

¡EN AQUEL LABERINTO DE ANGUSTIA LA SALIDA ERA MORTAL!

METRO-GOLDWYN-MAYER presenta  
UNA PRODUCCION FREEMAN-ENDERS

# GEORGE KENNEDY ANNE JACKSON y ELI WALLACH ZIGZAG



STEVE IHNAT

GUIÓN DE JOHN T. KELLEY

ARGUMENTO DE ROBERT ENDERS

DIRIGIDA POR RICHARD A. COLLA

PRODUCIDA POR ROBERT ENDERS y EVERETT FREEMAN  
PANAVISION - METROCOLOR



MGM

¡DONDE LA EMOCION LLEGA A LIMITES INSOSPECHADOS!

circunstancias de los personajes presentados no parten sólo de la excepcionalidad de uno de ellos (el accidente y posterior inutilidad, cercana al cretinismo, de Antonio Cano), sino que esta es parte fundamental y cotidiana de las mismas. El último plano de la película, donde todos los miembros de la familia sufren la misma parálisis, son víctimas de idéntica «congelación», no deja, en este sentido, lugar a dudas. Pero esa excepcionalidad sí sirve para desencadenar los mecanismos de relación de todos los que intervienen en la historia que se cuenta. En ella, una serie de sucesos va perfilando ese común denominador de cretinismo y parálisis que une a todos los personajes: la permutación de roles antes citada, donde el hijo es también padre, la mujer, madre; el propio Antonio, testigo y víctima a la vez; la dominación castradora de toda la familia, conducida por su único interés de descubrir la manera de tener acceso a la fortuna familiar, que se va transformando en una imposición de hechos, de una parcial manera de ver la historia, de entender y defender una serie de acontecimientos; la frustración erótica del personaje central en esa divertida y extraña relación con su tía —personaje mítico, casi fantasmagórico— que le lleva a su última frustración de no poder reproducir «una tragedia americana»; el fraude como forma de alienación (en la reproducción de recuerdos, en la escena de la caza...); la repetición del golpe de estado en la dirección de la fábrica; la repetición del discurso del año anterior como forma de inmovilidad...

Por primera vez, Saura utiliza el humor en su película. Unico medio de tener acceso a una problemática, de contar y no contar una realidad. Pero también aquí el humor es una toma de postura. Es una prueba de lucidez, de interpretación madura de una historia que ya no pretende verse desde dentro, sino vivirse con un cierto escepticismo. Superados ahora los problemas de espacio, queda aún por definir, entre otras cosas, la significación de esta película en el contexto cinematográfico español, su interrelación con el resto de la producción nacional, su carácter de película surgida en una situación coyuntural precisa. Sobre ello será necesario volver. ■

Diego Galán.

## Mitología y ambigüedad en torno a la pareja

En una semana dominada cinematográficamente por el estreno de "El jardín de las delicias", de Carlos Saura, dos películas de muy distinta procedencia y estilo, de planteamientos casi antagónicos aunque paralelos en ciertos puntos, vuelven a plantear el eterno tema de la pareja, con su mundo de relaciones, crisis y sentimientos entre un hombre y una mujer, cuya experiencia se convierte en núcleo dramático de la obra. Los films a los que me refiero son "El único juego en la ciudad" ("The only game in town", 1969), de George Stevens, y "Siempre estoy sola" ("The pumpkin eater", 1964), de Jack Clayton, que consiguió para Anne Bancroft el premio —compartido— de interpretación femenina en el Festival de Cannes de ese mismo año.

Lo primero que destaca en "El único juego..." es su estricta atemporalidad o, más bien, su asincronía con respecto no sólo al cine de hoy, sino esencialmente a las preocupaciones contemporáneas. El encuentro entre un pianista semifracasado, vicioso del juego, y una "chorus girl", que espera desde hace cinco años el divorcio de su amante, tiene todo el sabor de las sentimentales y bastante tristes historias que narraba el cine americano de los años treinta, década en la que Stevens consiguió dos de sus éxitos más relevantes, "Sueños de juventud" (Alice Adams, 1935) y "Gunga Din" (1939). Parece como si los seis años de inactividad que el director de "Gigante" ha sufrido desde su anterior película ("La más grande historia jamás contada", 1963) los haya utilizado para acumular una nostalgia que rezuma desde cada imagen de "The only game...". En ella está toda la mitología del "loser" sumergido en la gran ciudad, de la que se siente prisionero, "como si estuviera en un pozo", su relación con una mujer de trayectoria muy similar a la suya, la creación semiinstantánea (un club, una melodía de piano, el súbito deseo de cenar una "pizza"... ) de un amor "más fuerte que la vida", cuyo final, tras diversos vaivenes nacidos de "las costumbres irregulares" de cada uno, no puede ser otro que el matrimonio, el verdadero juego de Las Vegas —en cuyas transparencias

