

una idea verbalizada, lo que quiere contarnos no interese demasiado. ■ DIEGO GALAN.

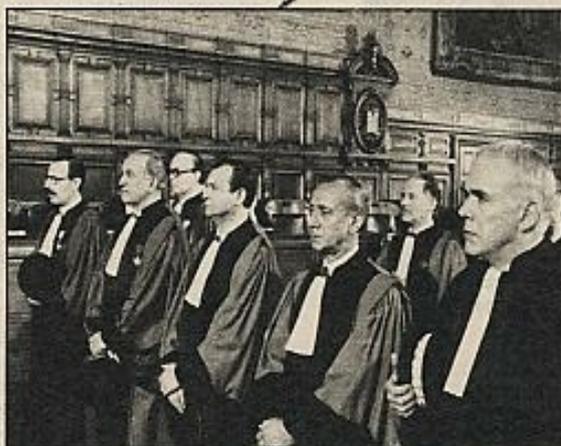
La justicia, al servicio del fascismo

En la Francia colaboracionista con los nazis, entre el 12 y el 28 de agosto de 1941, se consumaría uno de los hechos más significativos de la práctica fascista: la creación de Tribunales especiales destinados a dar una apariencia de justicia a las ejecuciones decididas previamente por el poder político. El primero de ellos nace en París el 26 de agosto con la exclusiva finalidad de condenar a muerte a seis personas (finalmente serían tres) que el Gobierno de Vichy ofrece a los alemanes como "reparación" por el asesinato de un oficial de la Marina hitleriana. Ninguna de esas personas previstas tiene la más mínima relación con el atentado, sus "delitos" son previos a la promulgación de la ley por la que se les quiere juzgar, y están ya cumpliendo la pena a la que fueron condenados. Se ven elegidos por su condición de comunistas o judíos o "asociales", y nada importa que los hechos de que se les acusa sean insignificantes. La ley que origina estos Tribunales especiales —a los que deben ser sometidos "los autores de cualquier infracción penal de intención comunista o anarquista"— sería aprobada por un Consejo de Ministros presidido por el mariscal Pétain el 23 de agosto en Vichy, aunque oficialmente el texto viene fechado nueve días antes para que no parezca motivado por el asesinato del oficial nazi. Sus once artículos forman un conjunto de barbaridades jurídicas imposibles de mantener, entre ellas el carácter retroactivo de la ley, la decisión de que las sentencias dictadas conforme a ella son inapelables y poseen un inmediato valor ejecutivo, o la superioridad que se otorga a los Tribunales especiales sobre cualquier jurisdicción anterior. Pero, pese a todo, pese al unívoco sentido político que la ley demuestra, pese a la absoluta dependencia que establece del poder judicial respecto al ejecutivo, los magistrados de París —salvo una excepción— acaban por aceptarla sin demasiada re-

sistencia. Y comienzan a dictar penas de muerte.

Esta triste y terrible historia de la formación de los Tribunales especiales colaboracionistas permanecía prácticamente ignorada en la Francia de los años 70 hasta que Hervé Villeré (diplomado del Instituto de Estudios Políticos de París y del de Estudios Superiores de Derecho Público y Economía Política) la sacó a la luz en su libro "L'affaire de la Section Spéciale", publicado en 1973 y que logró fuerte resonancia dentro de una conciencia pública empeñada en olvidar a toda costa la vergonzante etapa de Vichy. Y, a partir del excelente "dossier" elaborado por Villeré, Jorge Semprún realizó una adaptación cinematográfica que Costa-Gavras pondría en imágenes: "Section Spéciale", galardonada con el premio a la

jados por el ministro de la Gobernación —el tecnócrata Pucheu, hombre de inmensa ambición de poder, que intentaba lograr a través de una dureza extrema en su política de "orden público"— se revelan totalmente eficaces para sus fines. Se busca a magistrados derechistas para poner en pie el Tribunal, se les asegura que la aceptación significa "como luchar en primera línea del frente de batalla contra el comunismo", se halaga su vanidad o se potencian sus prejuicios de clase... Cualquiera método resulta válido (incluso el de prometer que se trata de un "mal menor" ante las represalias que, de no formarse el Tribunal, tomarían los alemanes) para convertir una corte de justicia en patíbulo fascista. Y todo este manejo posee además la coartada de la "razón de Estado", del "in-



"Section Spéciale", de Costa-Gavras (1975).

mejor dirección en el Festival de Cannes de 1975, atacado injusta y furibundamente por la crítica especializada francesa y que ahora puede llegar a nuestras salas también "especiales".

