

tosía de la madre, pasa a ser la historia de un texto, la plasmación de un proceso de creación. Y esto es muy importante, porque entra de lleno y conscientemente —desde el propio tema y, sobre todo, desde el tratamiento— en el problema fundamental de la creación artística: el de la relación entre el arte y la vida.

Efectivamente, la angustia central del libro viene dada por la lucha del escritor, que siente la necesidad de dar noticia de una persona tan cercana como su propia madre, y va viendo cómo «Ella» (único nombre que se le da en el libro) se convierte en personaje, en ente de ficción, por el mero hecho de ser trasladada al papel y la palabra. Así, Handke nos va dando cuenta de sus vacilaciones y borradores, de su pavor ante esa historia real que se convierte en pretexto para la novela. De la imposibilidad de transcribir lo que siente y ve en profundidad. Y, por el contrario, de lo que es la literatura: escritura, creación, artificio, aun cuando en lo profundo de la intención del autor esté el compromiso con la realidad, la necesidad de ser fiel a esa vida interior a que está referido el texto y a esa historia terrible que está exorcizando.

Y la verdad es que esta imposibilidad de transcripción de la realidad en la literatura a Handke no le sorprende en lo más mínimo. Es más, era elemento fundamental de su teoría, él, que se llamó a sí mismo «habitante de la torre de marfil». Lo que ocurre es que aquí, por el tema, por la manera en que el autor consigue sumergirse en su interior y escribir magistralmente sus dudas, por la palpabilidad dolorosa de la insoluble contradicción entre literatura y vida, el libro se convierte en un auténtico «tour de force», en una apuesta por la realidad que nunca será alcanzada y transmitida como tal. Lo vivísimo del proceso y el sentimiento le hacen ser un impresionante

alegato contra el realismo.

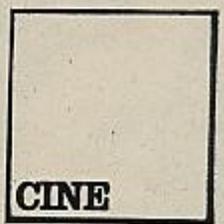
Entendámonos: el libro, voluntariamente y de hecho, aclara e ilumina aspectos parciales de lo real que se va diluyendo, alcanzando señales de totalidad a medida que el autor va penetrando dentro de sí mismo, va olvidando lo objetivo de la «historia» para entrar en el terreno misterioso de los sueños, los gestos de la costumbre, los recuerdos y la sentimentalidad ajena y propia (sobre todo propia). Se convierte así en instrumento de conocimiento y gozo, que cada quien relacionará a su mundo, que podremos usar como instrumento de juicio y valoración de la realidad: está claro, por ejemplo: quién mata a su madre, tras su suicidio. Están claros, en bien pocas palabras, los recursos ético-erótico, heroicos del fascismo nazi, y su incidencia cotidiana en la gente de la calle. Están claras infinidad de cosas más. Pero lo importante es que todos estos elementos de certidumbre están sacados de una única fuente, de una sola experiencia, y que se presentan como tal: el yo del autor, la perspectiva que esta vez es absoluta y descaradamente real, pero que, como toda «opinión» individual, no confrontada, es relativa y... subjetiva. La objetividad la vendrá cuando los lectores se aten al texto, se identifiquen con la tragedia, se sientan aludidos en sentimientos y formas. Y se sentirán, porque, como decía recientemente Peter Handke al escritor-entrevistador Armando Isasi, «que un individuo, una persona existente, vea claro sobre su propia existencia, las condiciones en que vive y aspectos paralelos, no es algo de tipo privado, no. Es la necesidad de carácter más público que puede haber» (3). Resulta un tanto ácrata, pero qué quieren: esta particular acracia cultural tiene mucho de anuncio y profecía de lo que al

(3) Armando C. Isasi: *Diálogos del teatro español de la posguerra*; Editorial Ayuso, Madrid, 1974.



«Nicolás y Alejandra», de Franklin Schaffner.

final de estos tiempos de infelicidad ha de llegar. Y es un revulsivo feroz contra todo conformismo, incluido el de los que vamos acostumbrándonos a este mundo, lenta pero seguramente. ■ ROSA MARIA PEREDA.



La revolución rusa vista por Norteamérica

Podría pensarse que no se trata de una versión histórica de lo que ocurrió en la Rusia de principios de siglo, sino sólo de la narración de una historia de amor —la de los zares— que debe ser acompañada forzosamente de su ambiente histórico. El título de «Nicolás y Alejandra» y la moda hace cuatro años de las «historias de amor» pudieron dar pie a la construcción de esta película, prevista, además, como gran espectáculo de masas. (Cuando la industria norteamericana decide hacer una película para grandes públicos, se plantea un presupuesto descomunal, obliga a la aparición de miles de figurantes, de decorados espectaculares y de romances exquisitos, aparte, inevitablemente, de una duración mayor de la media normal: en este caso nada menos que tres largas e insufribles horas.)