se desarrolla el film—, y no la ruleta, los trapaperras o los dados, como pudiera imaginarse previamente. Por supuesto, la nostalgia de Stevens no alcanza a ser crítica, ni siquiera irónicamente "campista". Cree muy a fondo en lo que está haciendo y sabe cómo hacérselo aceptar al espectador medio, tan sentimental él y tan necesitado de una evasión tranquilizante. Ciertamente ya no es la época en que Stevens —como Wyler o Zinnemann, sus sempiternos compañeros "de prestigio"— trataba de contarnos en cada película la historia, vicisitudes y frustraciones de Estados Unidos, pero nos parece preferible su quizá sincera minimización actual que la grandilocuencia que se desprendía de "Un lugar en el sol" o la ya citada "Gigante". Además, "El único juego en la ciudad" enlaza con la que permanece como su mejor obra, "Ratces profundas" ("Shane", 1953) en lo que tiene de acercamiento a una temática a través de su mitología particular. En ese mismo plano se mueven las interpretaciones de Warren Beatty y Elizabeth Taylor (a quien, extrañamente, los críticos, que dicen estimar al actor más allá de su simple apariencia física, no hacen sino reprochar la falta de cuidado hacia su figura), dentro de la incómoda estructura teatral que, debido a su muy evidente origen escénico, sustenta el film. El factor de mayor novedad en esta síntesis mítica —homenajes a Bogart y Lauren Bacall incluidos— lo constituye la fotografía de Henri Decae, tan espléndida y personal como las que realizó junto a los hombres de la "Nouvelle Vague". Y como dato cercano que afecta a George Stevens, recordemos su condenable actuación como Presidente del Jurado del Festival de Berlín de este año, al conseguir —en aras del "patriotismo"— la prohibición de "O. K.", de Michæl Verhoeven; basada en un incidente real de la guerra vietnamita, interdicción que provocó el cierre del certamen en su sentido competitivo.

Si es a nivel de grandes sentimientos arquetípicos, como el tema de la pareja se aborda en "The only game...", tampoco "Siempre estoy sola" supone una visión plenamente madura del problema. Película que refleja un absoluto desequilibrio entre el guión de Harold Pinter y la puesta en escena de Jack Clayton, su titubeante desarrollo conduce a una nada convincente am-

bigüedad, característica esencial —por otra parte— del dramaturgo inglés. Era demasiado difícil conciliar el mundo particular de este último (personajes parásitos, momentos irracionales, imposibilidad de comunicación) con el abierto psicologismo de Clayton y su sentido conflictivo de la dirección de actores, todo lo contrario de lo sucedido cuando Pinter trabajó con Losey. A pesar de ello, se mantiene en "El comedor de calabaza" —traducción del título original, que se refiere a una leyenda inglesa— esa viscosidad en las relaciones, esa tristeza de los tiempos muertos que hicieron de "Suspense" (hasta ahora, el mejor film de Clayton) el vehículo perfecto para analizar la represión victoriana. ■ FERNANDO LARA.

## La XII Semana Internacional del Cine en Color

Hace doce años, algunos miembros del cine-club Monterols redactaron el que ya es hoy famoso manifiesto del color. Había entonces una cierta reticencia por algún sector de la crítica y hasta de varios realizadores ante el fenómeno del color en el cine que se consideraba aún como un fenómeno menor, destinado exclusivamente a comercializar el cine, sin aportar a éste ningún nuevo aliciente expresivo. Jorge Grau, José Luis Guarné, Fernando Llorente, José María Otero, Salvador Torres-Garriga y Jean D'Yvole fueron los firmantes de ese manifiesto que, en su primer párrafo, decía:

