

¿HACIA UNA NUEVA EPOCA DEL CINE?

bio, en la relación entre el personaje y la totalidad del ambiente en que vive, una vez ha fallado la comunicación personal.

(Este ambiente ha sido recogido por Antonioni con una precisión y fuerza expresiva casi increíbles. Ahí está, seguramente, el mérito mayor del film. Nunca el metal, el humo, la deshumanización de la máquina, la fuerza oscura del robot y la línea aerodinámica, la humedad mordiendo la pintura, la atmósfera quirúrgica de un cierto decorativismo moderno, el choque entre la temperatura del cuerpo humano y la frialdad de una concepción metálica de la vida y de la belleza, hablan sido recogidos con tanta lucidez poética.)

—Hay, en relación de mi protagonista con su medio, un proceso de subjetivización. Aquel mundo objetivo, aséptico, va, poco a poco, invadiendo y dominando al personaje hasta determinar su destrucción.

—No, esto no quiere decir, como me han objetado algunos, que yo esté contra el progreso. Precisamente en la película muestro un interés por la apariencia de ese mundo de las fábricas, más fascinante y bello para mí que, por ejemplo, una pinada. Lo que ocurre es que el hombre debe encontrar una forma de adaptación, una acomodación casi fisiológica a ese medio: una nueva cadencia condicionada por la nueva época.

—Podría pensarse que mi protagonista estaba salvada con salir de ese medio. No lo creo así. Ciertamente, yo he buscado una situación extrema, pero no hay que olvidar que el ambiente, el mundo donde la hago vivir, se proyecta hacia fuera, hacia todos los ambientes. Basta que yo tenga en mi casa algunos objetos procedentes de ese mundo, regidos por su plástica, para que me sienta invadido.

(En la película existe un punto confuso. Al menos, lo creí así. Hay una dualidad, no siempre clara, sobre los orígenes del «síndrome depresivo» del personaje de la Vittì. ¿Su estado ha sido producido únicamente por la presión del medio, o ha influido decisivamente en ella el accidente de coche y el tiempo vivido en la clínica?)

—El accidente fue posterior a su depresión. En realidad, se trató de un intento de suicidio producido por su estado. Habrá visto que el personaje lo oculta a su marido; esto entra dentro de la actitud adoptada por los depresivos, a quienes avergüenza su enfermedad. Por eso, el personaje procura esconder el origen del accidente.

(Antonioni habla pausadamente, buscando las palabras, escapándose de todas las frases hechas que, a fuerza de entrevistas, deben andar tentándole. Su soliloquio tiene un tono cordial, sin énfasis, a pesar de que los conceptos se prestan a un involuntario tono profesoral. Me acuerdo de los que esperan en el hall y le pido que me hable ya de sus proyectos, o, mejor aún, de lo «que quiere hacer» después de «Deserto rosso».)

—Espero seguir hacia adelante, aunque sea incapaz de teorizar previamente sobre la forma en que lo haré. Creo que «Deserto rosso» es una película distinta y progresiva respecto de las anteriores; pues bien, su técnica la descubri rodándola. Así sucederá la próxima vez. A mí me fallan los planes. Las mejores cosas se me ocurren durante el trabajo, cuando estoy totalmente entregado, manejando los elementos, a mis películas.

—El próximo film será un episodio de una película de De Laurentiis. En color y con Soraya de protagonista. Llevaré adelante la experiencia del color. El tema es bastante angustioso, pero yo procuraré tratarlo con cierta ironía...

(Aún hablamos un poco más. De cine español. Antonioni resume:)

—Hace algunos años se habló mucho y bien del cine español. Bardem y Berlanga parecían los iniciadores de una corriente que luego no ha surgido. No sé por qué... Ahora me dicen que hay varios nombres jóvenes de interés, pero no he visto ninguna de sus películas.

(He vuelto a ver a Antonioni en el hall del Excelsior la «noche grande» de su «León de San Marcos». Estaba semiescondido detrás de una columna, junto a Monica Vittì. Les he dado mi enhorabuena. Los dos han confesado que han pasado horas difíciles, procurando hacerse a la idea de que quizá no iban a recibir el Premio.)

—Creo que ha sido una excelente Mostra, con películas de alto nivel, que ha cumplido perfectamente con los objetivos que justifican su existencia.

