

bajo el régimen de "salas especiales" y con una secuencia —la del múltiple acto amoroso en el valle de la Muerte— gravemente mutilada.

Al analizar la evolución del cineasta italiano (continuada después en su polémico largometraje documental sobre China y en el fallido "El reportero"), María Antonietta Macciocchi escribiría estas justas palabras: "Partiendo de las neurosis, de la alienación, de la incomunicabilidad, Antonioni se ha acercado, en círculos cada vez más estrechos, a partir de 1968, a los núcleos sociales de la inquietud y del malestar en el seno de las sociedades industriales más desarrolladas, de Inglaterra a Norteamérica, de 'Blow-up' a 'Zabriskie Point', en esos lugares donde el hombre, 'inserto en la jungla de las grandes ciudades', está solo en el mundo". ¿Cómo se produjo ese "acercamiento" de que nos habla la teoría marxista italiana? ¿Cuáles fueron los elementos seleccionados por Antonioni para dar un reflejo de tal "inquietud", de tal "malestar"? ¿En qué medida concilió su pensamiento y su análisis con la realidad de un mundo que desconocía directamente?

Creo que en la respuesta a estas tres cuestiones se halla la valoración última de "Zabriskie Point". Porque en el transcurso de unas imágenes casi siempre bellas y sugestivas, bajo una anécdota eminentemente simple y lineal, se esconde una fuerte tensión interna que acaba en la más abierta de las contradicciones. Los dos polos que se repelen dentro de ella son un neorromanticismo idealista y un empirismo ideológico; una poética de la liberación individual en contraste con una toma de partido de carácter político. La difícil —por no decir imposible— convivencia de ambas magnitudes en el seno de una misma obra, da a "Zabriskie Point" ese sentido global contradictorio que antes mencionábamos. Llevado quizá por una atracción excesiva hacia líneas de pensamiento dominantes en 1969 (me refiero, por ejemplo, a una clara fascinación hacia el movimiento "hippy" y a una hipervaloración del radicalismo estudiantil), Antonioni busca el sintetizarlas con su visión ética e ideológicamente hostil al sistema norteamericano, visión que parte de unas coordenadas muy distintas y hasta opuestas de las que conformaron dichas líneas de pensamiento. Tal síntesis no se efectúa, y "Zabriskie Point" es —sobre todo vista hoy, con una cierta pers-

pectiva histórica que ayuda a decantar modas y espejismos— una obra irresuelta, ingenua intelectualmente, y que parece más propia de la inmadurez de un cineasta debutante que de un hombre que acertó quizá como nadie —con la excepción de Godard— a captar las pulsiones de un determinado período contemporáneo.

De esta manera, la **búsqueda del paraíso perdido** que define la trayectoria de la pareja protagonista de "Zabriskie Point" (lugar del desértico valle de la Muerte donde se produce su encuentro erótico), se enfrenta irremediablemente con el documentalismo de sociología apresurada que impregna la primera parte del film. Y, asimismo, con ese **acto de voluntad revolucionaria** que Antonioni sitúa en la imaginación de su protagonista femenina, Daria, mediante la explosión apocalíptica (1) de todo aquello que simboliza a un "establishment" opresor y a una sociedad de consumo (2). ■ **FERNANDO LARA.**

(1) La explosión de la casa fue rodada por Antonioni con diecisiete cámaras funcionando simultáneamente. Las posteriores explosiones de los objetos se filmarían con una cámara especial que impresionaba tres mil imágenes por segundo, lo que —al proyectarse a la velocidad standard— produce una extremada lentificación. El costo aproximado de "Zabriskie Point" se cifró en unos seis millones de dólares.

(2) En el número 411 de TRIUNFO (abril de 1970), puede encontrarse un artículo entusiástico de Terenci Moix sobre "Zabriskie Point" con motivo de su estreno en Roma. En él se incluyen las reacciones no menos entusiásticas de intelectuales italianos como Alberto Moravia, que defendían la película de los violentísimos ataques lanzados por los críticos norteamericanos.