«El hombre, al entrar en contacto con Dios, va descubriendo la presencia de Algo superior, trascendente, más allá de la realidad inmediata. Siente la fuerza vital de su propio ser e inmediatamente la necesidad de expresarlo, de transmitirlo a sus semejantes mediante una representación concreta. Según su capacidad y sus medios, crea diversos sistemas de expresión a los cuales llama artes y que constituyen distintas representaciones de una cosa: la esencia de la vida. Cada una de esas artes expresa este Ser superior a través de un solo aspecto de la realidad (la música, en el dominio de los sonidos; las artes plásticas, en el de los volúmenes o superficies fijas; la danza en la rítmica del gesto

humano, etcétera). Por ello están obligadas a estilizar, a adoptar convenciones arbitrarias, desde el momento en que desean reflejar la realidad íntegra. Sólo pueden considerar los aspectos que corresponden a su propia naturaleza y sugerir los demás mediante los primeros. Pero la evolución técnica (de la que siempre depende la estética), ha permitido la aparición del cine, que posee la facultad de captar al mismo tiempo todos los aspectos de la realidad, cuya síntesis permite la representación de la unidad superior. Esta unión de todos los aspectos de la realidad constituye evidentemente un descubrimiento, ya que fue intuita desde un principio. Ahora bien: esta conquista de la realidad total por el cine no es absoluta en sus comienzos. A causa de limitaciones de orden técnico, el cine aparece incompleto. Pero paulatinamente se va desarrollando hasta alcanzar su plenitud. Primero, conquista el movimiento, después el sonido, y ahora el color. Y aunque el avance insuficiente de la técnica encierra todavía los sentidos de la vista y el oído en el estrecho espacio de la pantalla, es lógico esperar que el cine supere estas limitaciones y, suprimiendo toda convención y todo artificio, alcance finalmente el Arte Total».

Fue este manifiesto, que comportaba una postura ideológica muy precisa y hasta una suerte de investigación teológica, el que fundamentó la primera Semana del Cine en Color de Barcelona. Las proyecciones de las películas vinieron al principio acompañadas de mesas redondas y lecturas de ponencias de diversos técnicos y especialistas en la materia. Todos estos trabajos, junto con el manifiesto íntegro, se publicó en la colección de cine de Ediciones Rialp.

Pero, al cabo de algún tiempo, el color en el cine ha dejado de ser un problema de conciencia. Hoy, el color ha irrumpido totalmente en la producción cinematográfica hasta tal punto que es extraño encontrar ahora películas rodadas en blanco y negro. (En España, durante el último año, sólo se rodaron tres películas en este sistema, sobre una producción de más de cien títulos.) Siendo esto así, la Semana del Cine en Color de Barcelona, no puede seguir luchando por la defensa del color contra el conservadurismo de algunos sectores. Y en su festival no se verán las investigaciones que se han hecho en el campo

del color, sino sólo y llanamente unas cuantas películas seleccionadas de acuerdo con unos criterios de selección en los que sólo importan mínimamente la maldad o bondad del color. La Semana de Barcelona se ha ido convirtiendo en un festival más del cine, en el que no se dan premios (el único en España que practica esta costumbre) y en el que siguen celebrándose mesas redondas especializadas ahora en el problema «cine y televisión». Las películas seleccionadas responden a criterios de calidad y un llamado afán por mostrar aquellos títulos que la censura española no está dispuesta a autorizar para su exhibición comercial. Así, coincidiendo en esto con el resto de los festivales españoles, para Barcelona existe un criterio de censura diferente al de la exhibición normal.

Como compensación a esta excepción festivalera, la película de Carlos Durán, «Liberxina», no fue autorizada, y en su lugar se nos obsequió, a pesar de sus productores, con la última película de Jorge Grau, «Cántico», que deberá ser comentada más extensamente en el momento de su estreno. Durante la proyección se oyeron muchas protestas en el público, al principio reclamando la proyección de «Liberxina», pero más tarde insultando directamente a la película, que se había hecho acreedora por sí sola de todo tipo de improperios. «Cántico» es una de las obras más reaccionarias, pedantes, superficiales y faltas de honradez que seguramente ha hecho nunca el cine español. Pero sobre ella volveremos más adelante, en un análisis más extenso y riguroso.