(Ninguna vanidad, a mi modo de ver, en esta afirmación de un gran director, que acaba de ganar el «León de San Marcos», atribuido tanto a su película como al «reconocimiento de toda su obra», hasta la fecha sin un premio del Festival italiano.)

J. M.



Macha Meril, protagonista del film de Jean Luc Godard, «La femme mariée», uno de los tres títulos franceses incluidos en la Mostra. La película de Godard despertaría el clásico debate sobre la N. V.



Antonioni y Monica Vitti pasan, subidos a un taxi veneciano, frente al Palacio de San Marcos. Los dos vivieron días nerviosos, cerrados con el «León de Oro».

ACEPTEMOS que todo es una cuestión de gustos y de formación ideológica. Demos incluso por igualmente válidas las opiniones a favor o en contra de una obra cinematográfica, una vez que quien la emite ha hecho lo posible por comprenderla, en función del autor y en función de las circunstancias en que se engendra. Veamos lo que dicen los que atacaron con más ahínco a Chiarini y a la Mostra y consideremos si han hecho o no ese esfuerzo, si estaban o no en Venecia para levantar un testimonio honesto, o si fueron dispuestos a certificar un funeral. Indaguemos en la orientación ideológica del periódico y en la consiguiente posición respecto a la actual política italiana de centro-izquierda, de la que, en definitiva, la presencia de Chiarini al frente de la Mostra es una consecuencia.

Algún periódico como «Il borghese» explicaba previamente que se desentendía de un Festival en el que iban a proyectarse las últimas películas de Antonioni, Godard, Losey, Pasolini, Kozintzev, Bergman, Donner, junto a varias «opera prima» seleccionadas. Si «Il borghese» es consecuente, debe desentenderse en el futuro de todos los Festivales que se celebren y arrepentirse amargamente por las veces que se ocupó de los anteriores, a menos que el problema radique exclusivamente en la filiación política de su director; cosa que a mí, y creo que a todo crítico cinematográfico, le tiene sin cuidado a la hora de comentar la calidad

de las películas exhibidas. Esta actitud de la revista italiana es, sin embargo, sintomática y conviene registrarla porque aclara, sin lugar a dudas, la fuente de la Mala Prensa de la XXV Mostra de Venecia.

Otros, como «Intermezzo», han preferido asistir y denostar la tradición cultural —para la mentalidad más reaccionaria, la cultura es el pretexto de cierta clase perversa para satisfacer su pornografía— de la más importante confrontación anual cinematográfica. Nadie se salva en la acusación, a no ser que nos remontemos a la etapa mussoliniana. Petrucci, Ammanatti, Lonero, Meccoli, Chiarini... Todo basura para este furlibundo Fecchi, de «Intermezzo», angustiado por los rumbos del cine, por «la desverguenza» de las cámaras cada vez más dispuestas a reflejar la realidad.

Algunos más ni siquiera iban al cine. He leído crónicas de periodistas extranjeros que sólo estuvieron tres o cuatro noches en el Palacio del Festival. Era más cómodo y «periodístico» limitarse a extraer las crónicas más agresivas. ¡Y lo curioso de los que coplan es que, por traición de la mala conciencia, siempre hablan de la decepción sufrida como «grandes aficionados al cine»!

Claro está que un amplio sector de periodistas ha podido escapar a esta «lucha política» italiana. Y claro está también que, fuera de los ataques sistemáticos de periódicos como «Corriere Lombardo» o «La Notte», para quienes todas las películas eran malas o «snobs», o de defensas apasionadas como la de «l'Avanti!», por citar casos típicos,

ha habido posiciones más templadas y ecuanimes, entre las que, por nombrar periódicos de una y otra acera, nombro a «L'Unità» y «Corriere de la sera». En este último, periódico conservador y nada sospechoso de «chiarinismo», se formulaba el siguiente juicio global sobre la Mostra: «El Festival ha sido digno y algo decepcionante —inevitablemente— en lo que se refiere a los films vistos, que reflejan la crisis del lenguaje cinematográfico. La Mostra ha sido pobre en actos mundanos, cosa que no nos ha molestado del todo. La organización ha sido perfecta en su aspecto técnico y burocrático. Extremos que es necesario precisar en este clima polémico».

