

así se escribe la historia

DOS películas muy diversas, de planteamientos estéticos dispares, procedentes de dos opuestas rincones del mundo, inciden en un mismo terreno, el de la violencia en la guerra y en la paz. "Harakiri", de Masaki Kobayashi, obtuvo el premio del Jurado en Cannes hace unos años; "Doce del patíbulo", de Robert Aldrich, supone el retorno de su director al camino que abriera con "Ataque" y que, en el fondo, no era sino el mismo de sus primeros y excelentes films, truncado por una serie de balbuceos, de entregas a una eventual comercialidad que hicieron perder las esperanzas cifradas en el director durante largo tiempo. La guerra y la paz. Estos dos temas se barajan en ambos films, para contraponer el uno al otro y llegar a la poco optimista conclusión de que en la sociedad actual —y ello vale también para el film japonés, aunque su acción se sitúa en el siglo XVII—, que vive bajo el signo de la primera, en la segunda el hombre es aún más cruel.

Kobayashi relata, con una fabulosa economía de medios administrados con singular sabiduría, el harakiri de un samurai sin trabajo "por causa de paz". Su yerno se ha visto obligado a abrirse el vientre de un modo horripilante —con una espada de bambú— en virtud de un absurdo código del honor que las clases dominantes tienen interés en mantener. La acción se concentra en el breve lapso de tiempo que transcurre entre la llegada del samurai al palacio del señor y su muerte. Entremedias, una serie de flash-backs irán situando al personaje, dándonos a conocer las motivaciones que le han hecho llegar a su decisión. Una época clave de la historia del Japón, la de la caída del feudalismo, quedará exactamente situada, sin mermas del interés del problema individual, que queda situado en primer término pero inexorablemente ligado y condicionado por la situación histórica. Si el film es demoleedor para un espectador occidental, que inevitablemente tomará respecto a él una postura de distanciamiento a que le obliga el exotismo, hay que pensar cuánto más no lo será para un público para el que los símbolos, los dioses, los mitos puestos en juego siguen vigentes. En este sentido, "Harakiri" es una de las obras más incisivas, más acerbamente críticas del cine japonés. Y también una de las más bellas. En un lenguaje conciso y tremendamente eficaz, a través de una puesta en escena que debe mucho a las dos corrientes tradicionales del teatro nipón, el *nô* y el *kabuki*, Kobayashi ha realizado un film que merece una mejor acogida de la que hasta ahora le ha sido deparada, y que ofrece, en suplemento, el atractivo de una interpretación fuera de serie —a pesar del doblaje—, en la que hay que destacar el nombre de Tatsuya Nakada.

Si "Harakiri" plantea el problema del guerrero profesional en tiempo de paz en términos absolutamente lúcidos y que incitan a la reflexión, "Doce del patíbulo", por el contrario, invierte los términos y se ocupa de la legalización del asesinato que puede ser la guerra. Un grupo de condenados a muerte o a penas casi tan graves es escogido por el alto mando del ejército americano para llevar a cabo una peligrosa misión —asesinar a cuantos oficiales alemanes puedan, en un castillo francés en el que descansan—, a cambio de cuyo éxito sus penas podrán ser conmutadas. Un oficial "duro" es el encargado de adiestrarlos. La primera parte del film se centra en el adiestramiento. La segunda se limita a describir el cumplimiento de la referida misión, en el que morirán la mayor parte de los participantes en ella. La contradicción entre lo que en tiempo de paz constituye delito y lo que en tiempo de guerra se traduce en heroísmo está jugando continuamente, sin ambigüedad. Si entre el grupo, al quedar constituido como tal, se crea una reacción de solidaridad, ello no ocurre en función de unas eventuales virtudes guerreras, sino en la de la constitución del grupo como célula social mínima e independiente, y tal solidaridad se manifestará, en primer lugar, frente a los jefes, que la utilizarán para sus propios fines. No cabe, pues, engañarse en cuanto al significado del film, al margen de que la convención de espectacularidad, junto a la presencia en el reparto de numerosas estrellas, pueda hacer pensar, a veces, superficialmente lo contrario. Un análisis en profundidad del film, dejando de lado los prejuicios a los que el tratamiento cinematográfico tradicional de los temas bélicos ha dado lugar, no se presta a equívocos. Aldrich, que ya en "Ataque" se había enfrentado a los mismos problemas, recupera, junto con su antigua postura, su brío, su garra de entences. La película, especialmente en su primera parte, es modélica en cuanto a seguridad en la narración, desde lo trágico a lo grotesco, termina de redondear la película. En ella, como en "Harakiri", que si la supera como producto de investigación no la alcanza, probablemente, en cuanto a eficacia, se plantean, sin necesidad de discursos, latiguillos ni cualquiera de los acostumbrados apoyos de los films "de tesis", muy serios puntos de reflexión.