Paralelamente a la semana, y de manera totalmente marginada a la misma, se tuvo la oportunidad de asistir a unas sesiones privadas en las que unos escasos privilegiados vimos las últimas películas de Nunes, Portabella, Bofill y Esteve, que, por el momento, tienen problemas para su exhibición. Todas ellas discutibles (en términos diferentes a los utilizados en esta crónica), sorprende, de todas maneras, su calidad de películas no autorizadas. En su conjunto, pretenden ser obras que acerquen al espectador español, con una óptica madura, a determinados problemas de nuestro tiempo. La imposibilidad de exhibición de estas películas condiciona así un cine pueril y falto de interés, como es el generalmente producido entre nosotros. ■ D. G.

## triunfo RECOMIENDA

### CINE MADRID

EL JARDIN DE LAS DELICIAS, Seura (Pompeya). LA JOVEN, Buñuel (Rosales). IVAN EL TERRIBLE, Eisenstein (California). LA VERGÜENZA, Bergman (Falla). CASEZAS CORTADAS, Rocha (Gayarre). LOLA MONTES, Ophüls (Infantas). BOLEROS DE AMOR (cortometraje). Betriu (Rex). CEREMONIA SECRETA, Losey (Azuil). EL COMPROMISO, Kazan (Avenida). 2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO, Kubrick (Roma). ESPARTACO, Kubrick (Real). EL GRAN GORILA, Schoedsack (Sanz). LA HORA DE LAS PISTOLAS, Sturges (Europa y Roma). SIETE MUJERES, Ford (Sevilla). EL SILENCIO DE UN HOMBRE, Mailville (Lavapiés). TRISTANA, Buñuel (Mola). UN DOS, TRES, AL ESCONDITE, Ingles, Zulueta (Roma).

### BARCELONA

LA PIEL SUAVE, Truffaut (Aix). JULIO CESAR, Mankiewicz (Arcada). EL SEPTIMO SELLO, Bergman (Rialto). SESOS ROBADOS, Truffaut (Adriano y Spring). CASABLANCA, Curtiz (Goya). EL CEREBRO DE FRANKENSTEIN, Flaher (América). Castilla-Loreto y Maragall). EL COMPROMISO, Kazan (Vergara). UN DIA EN NUEVA YORK, Dornen y Kelly (Carmelo y Unión [H]). EL MAS VALIENTE ENTRE MIL, Griks (Latino). LA MUJER INFIEL, Chabrol (Diamante y Provençal). H E B E C A, Hitchcock (Dante y Osdón). LA SIRENA DEL MISSISSIPPI, Truffaut (Avenida-Edén-Ducal-Goya-Iris y Saelecto). TRISTANA, Buñuel (Avenida de la Luz-Moderno-Pedro IV y Victoria). UNA NOCHE, UN TREN, Delvaux (Barcelona).

### LIBROS

MOLLOY, Samuel Beckett (Alianza Editorial). OBRAS DE JULIO VERNE (Aguilar). CABBALLERIA ROJA, Isaac Babel (Alianza Editorial). LA NOVELA DE LA PIGRESCA Y EL PUNTO DE VISTA, Francisco Rico (Saix Barral). LOS OCHO NOMBRES DE PICASSO, Rafael Alberti (Kairós). TEATRO INDEPENDIENTE A CATALUNYA, Gonzalo Pérez de Oteguera (Bruguera). APUNTES SOBRE POESIA ESPAÑOLA DE POSGUERRA, Félix Grande (Taurus). LA LITERATURA ALEMANA DESDE THOMAS MANN, Hans Mayer (Alianza Editorial). NIHIILISMO Y ACCION, Fernando Sabater (Taurus). LA FILOSOFIA DE ESQUILO, Georges Thompson (Ayuse). HISTORIA DE LA CIVILIZACION EUROPEA, C. Delmas (Oikos Tau, Colección «¿Qué sé?»). LA POLUCION ATMOSFERICA, A. Routazel (Oikos Tau, Colección «¿Qué sé?»). EL FEMINISMO ISERICO, María Aurelia Capmany (Tau). LOS GITANOS, UNA CULTURA «FOLK» DESCONOCIDA, Francisco Botey. Dibujos de Ildiro Nonell (Nova Terra). DE LA VIDA DEL SEÑOR ETCETERA Y OTRAS HISTORIAS, Carranque de Ríos (Helicia).