A lo largo de la crónica registraré mi punto de vista sobre películas y aspectos del Festival. No creo yo que la crisis sea exactamente de «lenguaje cinematográfico», sino de ciertas estructuraciones de la industria y el negocio cinematográfico. El que todo el mundo hable normalmente, como si fuese un término cotidianamente debatido, de «lenguaje cinematográfico», prueba, a mi modo de ver, que, de existir, esta crisis sería positiva. Pensemos que desde que acabó la última guerra hasta «La aventura» nadie hablaba —o casi nadie— en los Festivales del «lenguaje cinematográfico», mientras que hoy cualquier crítico se permite reprochar a una película que «no aporte nada nuevo», como si esto de aportar novedades a la forma cinematográfica fuese cosa sencilla. De hecho, con ello no se hace sino constatar que el cine **SIGUE** ha vivido —está viviendo— una etapa pro-



Los soviéticos se llevaron uno de los premios especiales del Jurado. En la foto, sonrientes, I. Smoktounovsky (Hamlet), A. Vertinskaya (Ofelia) y el director Kozintsev.

digiosa en la que, por norma, cada gran película ha significado una renovación.

En otro aspecto, también considero que la crítica a Chiarini entraña una evolución evidente del cine. Hace apenas unos años habría resultado inconcebible esta polémica, recogida a toda plana en la prensa italiana y, en términos menos aparatosos, en periódicos extranjeros, sobre la labor del director de la Mostra. Se habría hablado de Monica Vitti, de Harriet Anderson, de Dirk Bogarde, de David Niven, de Vittorio de Sica, o se habría lanzado cualquiera de los «nombres nuevos» que acudieron a Venecia como protagonistas de películas en concurso. Esta vez, no. Si los cronistas han elegido a Chiarini como «tema sensacionalista» y han interesado en él a toda la opinión pública italiana, tácitamente no han hecho sino darle la razón al director, cuya gestión pone sobre el tapete los nuevos problemas de un arte, cada vez más comprometido con la historia y con un aumento en sus filas del sector —en el público y entre quienes lo hacen— intelectualmente despejado.

Probablemente, la XXV Mostra de Venecia no ha hecho sino anticipar —cumpliendo así su obligación— la formulación de un problema que va a llenar la etapa inmediata de la historia del cine. Si faltaron «estrellas» en Venecia es porque, prácticamente, ya no las hay por haber renunciado los departamentos de publicidad a su costosa elaboración y sostenimiento. Si Venecia tuvo un tono «intelectual» habrá que verlo en correlación con la baja mundial de los índices de asistencia de público a las salas cinematográficas, bien por haber optado por la televisión o bien por formas de entretenimiento que le resultan menos ingenuas que el «cine-standard» y menos exigentes que el cine-cultura. El Nuevo Cine Americano o el «free-cinema» inglés no hacen sino atestiguar la bús-

queda de nuevas bases artísticas y económicas para el cine de ambos países.

No, no creo que asistamos a la «agonía del cine». Justamente, estos intelectuales, o «seudointelectuales», o «basura», o como quieran llamarles, son los que han empezado a construir la nueva etapa del cine en la hora en que muere su concepción espectacular, mercantilista, heredada de la barraca de feria. Y ya se sobrentiende que no hablo de relevos bruscos, de generaciones espontáneas. En la etapa heroica del cine, la que ha muerto al cerrarse los años cincuenta, están, quizá en los capítulos reservados a la heterodoxia, las bases de esta gran rebelión que, lógicamente, ha empezado por hacer un cine minoritario —por su obligado tono de ensayo— pero que tiende a recobrar al gran público sobre supuestos distintos a los que regían en la mayor parte del «cine de estrellas». Se quiere al gran público, pero no solamente en función del beneficio.

A la inestabilidad y evolución histórica corresponde un cine inestable y evolutivo. A la reagrupación mundial de las fuerzas reaccionarias —de la derecha y de la izquierda— corresponde esta agresividad contra un cine que quiere, paralelamente a la aproximación de las fuerzas progresistas —de la derecha y de la izquierda—, profundizar en la condición humana y establecer los nuevos términos de una convivencia justa y pacífica. A un diálogo político corresponde el cine desmitificado que vimos en Venecia; a un idealismo intransigente, la mayor parte de sus críticas más feroces.

