

Törless, la lógica de un crimen

EN el Festival de Cannes de 1966 llamó poderosamente la atención de la crítica el primer film de un joven realizador alemán, Volker Schlöndorff, que conseguiría con «Der Junge Törless» el premio de la FIPRESCI. Con ese galardón se daba carta de naturaleza a una nueva tendencia del cine alemán, que ya había alentado en anteriores festivales. Pero «Törless» era, posiblemente, la obra más dura y significativa de ese movimiento renovador. Los films germanos de la «nueva conciencia» planteaban una autocrítica a escala nacional, partiendo de unos supuestos estéticos efectivamente modernos. Pero, como digo, «Törless» fue un adabonazo: un film repleto de sugerencias políticas, de una belleza formal fuera de lo común y con una interpenetración admirable.

En la profesión cinematográfica, Schlöndorff no era un desconocido. Nacido el 31 de marzo de 1939, en Wiesbaden, Alemania, estudió el Bachillerato en París y siguió los cursos del IDHEC —el equivalente francés de nuestra E. O. C.—, al tiempo que se licenciaba en Derecho. Trabajó como ayudante de dirección con Resnais («El año pasado en Marienbad»), Melville («Leon Morin, prêtre» y «El confidente») y Malle («Zazie dans le métro», «Vida privada», «Le feu follet» y «Viva María»). Fue Malle quien le animó a debutar en la realización, coproduciendo «Törless». Con el respaldo del excelente director francés, Schlöndorff pudo vencer las numerosas dificultades que se oponían a la puesta a punto de su proyecto: primero, conseguir los derechos de la novela de Robert Musil —que también interesaban a Visconti—; luego, obtener de los productores alemanes las garantías de que podría rodar la película enteramente en sonido directo, condición que el autor consideraba imprescindible para poder trabajar con los actores en un clima de libertad y espontaneidad máxima.

Hablando del autor en que se ha inspirado su film, Schlöndorff ha dicho: «Musil es uno de los mejores escritores alemanes, y su libro «El joven Törless» posee, además de su calidad literaria, tal aspecto profético, que desde hace años me he sentido tentado por la idea de hacer resaltar este valor ejemplar de la anécdota. En 1910 escribía Musil, sin adivinarlo, la prehistoria de las dictaduras del siglo XX. Analiza las tensiones psicológicas y las agresiones sexuales de algunos adolescentes, aislados en un colegio, y descubre el panorama completo de las crueldades que harían historia algunos años después».

Törless, un joven inteligente y sensible —quizá en exceso—, es uno de los alumnos distinguidos de un instituto alemán a principios de siglo. Preocupado por la lógica, no llega a comprender la teoría de los números imaginarios: es un estudiante concienzudo y reflexivo. Sentimentalmente, vive una adolescencia sofocada por los límites de la obligada convivencia masculina en el internado; algunas escapadas a la casa de Bozema, la prostituta que juega al amor con los chicos, tomándose la revancha, quizá, de las humillaciones que sufrió cuando servía de criada en los casas de sus padres, crean en Törless una oscura evidencia del sexo y los sentimientos, de su necesidad de ternura. Un hecho ocasional modifica el transcurso vital de este tutelado adolescente: se descubre que un compañero —Basini— ha robado cierta cantidad de dinero a otro interno. Los dos líderes del instituto —Beineberg y Reiting— exigen a Basini un total sometimiento o cambio de no denunciarle a la dirección. Törless asiste a este proceso de servidumbre, que se inicia con pequeñas humillaciones para desembocar en una conducta absolutamente sádica.

A través de un relato cinematográfico que sorprende por su extremada concisión y, al mismo tiempo, por su rica expresividad, Schlöndorff analiza los cuatro puntos de interés para el joven Törless: su preocupación lógica que le impide admitir cómo puede operarse «realmente», «positivamente» con números imaginarios; la conducta sumisa de Basini, resignado a los deseos de sus tiranos; el comportamiento de Beineberg y Reiting, los verdugos, los que asumen el Mal como actitud para dirigir la vida de la víctima elegida, Basini; por último, el amor y el erotismo, encarnados en la figura de Bozema; y, además de esa presencia sentimental y sexual, el enfrentamiento con una clase consciente de ser oprimida proclamadamente por los padres —la clase social que éstos representan— de los adolescentes a los que ella inicia en el juego amoroso.

Esas cuatro preocupaciones, casi obsesiones, se entrecruzan y conviven en la mente del pequeño Törless, obligándole a interrogarse continuamente sobre el significado de las acciones que no responden a un programa establecido de antemano, sino que se desarrollan ante su vista de una forma dialéctica, interándose unas en otras y provocando otras nuevas. Törless opta por una pasividad culpable y cómplice. «Törless es el testigo que no quiere mezclarse en los acontecimientos —comenta el propio Schlöndorff—, contentándose con observarlos, con disecarlos. Su actitud es exactamente la misma que observaron los intelectuales alemanes en los comienzos del nazismo. Y, como ellos, Törless se da cuenta de que, en el momento en que quiere pasar de la contemplación a la acción, ya es demasiado tarde. Su actitud pasiva le ha convertido en cómplice». Al final de su inquietante experiencia, Törless expone al claustro de profesores el resultado de sus reflexiones: no podía creer que algo así sucediese; sin embargo, ha ocurrido, y, aparentemente, no ha pasado nada; todo sigue como antes. La única forma que él tenía de llegar a conocer las causas era asistir al «experimento». Ahora, casi no es capaz de emitir un juicio moral; se ha convertido en un «hombre sin cualidades». Quizá, dentro de diez o veinte años, Törless asistiría con la misma elegante e indiferente pasividad a otra «experiencia» de carácter más trascendente: el nacimiento del nazismo...