Dos me parecen los puntos básicos sobre los que Semprún y Costa-Gavras han hecho girar todo su trabajo: la descripción del funcionamiento de una justicia manipulada y prostituida por el fascismo, y la denuncia de la "razón de Estado" como suprema arbitrariedad a partir de la que el totalitarismo se encuentra con las manos libres para su política represiva. Respecto al primer punto, "Section Spéciale" sigue paso a paso el cómo y por qué pudo ser aceptada una ley tan atentatoria a la dignidad humana como la que origina estos Tribunales especiales. Desde su promulgación hasta su puesta en funcionamiento, los hilos mane-

terés de la Patria", de la "seguridad interior", que Semprún y Gavras —en aquel segundo punto citado— reducen a sus justos y verdaderos términos de abuso incesante e incontrolado de un poder omnímodo.

"Section Spéciale" no es, evidentemente, una película perfecta y cabe reprocharle el excesivo apego a un caso concreto que quizá no precisaba de una tan amplia demostración, lo que —como sugerían los excelentes minutos iniciales— redundaría en beneficio de la explicación de un contexto histórico en que el libro de Villeré sí profundizaba. Pero, al margen de ese y otros reparos, lo que sí creo indudable es la utilidad de su visión en un país como el nuestro, que ha soportado la penosa ejecutoria de una jurisdicción tan especial como el Tribunal de Orden Público. ■ FERNANDO LARA.

Cuestión de estorninos

Quien, a los cinco minutos de proyección de "Nina", no sepa exactamente cuanto va a ocurrir en los cien restantes, o es que no ha ido jamás al cine o es que pertenece a ese "clan" de fanáticos de Minnelli que se queda con la boca abierta ante el menor detalle del "maestro". La historia de una provinciana camarera de hotel que se convierte en "estrella" después de su contacto humano con una condesa enloquecida, aparece hoy tan sumamente vieja como —al menos— los años que suman el propio Minnelli, Ingrid Bergman y Charles Boyer, tres de los supervivientes del film. Bien, pero hemos repetido muchas veces que el cine no es cuestión de historias, que no todo puede reducirse a una inventiva argumental, a unos ingredientes narrativos... Veamos entonces qué sucede con el estilo y la dramaturgia de "Nina" (1976), y cuál es la contemplación ideológica y moral que Minnelli efectúa sobre ese material tan envejecido que nos cuenta. El resultado me parece desconsolador: un clasicismo monótono y aburrido campea por todo el film, a la manera de esos relatos literarios que ocultan su vaciedad bajo una "correcta escritura". En el interior de dicho clasicismo se producen, de tiempo en tiempo, unos espacios vacíos: son los que aprovecha Minnelli para el "lucimiento personal" de su hija Liza y, sobre todo, de Ingrid Bergman, entregada a un "número" continuo de aristócrata alienada por el paso del tiempo y de la muerte mientras que una bandada de estorninos vuela sobre el atardecer de Roma... Así de poética y refinada es "Nina", película de personajes literaturizados donde los haya, donde la elegancia se confunde con la cursilería y la metafísica —que tanto encandila a los minnellianos— con las frases altisonantes. Queda, recordémoslo, la ideología y la moral. Pues bien, dentro de un pensamiento tan proclive a ello como el del autor cinematográfico de "Gigi", pocas veces como aquí se ha mostrado tan boquiabierto ante el éxito, el lujo y el dinero, sustituibles —eso sí— por esa "grandeza de alma" que sólo una aristócrata tan dig-

na en su decadencia como la protagonista condesa Sanziani puede albergar en su espíritu. Para llegar a ser un día tan rica, tan guapa y tan fastuosa como ella lo fue en sus buenos tiempos, basta con la máxima moral que Minnelli repite cincuenta veces a lo largo de "Nina" para que nos enteremos bien: "Sé siempre tú mismo"... Ya se sabe que no otra cosa es lo que dijo papá Rockefeller a bebé Rokefeller mientras

rodarse tras muchas esperas y estrenarse en España no sin cortes (faltan dos secuencias básicas por lo que tenían de significativas). Puede que ese largo recorrido haya ido minando lo que parecía debía ser una de las más ingeniosas e incisivas comedias del año. De hecho, el libro de Mario Vargas Llosa (pensado desde su origen para ser llevado al cine), si bien ha sido interpretado en imágenes con una fide-



"Pantaleón y las visitadoras", de Mario Vargas Llosa.

una bandada de estorninos volaba sobre el atardecer de Nueva York. Gracias, Minnelli. ■ FERNANDO LARA.

"Pantaleón y las visitadoras"

Problemas ha tenido esta película desde que se pensó en hacerla y problemas ha tenido en España hasta el momento de su estreno. Su historia podría explicar algunas de sus deficiencias, pero sobre todo las dificultades que encuentra un nuevo director —José María Gutiérrez, al que no hay que confundir con Manuel Gutiérrez, el director de "Habla, mudita" y la todavía prohibida "Camada negra"— para poder realizar su primera película.