Ha sido ejemplar el que Pasolini dedicara su espléndida película sobre Cristo a la memoria de Juan XXIII, y ejemplar también el que la Oficina Católica Internacional del Cine le concediese su premio. Los que, desde uno u otro lado, se asombran por el hecho, son los que, en estos momen-

tos, cierran el mejor camino, socialmente progresivo y equidistante de las bases atómicas, de la historia.

el león de oro

Precediendo a la crónica van varias páginas dedicadas a «Desierto rojo», la película de Antonioni que ha obtenido el gran premio. Creo que, debiendo informar sobre tantos títulos, lo mejor será remitirme a muchas de las apreciaciones que quedan sobrentendidas en mis acotaciones al diálogo con el gran realizador. Estimo que si «Desierto rosso» hubiese sido en blanco y negro no tendría en sus manos el León de San Marcos. Lo que cuenta e importa en la película, a veces un tanto convencional, de una carga sicopatológica bastante enfática, es la significación obsesiva, la oscura y agobiante armonía de un mundo de formas, estridencias y colores que, siéndonos familiares —habíamos visto ya por televisión a Glenn mientras volaba fuera de la gravedad—, descubren de pronto su entidad invasora, su capacidad de penetración en la vida puramente humana. El personaje de Monica Vitti es como una continuación del que ella misma interpretaba en «El eclipse» o «La aventura». Sólo que, perdida la esperanza, el personaje vive un aterrado proceso de inter-acción entre ella y el medio. Los hombres son a su lado como objetos de todo aquel complejo mecánico y potente en el que no le es posible encontrar su sitio. Se trata, por decirlo en otras palabras, de llevar adelante el camino de la incomunicación, de agotar hasta sus últimas consecuencias la soledad de su personaje permanente. El intento de suicidio, la aventura erótica, o el vacío, son etapas de un monólogo ya decididamente patológico. El perso-

naje es un ser balbuciente, acobardado, perdido en el desierto de las fábricas. Una noche, al dormir a su hijo, nos descubre la raíz de su desequilibrio; inventa una historia y la historia, sugerida por el subconsciente, es un poco la de ella misma en medio de la naturaleza. Antonioni planifica el relato, que viene a ser la cara opuesta del ambiente enrarecido en que transcurre la mayor parte de la película. De esto se trata en «Desierto rojo», de conciliar al hombre «natural» con la nueva era.

El film es ambicioso, frío, peligrosamente simbólico en algunos casos, rozando —y a veces traspasando— los límites de la psicología didáctica. Formalmente es estético, moroso, dejando al personaje «muerto al descubrimiento», sin someterlo jamás a las violencias expresivas que, con cierta lógica, caracterizan al cine que se ocupa de personajes neuróticos. El film posee una belleza «cinematográfica» impresionante. No me parece exagerado decir que es el mejor «film en color» de toda la historia. Esto bastaría para justificar el León de Oro y citar el nombre de Carlo Di Palma, el operador a quien el público de la Mostra dedicó una de sus ovaciones más calurosas.

P. P. P.

Ya les hablé de «El Evangelio según San Mateo» en mi primera crónica. Pienso hacerlo con más extensión, fuera de esta revisión global de todas las películas. Creo que el film de Pasolini plantea una serie de consideraciones fundamentales en el plano cinematográfico y social-ético. Ante Pasolini nadie ha querido callarse. Ni la OCIC, ni los fascistas de una asociación, pensosamente —para nosotros— llamada de la Amistad Italo-Ibérica, ni el patriarca de Venecia, ni «L'Unità», ni la Democracia Cristiana... El tema, importantísimo, está, a mi modo de ver, más allá, o más acá, de las pronunciaciones puramente teológicas. No es el dogma, sino la ordenación de la propiedad, lo que divide al mundo. Y Pasolini, con repetir el evangelio, a través de una película hermosísima, donde ningún enemigo ha podido descubrir el menor gazapo irreverente —la mayor parte de los que atacan la película aluden a un esquema de las ideas del autor, pero nunca a las imágenes e ideas del film, que sería lo lógico—, no ha hecho sino recordarlo. No es cierto que «en la película» haya una «des-divinización» de Jesús, cuya historia, incluida la resurrección, se cuenta siguiendo puntualmente el Evangelio.

En esto, Pasolini no ha hecho ninguna trampa. Ha voceado la doctrina evangélica de la propiedad y la convivencia, respetando la narración en todos sus términos. Su Cristo no es más revolucionario, ni más traicionado, que el Cristo del Evangelio de San Mateo.