Pero cuando los norteamericanos (la industria de cine norteamericana) se acerca a una página de la historia, no deja tampoco de intervenir en su óptica, de subjetivar celosamente la materia, tratada de forma que, además de conseguir llenar las salas de público, se proponga a éste una perspectiva que no contradiga los intereses de quienes producen dichas películas. Lo que suele ocurrir en estos casos (o lo que al menos ocurre en este «Nicolás y Alejandra», de Franklin Schaffner) es que las películas se realizan con tal torpeza, con tal maniqueísmo, que esa perspectiva histórica (por no hablar también de la simple y llana «historia de amor» que la justifica) acaba por ser grotesca.

Resulta difícil explicar al lector que no haya sufrido esas tres horas de proyección a qué grados de manipulación y torpeza puede llegar la película que nos ocupa. Aun mucho antes de que se planteen las imágenes la realidad de la revolución y aparezcan en ellas personajes históricos, como Kerensky, Lenin, Trotsky o la Kroupskaia, «Nicolás y Alejandra», sujetándose sólo a la convivencia del famoso matrimonio, los problemas referidos a la enfermedad de su hijo menor y la consiguiente aparición en escena de Rasputín, produce inevitablemente la hilaridad. Porque el lector debe imaginarse los peores decorados de zarzuela barata con la pretensión de estar realizados por Visconti, los diálogos más literarios y falsos que pueda ima-

ginar, y, por si fuera poco, la demagogia más tramposa: frente a la espectacularidad de la vida de los zares, el pueblo muere de hambre. Pero esa circunstancia, planteada en términos tan melodramáticos acaba hasta por falsear la realidad, por muy demagógica que ésta sea en ocasiones. Y si se prescindiera de esta parte de la película y nos acercamos a la etapa de la revolución y contemplamos una familia real siempre impecablemente vestida (con notable variedad, por otra parte), a pesar de estar viajando durante días con una mínima maleta y en condiciones lamentables, frente a la inmundicia, suciedad y repugnancia de los revolucionarios, tendríamos, aunque esquemáticamente, un mundo de valores aproximado al que en la película se mueve.

Lo que resulta sorprendente para los españoles es que esta obra, realizada en España en 1971 (no es difícil la localización de los decorados naturales, lo que, naturalmente, colabora en ocasiones a la perplejidad ante lo que se contempla), haya tenido en nuestro país problemas de censura. Si el hecho de que aparezcan en imagen unos actores disfrazados de personajes históricos contrarios a la ideología del sistema español basta para prohibir una película, estamos realmente preservados de cualquier tentación. Porque no sobre otro aspecto debieron versar esas dificultades, que hoy superadas, nos permiten contemplar una de las más estúpidas películas

históricas que se hayan producido. Justo, además, en un momento en que se comienza a plantear en el mundo del cine una visión más comprometida y honesta sobre algunos fragmentos de la historia del mundo. Lo que quedó claramente expresado en el último Festival de Cannes y, naturalmente, en las carteleras actuales de numerosas capitales europeas. ■ DIEGO GALAN.

El «cinematógrafo» de Robert Bresson

A lo largo de toda su obra, Robert Bresson se ha esforzado por encontrar una «escritura cinematográfica» autónoma, tan alejada —según el propio cineasta francés— del «teatro fotografiado» como de la «fotografía dramatizada» que, siempre en su opinión, dominan hoy el cien por cien de la producción filmica. Esta formaría lo que Bresson llama despectivamente «cine», mientras que su obra constituiría hoy por hoy el único ejemplo de un verdadero «cinematógrafo», expresión tomada de Cocteau. Dicho «cinematógrafo» viene definido por el autor de «Pick-pocket» como «el arte de no mostrar nada», «el arte de no representar nada», en beneficio de la sugerencia y el matiz como verdaderos motores de la puesta en escena, término también corregido por él, que cree más adecuado el de «ordenación». Y no por una postura gratuita, sino derivado de que para Bresson el papel que corresponde a un realizador es el de «ordenar» las imágenes y sonidos que contiene la película, el de relacionar aquellos elementos audiovisuales que —por sí mismos, sin atender a una significación dramática establecida— son capaces de comunicar al espectador todo un mundo de sensaciones y de impresiones. Esta comunicación al margen de los límites narrativos habituales es la que interesa a Bresson, y la