Pensada en principio para que él la dirigiera, la película tuvo que ser compartida con Mario Vargas Llosa. Con problemas de producción al parecer alucinantes, la película pudo terminar de

dad total, ha perdido gran parte de su ingenio, precisamente al no haberse visto enriquecido con nuevos hallazgos, con nuevos matices, con un enriquecimiento dramático que sólo el cine podía darle... Esta "Pantaleón y las visitadoras" puede aclarar muchas de las dudas existentes en torno a lo que se piensa sobre las adaptaciones literarias al cine: la ausencia de una "transformación", de una aportación nueva, puede eliminar lo que de válido tenía la obra original.

Dicho esto, habría que precisar que la película "Pantaleón y las visitadoras" es una película correcta y también válida. Probablemente, el conocimiento del libro desanime al espectador que contempla sus imágenes (y estamos hablando de una novela que se hizo muy popular), pero lo que había en la novela, está en la película y ésta respeta sus propias leyes narrativas hasta el final. Sólo que, repitiendo lo anterior, uno piensa que había que haber inventado más. ■ D. G.

TEATRO

Teatro de las Universidades Laborales

En Gijón, V Muestra de Teatro de Universidades Laborales. Y, lo que es interesante, la decisión de no quedarse en la simple presentación de unos cuantos espectáculos, procurando plantearse paralelamente los límites y necesidades de la actividad teatral en dichos centros. Refiriéndonos, estrictamente a los títulos, éstos han sido: "Joven casadera" e "Improvisación del alma", de Ionesco; "Sonría, señor dictador", de Vicente Romero; "Estado de sitio", de Albert Camus; "No habrá guerra en Troya", de Jean Giraudoux; "Fando y Lis", de Fernando Arrabal; "El alma buena de Sezuán", de Fernando Arrabal; "El cerco oculto", de L. A. Bazán; "Marat-Sade", de Weiss; "Las moscas", de Jean-Paul Sartre, y "La pancarta", de Jorge Díaz.

Como se ve, una lista que resume buena parte del más reciente proceso teatral occidental, desde la llamada "vanguardia" —en el sentido que adquirió el término aplicado al grupo del que formaba parte Ionesco— hasta el teatro existencialista, desde el teatro épico a la propuesta que dentro del mismo supone un Peter Weiss, desde el teatro más literario a los espectáculos dominados por un intento de recreación colectiva...

Si consideramos la extracción popular de la mayor parte del alumnado de estas Universidades, no hay duda que la programación tiene un doble sentido: de un lado, reflejaría una positiva voluntad de acoger aquellas obras, generalmente de signo progresista, que los estudiosos han proclamado fundamentales en la historia del teatro moderno; del otro, y esto sería lo negativo, una cierta sumisión a los criterios académicos, sin dar entrada a una cuota de teatro más asentado en la realidad inmedia-

ta de quienes lo hacen. Así, por poner un ejemplo, si, en principio, la idea de montar "No habrá guerra en Troya" es encomiable e incluye el deseo de divulgar un texto inteligente, el criterio resulta discutible si uno piensa que el espectáculo lo presenta la Universidad Laboral de Eibar, ciudad enclavada en una zona de muy concretos, agudos y contemporáneos conflictos. ¿Qué relación existe —siquiera implícita— entre tales conflictos y "No habrá guerra en Troya", es decir, entre el mundo de Eibar y el mundo de Giraudoux?

No quiero decir con ello que el teatro deba renunciar a la historia, entre otras razones porque la necesitamos para explicitar el presente. Pero sí que la historia importa —en el terreno de la creación teatral— sólo hasta donde sea posible incorporarla a la actitud vital cotidiana, y, por tanto, que muchas obras, sin duda fundamentales en un medio social y en unas circunstancias dadas, pueden carecer de representatividad, aludir a lo ajeno, en otros medios y en otras circunstancias.

Sería interesante, por lo demás, saber hasta dónde una programación como la propuesta no nace de un reverencialismo general a las categorías culturales establecidas. A una de las representantes de la Universidad Laboral de Zaragoza le oí contar, en una de las Mesas Redondas, que el grupo, asentado en un colegio femenino, empezó a preparar un espectáculo sobre la situación de la mujer, sustituyendo el proyecto por "El alma buena de Sezuán", de Brecht, con vistas a la Muestra.

Es difícil saber en este instante cuál será el desarrollo de las Universidades Laborales, nacidas en un contexto específico y sometidas hoy a una evolución general que tiende, sobre todas las cosas, a eliminar el paternalismo autoritario de una clase sobre otra. Es, por tanto, igualmente difícil saber cuál será el hipotético papel del teatro en esa futura Universidad. De lo que uno sí da testimonio es de que en Gijón se acaban de reunir dos centenares de alumnos y varios profesores de las Universidades Laborales, a todos los cuales importa el teatro y solicitan que su vocación sea reconocida como algo más serio y socialmente

En el número anterior de TRIUNFO se omitió, por un error de talleres, el nombre de José Monleón al pie de su crítica del estreno madrileño de Fernando Arrabal.