El tratamiento de los lugares, personajes y escenas del Evangelio es increíblemente nuevo y convincente. Todo es —como debió ser— mucho más pobre y cálido que en la iconografía habitual. La Virgen no es una mujer inmóvil, sino una mujer que envejece, que sufre y llora tan descompuestamente como las demás. Y los Reyes Magos no son los fantoches de tanto belén. Y el juicio de Jesús se hace en una plaza y no en un palacio deslumbrante. Y los crucificados gimen. Y los Apóstoles no se ponen en la Cena como para hacerse una fotografía. La oratoria se cae. Los personajes recobran la simplicidad perdida, la condición social a que verdaderamente pertenecían. La historia, dentro de una mantenida solemnidad, de una grandeza que dimana del propio texto, se desmitifica, se quita todas las dudosas joyas depositadas a lo largo de los siglos.

«El Evangelio según San Mateo» pudo muy bien ganar el León de Oro. Al parecer fue el título que debatió el Jurado junto al de Antonioni.

«Hamlet»

La película de Kozintsev constituyó una grata sorpresa, y, ya en la última jornada, estuvo a punto de alterar los pronósticos sobre los Premios. Muy aplaudida por el público, se llevó el Premio especial del Jurado —que compartió con la pelícu-

la de Pasolini—, desbancando a la también excelente película de Joseph Losey. «Hamlet», como ya ocurría en el famoso «Don Quijote», del propio Kozintsev, concilia las bases didácticas del film —que, normalmente, tanto daño hacen al moderno cine soviético, confiriéndole una insufrible superficialidad— con un tratamiento de gran solidez cinematográfica. En realidad, «Hamlet» es bastante mejor que «Don Quijote» y plantea, aparte de sus vías estilísticas, una interpretación del personaje shakespeariano sin precedentes en el cine. En alguna medida, podría decirse que es la culminación de una corriente que ha tendido a «desromantizar» al príncipe de Dinamarca, sustituyendo la imagen del hombre consumido por la duda por la de un «hombre de acción» en lucha con la corrupción de la corte. En este aspecto, el tratamiento de Kozintsev tiene su antecedente inmediato en las «presentaciones teatrales soviéticas de «Hamlet», donde, al parecer, es frecuente tal interpretación.

Una versión teatral de este tipo chocaría menos, porque las referencias son múltiples y las últimas versiones de Peter O'Toole y Albertazzi han cargado la mano en este aspecto del personaje. En cine, sin embargo, el choque ha sido más fuer-

VENECIA-64

te, porque la mayor parte de los críticos establecieron como referencia el «Hamlet», introvertido y patético, de Laurence Olivier.

No es cosa de discutir aquí «el derecho» del director a interpretar el texto desde su tiempo y su perspectiva. En esto hay opiniones muy opuestas, que van desde el «respeto» al autor a la «eficacia» del espectáculo. Para unos, el texto es un elemento intocable y completo en sí mismo; para otros, un material de trabajo del que un contemporáneo ha de obtener el mayor rendimiento. Y está claro que para Kozintsev —que ha utilizado de base una traducción de Boris Pasternak—, este rendimiento está ligado a una interpretación racional y sociológica del personaje.

Hamlet es en su película un hombre equilibrado, que se finge loco sabiendo exactamente lo que quiere. Algunos párrafos y escenas del drama pudieron oscurecer esta interpretación —como, por ejemplo, cuando Hamlet decide no matar

SIGUE

Entre las actrices que estuvieron este año en la Mostra veneciana, figuró Ingrid Thulin, la guapa y excelente intérprete de varios films de Bergman. Junto a Ingrid Thulin se encuentra también su marido.





Aquí están, esperando el comienzo de la proyección de su «Por el rey y por la patria», el director Joseph Losey y sus intérpretes, Dirk Bogarde y Tom Courtenay.

al rey mientras reza, por temor a que, de hacerlo en tal ocasión, salvaría su alma— son suprimidos, mientras algunos monólogos —como el de «Ser o no ser»— se incorporan como reflexiones interiores, meditaciones del personaje, que se ve así libre de la teatralidad de su declamación.

Formalmente, el film es muy bello, aunque se desarrolla siempre según los esquemas tradicionales del film espectacular. Una adecuadísima música de Chostakovitch y una espléndida interpretación —especialísimamente de Innokenti Smoktounovsky en el «Hamlet»— fueron otros elementos que contribuyeron al éxito de un film que, aun poseyendo cierta audacia y manejando con dignidad el gran material dramático shakespeariano, no dejó de ser estilísticamente uno de los más conservadores de la Mostra.

El premio especial del Jurado lo recibió Kozintsev entre grandes ovaciones.