JESUS GARCIA DE DUEÑAS

Shaffer y los actores de televisión

EN el Estaya, Juanjo Menéndez ha estrenado «El apogón», comedia de Peter Shaffer. La obra, pese a su reciente estreno en el Teatro Nacional inglés, tiene bien poco que ver con el un día llamado movimiento de los «jóvenes airados». Es más bien una comedia de «truco», en la línea del teatro placido y divertido que tipificó Noel Coward. Aunque, como es lógico, siempre pueda coquetear el rábano por las hojas y decir que «El apogón» encierra esta o aquella otra intención.

El planteamiento, el nudo y el desenlace se reducen a un solo hallazgo habilidosamente explotado: cuando el escenario está sumido en una real obscuridad, se supondrá, felicemente, que está iluminado; cuando realmente esté iluminado, los actores se moverán como si estuvieran a oscuras. Con lo que, de un modo que casi tiene el valor de ejemplo escolar, viene a cumplirse una de las reglas del teatro tradicional: nosotros, los espectadores, sabemos más que los personajes; es decir, disponemos de una perspectiva que nos permite comprender cuándo el personaje es engañado, cuándo espera algo cuya llegada es imposible, cuándo su optimismo está a punto de desmoronarse ante un acontecimiento a cuya preparación hemos asistido nosotros desde la butaca. Esta regla —esta superioridad del «espectador» sobre el «actor», del que mira sobre el que «actúa»— tiene tal prestigio en la preceptiva tradicional que, una mentalidad tan sagaz como la de Sender ha negado, por no cumplirse, el teatro de Valle-Inclán.

Desde este ángulo, Benavente sería el gran maestro del teatro, justamente por los privilegios concedidos al espectador. Los personajes hablan en prosa sin saberlo, pero nosotros, desde la butaca, sabemos eso y muchísimas más cosas que la marquesa ridícula o la nueva rica entrometida ignoran. En otras palabras: la calificación de los personajes y las situaciones nos pertenecen.

«El apogón» es, en este sentido, un modelo. La luz se enciende para nosotros, espectadores, mientras los personajes siguen sumergidos en una obscuridad que los entrega, indefensos, a las manipulaciones del autor. En Valle y en otros muchos grandes autores es obvio que esta relación autor-personaje-espectador se plantea de forma muy distinta; se plantea como una tensión casi agresiva, en la que nadie manda sobre nadie. Y al decir personaje no hay que pensar en el «personaje literario», en las cuartillas con el texto que corresponde a cada uno de los intérpretes, sino en el personaje materializado sobre un escenario por un actor.

Quedamos, pues, en que «El apogón» es una obra tradicional, ingeniosa y —respecto a una teoría bastante dudosa del teatro— modélica. También habría que añadir lo de obra menor, porque la verdad es que Shaffer se queda en el «juego por el juego», sin manejar otros elementos de interés. También podría decirse que «El apogón» es una excelente comedia —medida, sin zafiedad, precisa—, si, previamente, conviniésemos en que el teatro es una manifestación de la triviedad humana.

En la comedia de Shaffer trabajan tres intérpretes muy conocidos por los espectadores de televisión. Excluyo, claro está, a Juanjo Menéndez, que es, antes que nada, un actor de teatro, popular y celebrado antes de ponerse en marcha la televisión española. Me refiero ahora a Francisco Morán, Nuria Carresi y Marisa Paredes.

El primero también hizo teatro antes de hacer televisión. Su actuación, muy eficaz, quizá incluso un tanto sobrepasada —es muy difícil interpretar a un taimado sin caer en el tópico—, responde al patrón español habitual, aunque no deje de percibirse una estimación expresiva del gesto corporal, todo lo elemental que se quiera, pero, en definitiva, infrecuente entre nuestros actores.

El caso de Nuria Carresi y Marisa Paredes es más interesante. Son dos casos distintos, dos personalidades diferentes a las que, sin embargo, cabe hacer un elogio y una objeción común: la falta de vicios teatrales y la falta de técnica. Del primer aspecto procede un tipo de interpretación comunicativa, fresca y libre de lica expresivos. Del segundo, una falta de medida, de interiorización equilibrada, sobre todo en el caso de Marisa Paredes, que me parece una actriz de extraordinarias posibilidades.

Recordar las actrices de «extraordinarias posibilidades» que, en nuestro país, no han pasado de la medianía electiva, sería un ingrato trabajo. Renuncio a él. El medio tiende a frustrar esas posibilidades antes que a potenciarlas y desarrollarlas.

Con todo, yo me atrevo a decirle públicamente a Marisa Paredes que vea de encontrar un camino para que toda su capacidad expresiva se discipline artísticamente. Es decir, se amplíe y enriquezca, sin tener que optar entre la intuición desmesurada y la gélida mesura de tantas profesionales artísticamente malogradas.

Durante décadas, la «formación del actor» ha sido, entre nosotros, un tema casi tabú. Las respuestas eran Conservatorio o Meritocracia. Es decir, rutina académica o rutina escénica. Hoy, por fortuna, y aunque muy lentamente, las cosas van cambiando. Y las necesidades interpretativas del teatro recreado para la televisión no dejan de hacer más acuciosa el problema. La televisión lo ha resuelto, en parte, improvisando y potenciando una serie de jóvenes actores. Pero lo cierto es que estos actores, para servir adecuadamente a la televisión, o para saltar al teatro, necesitan un tipo de reflexión y trabajo teórico-práctico marginal a sus contratos profesionales.

«El apogón», de Shaffer, nos ha traído, al tiempo que dos actrices, una prueba de esta necesidad.

JOSE MONLEON