Mimetismo y metafísica

Existe una amplia tendencia dentro del cine policíaco francés que —como resultado de su admiración por los productos de Hollywood— sigue muy de cerca la línea del "thriller" americano: Melville, Giovanni, Enrico, Labro, son algunos de los nombres representativos de dicha tendencia, con Ives Montand y Alain Delon como actores por ellos preferidos en cuanto que se acercan, por sus rostros y maneras de interpretación, al modelo estadounidense. Habitualmente, el mimetismo se produce sólo hasta un cierto punto, casi aparential; estos cineastas franceses recogen el esquema narrativo del "thriller", sus constantes externas, para entregarse a un trabajo de pretendida "profundi-

zación" que suele terminar en la metafísica o en el discurso telúrico. Los conflictos típicos del "policíaco" americano aparecen así como un pretexto que da vía libre a sofisticadas disquisiciones sobre el bien y el mal, la fuerza irrefragable del destino o el eterno combate entre el pecado y la virtud.

Si en "France, S. A.", su primera película —no proyectada comercialmente en España, y a la que llegó después de realizar estudios en el IDHEC parisiense y prácticas como ayudante de dirección—, Alain Corneau ya mostraba su fascinación por los "ambientes" del "cine negro" norteamericano, en la posterior "Police Python 357" confirma su adscripción a la tendencia francesa que hemos descrito. El punto de partida es aquí recoger a un personaje de la misma estirpe de "Harry el sucio" y de tantos otros "hombres de Harrelson" que han surgido recientemente en las películas y telefilms de Hollywood. La diferencia estriba en que, en lugar de someterse a una pura acción exterior a través de la que este protagonista se define ante el espectador (como haría un Siegel), Corneau le sujeta a un complejo mecanismo de guiñón con el que intenta trascendentalizar la anécdota, conducirla a unos terrenos existenciales donde tal personaje ya no es sino el pretexto para una reflexión.

Reflexión forzada, grandilocuente en muchas ocasiones (la insistencia en una iconografía religiosa, en la imagen del fuego o la de los relojes como símbolo temporal), que Corneau va introduciendo como puede en las ruedas dentadas de la maquinaria creada por él mismo y su coguionista Daniel Boulanger. "Police

Python 357" —nombre del "Colt" de la máxima potencia destructiva que utiliza el protagonista interpretado por Ives Montand— sólo interesa realmente en su tercio intermedio, cuando ese engranaje de guiñón parece dar sus frutos: el **juego de inversión** que se produce con unos policías que son investigadores y objeto de investigación al mismo tiempo. Pero todo lo que antecede no es más que engrasado de la maquinaria y el tercio final una artificiosa solución por el camino gratificante del enaltecimiento del "héroe policíaco". ■ **F. L.**

"Lenny"

Tercer largometraje del bailarín Bob Fosse ("Noches de la ciudad" y "Cabaret" serían los anteriores), es el primero que rehúye el carácter de "musical" para proponer una película estructurada en forma de documento periodístico. Documento que es, al tiempo que una crónica sobre la intolerancia y la mojigatería, el retrato íntimo de un grupo de "perdedores", de esos "perdedores" que, más tarde o más temprano, acaban por ser convertidos en Estados Unidos en pequeños mitos de su propia libertad.

En enfrentamiento entre el intimismo y la crónica social produce una curiosa realidad: mientras Lenny Bruce es perseguido por transformarse, en sus actuaciones públicas, en un motivo de escándalo, y mientras él consigue llegar a creerse una especie de "conciencia de América", contemplamos su inseguridad y afán de autodestrucción que arrastra a cuantos personajes le rodean. Su careta de hombre fuerte no es sino el escudo con el que ocultar precisamente



"Police Python 357", de Alain Corneau (1976).