CESAR SANTOS FONTENLA

"los pobrecitos", hace diez años

NO hay duda de que el humor, en principio, y sin entrar en sus definiciones y caracterizaciones, habitualmente distintas según la colectividad y circunstancias en que se produce, es una actitud ante la realidad. Quiere decir que si el humorista se vuelve de espaldas a la misma, este gesto no responde a una exigencia del humorismo. Para los grandes humoristas, la vida es un espectáculo permanente, y de ella sacan esas observaciones punzantes y a contrapelo, con las que desordenan las convenciones. El humorista es, en lo esencial, un trágico porque experimenta ese «sentimiento ante los contrarios» de que hablaba Pirandello; percibe agudamente lo grotesco de tanto «quiero y no puedo» del hombre.

Por ello, resulta sorprendente que en una etapa en la que el realismo «escocia» —es, por otra parte, una etapa que empezó hace muchísimos años, sólo rota por intermitencias— viviésemos bajo el signo teatral del humorismo.

Jardiel se integraría al clima de repulsa de la realidad, pero negándose al cine al uso y haciendo de la «repulsa» una confesión, una de las pocas salidas, éticas e intelectualmente decorosas que tenía a mano.

En este camino jardielesco buscarían la salida muchos escritores inteligentes que no veían la forma de incorporarse a la realidad profesional del teatro español.

Pero éste era un humorismo condenado a la larga. Primero, porque nació de una coyuntura excepcional y, lógicamente, en otras circunstancias más favorables iba a regularse gratis. Segundo, porque su irrealismo iba a traducirse en una serie de fórmulas, en recetas humorísticas, en oficio.

Sólo quedaba seguir hacia delante hasta llegar a asumir una condición absurda de la existencia, al modo de Ionesco, o hacer marcha atrás y acercarse a la realidad.

Lo primero no se ha producido, porque nuestros humoristas han evadido la realidad de un modo forzado, sin que en ello comprometiesen su visión crítica y racional del entorno como personas. Es decir, han adelantado, para servir al público, para acoplarse a la circunstancia, cuanto pudiera crearles problemas y dificultades, pero sin que en ello hubiese, en lo profundo, otra cosa que razones tácticas. Compárese «Tres sombreros de copa» con la mayor parte de las obras que Mihura ha escrito después; lo que en la primera hay de espontáneo —aún en medio de sus notorias influencias literarias— será sustituido por una cautela, una consciencia de los límites hasta donde se puede llegar. ¿Qué relación hay entre esto y un teatro cómico del absurdo? Ninguna. Es, por ejemplo, muy sintomático, que Alfredo Marquerite, el gran defensor de Jardiel, haya atacado violentamente a Ionesco. Y es que en el humorismo español contemporáneo, el absurdo ha sido literatura, o crítica tímida, pero nunca una filosofía.

Quedaba, pues, la otra salida: bucear en esa realidad a la que el escritor, en tanto que hombre, seguía siendo fiel. Pero ¿cómo iba a ser el humorista quien combatese, teniendo como tenía en sus manos el arma más demoleedora? Y ¿cómo iba la tragicomedia a desvelar lo que estaba prohibido a la tragedia y a la comedia? El esperanto de Valle había marcado en su día hasta dónde podía llegar un humorista. ¿Quién iba ahora a seguir la línea? «Lucas de bohemia», una de las más grandiosas obras del teatro español de todos los tiempos, aún no se ha estrenado. En España claro, porque en algunos teatros nacionales de Europa sí se ha puesto.

La solución fue ese humorismo convencional, ternurista y de oficio, a que antes me he referido. Un teatro donde el autor se encuentra justificado, porque en él ha de mostrarse inteligente.

«Los pobrecitos» resulta así una obra interesantísima en el teatro español de postguerra, quizá por ser una primera aproximación satisfactoria entre la realidad y el humor. Es, con las limitaciones que se quiera, un «humorismo realista». Una obra escrita libremente y no al servicio de una estructura profesional.

Claro está que una lectura de «Los pobrecitos» en función del contexto teatral universal sabe a muy poco. Más aun, si pensamos en que tenemos detrás la creación del esperanto. La temática de las relaciones sociales —en el teatro y fuera de él— es bastante más rica y aguda de lo que trasluce el apunte naturalista de Alfonso Paso. Olvidemos, sin embargo, por un momento, ese contexto y quedámonos en el puramente español y teatral. «Los pobrecitos» fue, en el 57, la reapertura de un camino que luego no se ha transitado ni llevado adelante.

JOSE MONLEON