burguesa hacía mantener su hegemonía en una época de crisis bajo enmascaramientos jurídicos o científicos... La historia de este Benito Freire a la francesa (de hecho, la primera parte del film recuerda mucho el excelente "El bosque del lobo", de Pedro Olea) no se halla tan alejada en el tiempo y en la realidad como una visión superficial haría creer. ■ FERNANDO LARA

"Bruja, más que bruja"

La carrera como director cinematográfico de Fernando Fernán-Gómez es una de las más fascinantes del cine español, aunque también de las más irregulares. Conectado con un tipo de comedia popular e inteligen-

te, su cine ha cubierto desde el astracán —"Manicomio"— hasta el humor negro —"El extraño viaje"— pasando por la ironía "social" según la legalidad vigente —"La vida por delante"—, sin olvidar sus incursiones televisivas, quizá en muchos aspectos superiores a las cinematográficas —"Juan Soldado" y "El pícaro"—. Sin embargo, las películas dirigidas por Fernán-Gómez han sido también irregulares al aceptar plena y conscientemente los titubeos de la producción y aceptar películas como "Los palomos" o "La querida"; en definitiva, las sumisiones que en casi todos los casos han sufrido los directores de cine en España, como las sufrimos los espectadores y el país entero. Las sumisiones a los intereses capitalistas de los propietarios y el dirigismo político de la Administración.

Antes de dirigir "Mi hija Hildegarde", de inmediato estreno, Fernán-Gómez ha realizado una película que no corresponde a ninguno de los géneros en boga en nuestro cine, aunque sí, y muy directamente, a una forma de entender la cultura popular dispersa por muchas películas y concretada en la estética de la zarzuela. "¡Bruja, más que bruja!", toma del disparate y el absurdo lo que ha querido ser una forma de entender España; cualquier tópico utilizado en el cine o el teatro españoles es relanzado ahora por Fernán-Gómez, convirtiéndolo en una forma tierna de ver realmente esa realidad. Aunque desde luego "Bruja, más que bruja" no sea en ningún momento una película con pretensiones testimoniales ni denunciadoras. Se trata, ante todo, de un divertimento personal hecho con el talento indiscutible de un actor extraordinario y un director inteligente. El humor surge aquí con la complicidad del espectador, con la preferencia a cuestiones desconocidas, con exageraciones cotidianas, como

un ejercicio de libertad: la libertad de reírse de tirios y troyanos y empezar a ver la vida de otra manera. Pedro Beltrán y Fernán-Gómez, como guionistas, han propuesto una obra que sólo puede entenderse como una liberación, aunque los aspectos concretos de su película no recojan las preocupaciones inmediatas hoy día de los españoles. Ellos se están refiriendo a unos tópicos generales y casi eternos, que no por manidos están superados. Pocas películas como "Bruja, más que bruja" proponen con tanto desparpajo y acierto una conexión tan clara con el humor y, por lo tanto, con la posibilidad de superar una perspectiva vital restringida e infecunda: la de no saber reírse de uno mismo.

El carácter de película "maldita", que en su misma aparente tosquedad tiene la que nos ocupa, no es si no un síntoma más de sus características fundamentales: no proponerse alcanzar una intencionalidad superior a la que encierra: invitar a la risa. Y eso cuando se hace, como Fernán-Gómez, con habilidad y talento, consigue una película excelente que no debe pasar inadvertida. ■ DIEGO GALAN.

"Marilyn"

Se ha escrito ya tanto sobre la vida, la obra, la fascinación y el talento interpretativo de Marilyn Monroe, que no vamos ahora en estas líneas a proponer perspectivas nuevas. Incluso ya puede alegremente diferenciarse a los que no han entrado a formar parte de la admiración casi religiosa por Marilyn y los que, como apuntaba José Luis García en su corto "Mi Marilyn", somos víctimas complacientes de esa fascinación. Marilyn, independientemente ahora de los manejos de las productoras, de la publicidad, de su utilización ideológica, es una parte de nosotros mismos y con ella nos iniciamos muchos en el descubrimiento feliz de muchos tormentos.

Al morir la actriz, su productora, la Fox, lanzó inmediatamente al mercado una película antológica de sus películas; un montaje precipitado en el que faltaban fragmentos de "Con faldas y a lo loco", "El príncipe y la corista", "El multimillonario" o "Vidas rebeldes", entre otras, y en el que no se incluía ningún análisis, ninguna propuesta, ninguna recreación sobre el trabajo de Marilyn ni sobre su significación. El montaje se realizó sólo sobre una serie de fragmentos acumulados que recordarán a los afectados por la muerte de la estrella algunos de sus momentos estelares. Vista con muchos



Marilyn, en "Niágara", de Henry Hathaway.

años de retraso, la película canta más fácilmente esas insuficiencias (porque la consideración sobre Marilyn ha evolucionado), pero sigue conservando lo que era primordial: la posibilidad de recrearse en la contemplación de una de las mujeres más fascinantes que en el mundo han sido. Incluso es posible que al no hacer la película ningún hincapié en aspectos parciales, deje una libertad de consideración al espectador; a través de los fragmentos elegidos puede plantearse algo nuevo referido a Marilyn, fuera de su mito de mujer triste y desvalida: de la de una gran actriz de comedia, la de quien posea un espléndido sentido del humor que utilizaba tanto para dar fuerza a los textos que lo requerían como a construir la imagen dada de sí misma.

A pesar de sus insuficiencias, "Marilyn" es una película —que en España, como anticipo a un ciclo formado por "La tentación vive arriba", "Niágara", "El multimillonario" y "Río sin retorno"— que puede y debe verse; los análisis más amplios surgirán tras ese ciclo. ■ D. G.

Memoria personal y memoria histórica

Doce largos años, y el tránsito de una dictadura a una situación predemocrática, han hecho falta para que "La guerre est finie" llegue a su verdadero destinatario: el espectador español. Porque pese a ser una película rodada en Francia por un director nativo como Alain Resnais, lo cierto es que aborda una problemática esencial de nuestra Historia contemporánea: la lucha en el exilio y la clandestinidad

contra el régimen franquista. Problemática que surge del guión de alguien que la conoce muy a fondo, el novelista y —hasta poco tiempo atrás— militante Joge Semprún en su primer trabajo para el cine, y puesta en imágenes por un hombre como Resnais que ya había demostrado su postura ante el tema español en su excelente cortometraje "Guernica". De manera, pues, nada casual uno y otro buscan confrontar una parcela de nuestra realidad (por ignorada y perseguida que fuese en su momento) desde perspectivas creacionales diversas en origen, pero que aciertan a coincidir en esta obra espléndida.

El tratamiento dado por Semprún y Resnais al combate político antifranquista no es el de la crónica periodística o el del "dossier" acumulador de datos y hechos. Por el contrario, corresponde a una búsqueda de interiorización en el personaje de un militante comunista, Diego Mora (trasunto en buena medida del propio Semprún, de sus experiencias y actividades con el "nombre de guerra" de "Fedrico Sánchez"), a lo largo de tres días en que se replantea su dinámica como persona y como revolucionario. La necesidad de avisar a un compañero del grave peligro que corre si entra en España, la inminencia de la huelga general política convocada para el 1 de mayo, la discusión en el seno del partido sobre la viabilidad y conveniencia de esta estrategia, el contraste con otras opciones que ven en la acción violenta el único camino verdaderamente transformador, y el reencuentro —después de seis meses de trabajo clandestino en el interior del



Fernando Fernán-Gómez.