

"senso": sentido de la historia

CON catorce años de retraso llega a las pantallas españolas «Senso», una de las películas más comentadas de la historia del cine. Todo ese tiempo transcurrido no ha afectado sustancialmente al sentido del film, aunque, probablemente, sí influya en su recepción por parte del público, al que no se le ha advertido ni de la fecha de realización ni de la significación de la película, dentro de la obra de Luchino Visconti y del panorama de la cultura italiana en la pasada década.

En el transcurso de veintiséis años, Visconti ha realizado tan sólo nueve largometrajes y dos episodios de films de sketches. Pero esa breve tarea le ha bastado para ser calificado como uno de los maestros del cine contemporáneo. En todo momento, consciente del poder del medio expresivo que tenía entre manos, Visconti buscó la oportunidad de contribuir críticamente, históricamente al período que estaba viviendo. «Obsessione» refleja, bajo la apariencia de un relato policíaco, la opresión y el choque del pueblo italiano bajo la dictadura fascista (1942). El apogeo del neorealismo, su visión ácida y un tanto sentimental de la postguerra, permitió a Visconti enfrentarse con un tema tan áspere como el de Sicilia en «La terra trema» (1948); frente al humanismo individualista de un De Sica —«Ladrón de bicicletas»—, Visconti examinaba las condiciones de vida de los pescadores del Sur de Italia, se solidarizaba con sus conflictos, hacía historia, y no sólo reportaje o testimonio, al proporcionar los datos colectivos de una ansiedad revolucionaria. En «Bellissima» (1951) y el episodio de «Nuestros las mujeres» (1953), Visconti dirige a Ana Magnani, actriz que había protagonizado los films más significativos de la época neorealista. Pero el movimiento degeneraba: lo que había sido una expresión sincera de un pueblo tras los años difíciles de la dictadura y la guerra, se convirtió en un cliché gastado que pronto daría paso al llamado «neorealismo rosa», que inauguraría Comencini con «Pan, amor y fantasía». Visconti, en un clima de controversia política, realiza «Senso», análisis histórico del Risorgimento italiano a través de una opacitada historia de amor (1954). Buscando nuevas sólidas al realismo, Visconti se aventura en «Noches blancas» por la senda de una especie de «neo-romanticismo», que si no llegó a un resultado plenamente convincente permanece como un experimento de indudable valor (1957). «Recco y sus hermanos» vuelve al camino de «La terra trema». Es uno de los films más perfectos de Visconti: su compromiso ideológico se expresa con total claridad a través de la historia de esta familia siciliana que trata de integrarse en la vida milanesa: el trabajo y el amor se convierten en los medios con los que Visconti propone nuevos módulos sociales (1960). Tras un episodio, al parecer, magistral, de «Secesión 70», titulado precisamente «El lavoro» (1962), Visconti examina de nuevo la época del Risorgimento en «El gatopardo». Extraordinaria —y profundizadora— adaptación de la novela del príncipe Tomasi de Lampedusa, logró una de las obras maestras definitivas de la historia del cine (1963). Sus dos últimas películas, «Vaghe stelle della Gasa» (1965) y «El extranjero» (1967) no le han tenido aún oportunidad de verlas.

Artificialmente se ha querido dividir la obra de Visconti en dos partes: las películas que tratan de la clase aristocrática y las que se ocupan de la clase proletaria. En cada momento, sin embargo, se pudo comprobar, y desde nuestra perspectiva con mucho mayor motivo, que la obra viscontiana es coherente a partir de unos presupuestos ideológicos y de una determinada formación cultural y también clasista. El Visconti aristócrata de cuna, socialmente inscrito en la clase privilegiada, ha vivido los momentos creativos del Frente Popular francés, ha sufrido tortura como miembro de la Resistencia italiana, se ha alineado en un partido político de izquierdas. Visconti ha asumido la contradicción de su propia clase, interpretando en cine la decadencia de sus privilegios y reclamando la urgencia de un orden nuevo. A partir de aquí es completamente comprensible que pueda firmar «La terra trema» y «Senso».

Su vocación teatral —es uno de los mejores directores de escena del mundo— no sólo no ha empañado su quehacer cinematográfico, sino que lo ha enriquecido constantemente. «Senso» es el ejemplo máximo de lo que digo. El autor ha concebido su película, desde el punto de vista narrativo, como una ópera. En más de una ocasión, Visconti ha declarado su predilección por los autores operísticos italianos, en cuanto han expresado aspectos de los aspectos de su pueblo. El trasciendo por medio del análisis histórico lo que en el libreto pueda haber de melodrama. Pero el melodrama existe y es conscientemente utilizado. La gran pasión de la condesa Sarpieri por el teniente invasor Franz Mahler surge durante una representación de «Il trovatore» en el teatro de La Fenice veneciana. La película cuenta este amor lleno de grandes impulsos, de románticos encuentros, de vergonzosas degradaciones, mientras Italia está convulsionada por una guerra. La descripción de los hechos históricos se realiza a partir de la tragedia sentimental de una pareja, representante de una clase lúcida de su situación decadente y del surgimiento de una nueva clase. El gran tema de Visconti, esa cala en un momento crítico de transición, se expresa en «Senso» con precisión, con preciosismo, con desgarrada pasión.

JESUS GARCIA DE DUENAS

un teatro nacional en barcelona

LA promesa es antigua: la disposición oficial, reciente; el trabajo, futuro. Barcelona va a tener, al fin, un teatro nacional. Es decir, un teatro subvencionado, programado por intereses distintos a los puramente mercantiles. Un teatro —ni más ni menos— como el Español o el María Guerrero.