«la vida al revés»

Cuarto y último de los títulos premiados, a mi parecer con error, porque el «Sólo un hombre», de Roemer, era bastante más importante, bastante más vigoroso e históricamente significativo que el ejercicio de Alain Jessua. Pero, en último caso, la película francesa es correcta y el tema interesante a muchos críticos, especialmente de países nórdicos, es decir, de países sin problemas políticos. La historia del discípulo del yoga, que acaba abandonando a su mujer y viviendo feliz en la más absoluta inactividad social, fue juzgada como una historia irónica en la civilización del «comfort». La elementalidad de los medios empleados, la austeridad narrativa, su innegable condición de «cine

de autor», de cine libre, rodado sin la menor servidumbre, contribuyeron decisivamente a la conquista del premio reservado para la mejor «primera película» entre las seleccionadas para la Mostra. A este premio optaban: «Sólo un hombre», de Roemer; «La muchacha de los ojos verdes», del inglés Davis; «El ladrón de melocotones», del búlgaro Valo Radev, y la de Jessua.

Al margen de este premio a las «opera prima», las películas concurrían a los demás galardones de la Mostra. Quiero señalar, en este sentido, que «Sólo un hombre» ganaría los Premios extraordinarios, pero importantes, de San Giorgio y Ciudad de Venecia.

el gran losey

Supongo que la película de Losey quedó fuera del Palmarés porque, con respecto a las de Antonioni, Pasolini y Kozintsev, «no aportaba nada nuevo». Si los tres directores citados planteaban un cine de cierta originalidad —aunque, en el caso del «Hamlet», radicase fundamentalmente en el tratamiento ideológico del tema y consiguiente reflejo en el tratamiento formal de las escenas claves del drama de Shakespeare—. Losey volvía a Venecia con el «viejo» cine pacifista, sin más novedad que la introducción de un tono austero, de verismo casi pavoroso, que eliminaba la «elocuencia» de títulos como «La gran guerra», de Monicelli, o el «Adiós a las armas», de Hemingway. Su historia del soldado fusilado por sus compañeros, consigue romper el primario silogismo de la condena del desertor. No se trata de discutir si el desertor de un frente de guerra ha de ser o no fusilado: esto son cosas del código militar. Se trata de que se-

panos por qué un soldado, después de tres años de guerra, abandona sonámbulo la línea de combate, con la obsesión de huir de los cañones si quiera por un poco de tiempo. Se trata de mostrarnos al hombre que vive cotidianamente la muerte de sus mejores amigos; de hacernos respirar la atmósfera del pequeño barracón de primera línea, donde los soldados son ya como seres drogados, rigiendo su automatismo por dos o tres principios escuetos: obedecer, matar y, si es posible, emborracharse. A Losey no le importa sólo este soldado «sonado» por la guerra y finalmente fusilado a poca distancia del frente, sino la aniquilación del sentido moral del hombre en tales circunstancias.

El relato es de una precisión formal impresionante. Constrañido por el empleo de dos o tres decorados a lo largo de la película —la improvisada celda, el cuartucho donde es juzgado el detenido, la fachada del barracón donde se efectúa el fusilamiento antes de dirigirse la tropa a las trincheras—, Losey soslaya, sin embargo, el virtuosismo de las habituales realizaciones en escenarios únicos. Nada de esforzarse por diversificar la visión del escenario, a través de los encuadres o de la luz. Losey se somete a una planificación desprovista de magia para que nos sintamos testigos de un hecho y no espectadores de una historia inventada. El cine sirve, acaso, para profundizar, para penetrar hasta donde jamás podríamos hacerlo como testigos físicos y directos del hecho. Sirve para que el anonadamiento del acusado, su inermidad, se nos hagan próximos, como nuestros; para que sepamos quién anda con los ojos vacíos, quién con los ojos estúpidos y quién con los ojos aterrados.

«Por el rey y por la patria», que así se llama



Junto a Monica Vitti, las dos Copas Volpi de Interpretación del 64: Tom Courtenay, por su trabajo en la película de Losey, y Harriet Anderson, por «Amar», de Donner.

la película de Losey, fue calurosamente acogida por el público. Tom Courtenay, intérprete del soldado fusilado, obtendría, en pugna con el actor soviético que hizo el «Hamlet», un meritisimo Premio de Interpretación.

De Losey, en España, sólo hemos visto «La clave del enigma». Pero he de recomendar a los lectores «menos especializados» que retengan ese nombre como el de un realizador cuya obra es preciso conocer.

la mujer, según godard

«La femme mariée» recuerda mucho a «Vivre sa vie», la película que Godard llevó a Venecia hace un par de años. Es idéntica su construcción —son films deliberadamente hechos por «pedazos» de película, como si se mirase acá y allá, renunciando a la síntesis que existe siempre en la visión ordenada y total de una historia— y, en la sustancia, es el mismo su tema: la mujer. Acaso, respecto a «Vivre sa vie», «La femme mariée» marque una mayor influencia de las experiencias del «cinema-verité». Si en «Vivre sa vie» Godard se atrevía a confiar a un personaje una larga disertación filosófica, aquí presenta en primer plano una serie de interrogatorios sobre el amor, el placer, la inteligencia, el pasado, el presente, el teatro, a los que contestan los actores con un sorprendente espíritu de improvisación.

Godard asegura que examina a la mujer como un objeto. No se trata de hacer un film moral sobre el adulterio. Es decir, ni moral ni inmoral. A Godard le interesa presentar a una mujer que engaña a su marido y dejar en

SIGUE



Tal vez fuera Pasolini el gran nombre y la gran sorpresa del 64. Su película «El Evangelio según San Mateo» consiguió el Premio Especial del Jurado y sólo pudo ser desbancada por la «obra completa» de Antonioni.

el aire las motivaciones racionales de esta conducta. Un pedazo del film está dedicado a sus escenas con el amante; otro, a sus escenas con el marido. El hecho es así y ni siquiera la protagonista sabe exactamente por qué miente. Se divaga, se hacen citas literarias y se hace el amor como única experiencia vital de alguna entidad. Si esta mujer no tuviera un amante es de temer que se muriese de inanidad y aburrimiento.

Esta es la mujer de Godard que, de alguna manera, tipifica a la mujer francesa casada y, por su trabajo, un tanto abandonada por el marido. El contexto de una revista de modas —en la que esta mujer trabaja algún rato—, con su innumerable serie de «slogans», marcas, dibujos, consejos, etc., encaminados a desarrollar el atractivo sexual de las lectoras, lo emplea Godard como documento irrefutable de una mentalidad y un modo femenino de entender la vida.

Formalmente el film es de gran belleza y significa un paso más en el camino que se ha trazado Jean Luc Godard. En otro orden, es importante porque es una película sin «tabús», donde es mostrada una determinada manera de vivir, aunque puede sospecharse que no están en la película los «pedazos esenciales». Godard, por decirlo de otro modo, al llevar a las últimas consecuencias el principio de «no compromiso» que caracteriza la «nouvelle vague», está siempre bordeando o traspasando los límites de la más pueril frivolidad. «La femme mariée», en este aspecto, no pierde nunca un aire de cine de «enfant terrible», con una excelente biblioteca, una tertulia de amigos inteligentes y una in-

capacidad radical para interesarse realmente por los personajes.

Estoy seguro que la «mujer» de su película no es exactamente como Godard la presenta. Tengo, además, una referencia concreta: la de «La peau douce», de su compañero Truffaut, donde no sólo el adulterio no era un elegante pasatiempo, sino que acababa con disparos de carabina. Las cosas y las personas son, según se miren, de acuerdo. Pero el mundo abúlico y exquisitamente amoroso de los personajes de Godard, más que a una realidad objetiva, corresponde a una reinención literaria.

escándalo frustrado: «las amistades particulares»

Es una pena que el tema de Peyrefitte ponga una sordina a los comentarios sobre la película de Dellanoy, a mi modo de ver una de las mejores que haya realizado nunca. Claro que se trata de un cine viejo, sin espontaneidad, regido por la matemática del guión y de la historia. Pero esto ha de ser afirmado señalando el otro lado del juicio: que dentro de su patrón estilístico —al que corresponden tantas películas juzgadas maestras en su día— se trata de una película llena de tacto y talento. El tema, como ustedes saben, es escabroso y difícil. No ya en sí mismo, sino porque está examinado por un hombre como Peyrefitte, que indaga en él con peligrosa toma de partido. La relación entre dos muchachos de un Internado, equívoca en su



El gesto preocupado, casi angustiado, de Monica Vitti, poco después de recibir el ramo de flores, segundos antes de la proyección de «Deserto rosso».