Yo creo que siendo éste un importante paso, aún no cabe inscribirlo en una decidida política teatral de descentralización. Quiero decir que dada la personalidad y fuerza de Barcelona dentro de la vida nacional, el que haya allí un teatro como el Español o el María Guerrero es una de esas realidades que, según dicen los escritores, «se imponen por su propio peso». El Teatro Nacional barcelonés, en suma, es un paso que debió darse al tiempo de crear el Español y el María Guerrero: lo cual no quiere decir, naturalmente, que no debamos celebrar que el paso se haya dado ahora. Más vale tarde que nunca, y hemos de registrarlos como un tanto del equipo que ahora dirige la política teatral del país.

Entiendo, sin embargo, que a ésta deben seguir otras decisiones orgánicas, tal y como se prevén en el anteproyecto de esa Ley del Teatro que García Escudero dejó en gestión. A este Nacional de la gran Barcelona, deben seguir los Teatros Municipales de capitales menores, o los Centros Regionales encargados de cubrir las distintas zonas españolas. Italia, Francia y la Alemania Occidental, por citar tres países situados dentro de la media Europa a que económica y políticamente pertenecemos, suministran el ejemplo. Es más entiendo que dada la creciente protección económica que el teatro recibe en todas partes, mal puede hablarse de un índice español de desarrollo si, entre otras muchas cosas, no resulta visible el aumento de la ayuda al teatro, es decir, el desarrollo de un instrumento de cultura como es éste al servicio de los españoles.

Felicitémonos, pues, por ese Teatro Nacional, considerándolo el insalvable punto previo de una descentralización.

Supongo que la marcha de ese teatro planteará una serie de disyuntivas y elecciones muy interesantes y, en algún caso, difíciles. Cabe, por ejemplo, «llevarlo desde Madrid», confiriéndolo a hombres que normalmente trabajan en esta ciudad. Cabe «llevarlo desde Barcelona», entregándolo a quienes vienen luchando, desde hace años, por sostener la actividad teatral en una ciudad que ha ido, entre protestas minoritarias, cerrando, uno a uno, y hasta de dos en dos, sus teatros. Cabe sostener una programación en castellano. Cabe, como pedía Roda en «Desitino», introducir el catalán, con su consiguiente repercusión, tanto en lo que a la compañía —o compañías— se refiere, cuanto a los repertorios. Cabe cederlo en los horas libres a los grupos independientes de la ciudad; cabe crear un grupo de cámara adscrito al propio Teatro Nacional; cabe, sencillamente, que no quepa nada de esto...

El Nacional de Barcelona tiene, por el simple hecho de su creación, una tal cantidad de objetivos posibles, una tal tarea a desempeñar, que, forzadamente, habrá de elegir unos caminos en detrimento de otros igualmente urgentes y respetables. Lo cual le destina a ser teatro discutido, teatro obligado a definir una personalidad, teatro a vivir en plenitud o agonizar en penumbra. Lo que no puede ser es un teatro tranquilo, una Comedie plácida y respetada.

Acaso, pienso yo, una de las mayores tareas de este Teatro Nacional sea la de «actualizar» el tema del teatro en Barcelona, como ya hicieron, en más de una ocasión, compañías privadas, gracias a las cuales, ocasionalmente, el teatro dejó de ser inquietud «minoritaria» para convertirse en fenómeno ciudadano.

En este orden, la política del Teatro Nacional barcelonés será también muy delicada. Si, por ejemplo, Marsillach opta, tal y como decía en ciertas declaraciones, por convertir el Pallomar en una especie de Piccolo, ¿cuál será su relación competitiva con el Teatro Nacional? ¿en qué medida será ayudado por el Estado si sujeta su temporada a un plan artísticamente riguroso?

El anteproyecto de ley a que antes me refería estudiaba esta cuestión. Las compañías privadas que se sometían a un determinado nivel de calidad, recibían una protección muy alta, convirtiéndose en nuevos instrumentos culturales, dotados con la suficiente reserva para convivir con los teatros nacionales o municipales. De no hacerse así, el «buen teatro» queda, salvo en una serie de casos más o menos excepcionales, al alcance exclusivo de la economía de los teatros oficiales. Cosa que no parece coherente con nuestro sistema económico general, ni, por esas mismas contradicciones, resulta justa y conveniente.

Vuelvo a decir que, en cualquier caso, el Nacional de Barcelona va a ser útil. Como escenario teatral y como tema polémico; como teatro propuesto a un público que ocupa las localidades y como tema capaz de desencadenar una serie de manifestaciones, actividades, etc.

Hay quien piensa que es mejor el vacío que la insuficiencia. Yo, no. Yo creo que el vacío genera el vacío, y que sólo una minoría muy reducida acaba teniendo conciencia de ese vacío. Al todo o nada, que es actitud fundamentalmente idealista, prefiere el dato objetivo, el teatro o el espectáculo que dé testimonio de un nivel, que se muestre como una realidad criticable y mejorable. Este dato es el que aguiña y consigue que se dé el salto desde el hipotético maximalismo a un análisis de la realidad tangible y evaluable. Me parece, por ejemplo, infinitamente más rica la potencia e impotencia del Beátris, lo que en ambos planes este teatro ha significado, que la desaparición radical de un Teatro Nacional de Cámara.

Por eso, «a priori», hay que situarse con los mejores deseos ante este Teatro Nacional barcelonés. Dispuestos a aplaudir y a protestar, a decir sí y no, en una ciudad que, por lo que al teatro respecta, y salvo las esporádicas subvenciones, lo debe todo al empeño y el sacrificio de una decena de personas privadas.

JOSE MONLEON