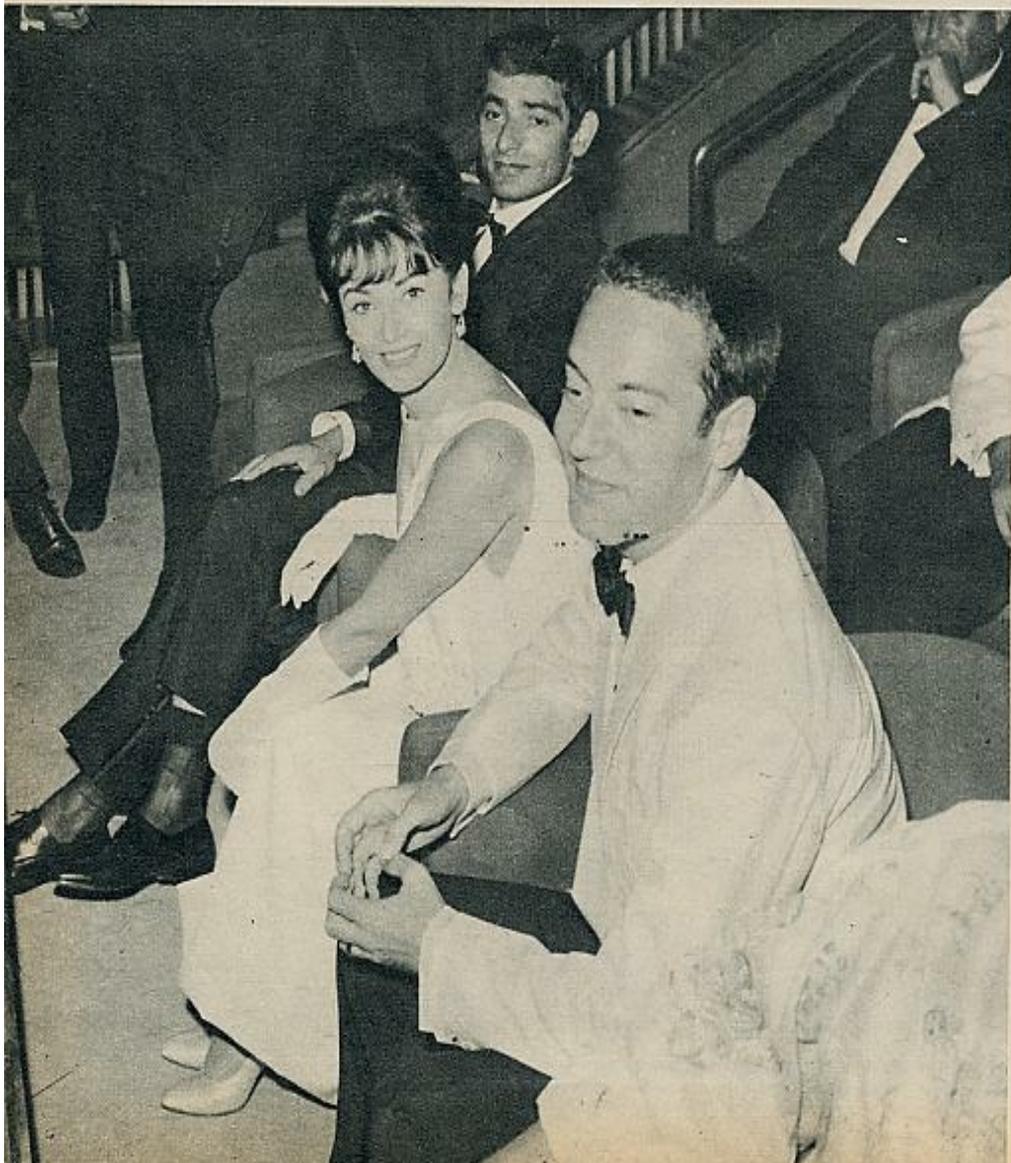
Hubo un premio para el cine francés. Fue el de «ópera prima», que se llevó «La vie a l'envers», de Alain Jessua. El director sonríe al lado de Anna Gaylor y Charles Denner, protagonistas de su film.

misma ingenuidad, definitivamente turba después de la tragedia final —cuando uno de ellos se suicida al creerse abandonado por el otro—, está cantada por alguien que se esfuerza en ennoblecerla y justificarla. Es, pues, película dura, peligrosa para un espectador infantil, pero enormemente interesante para un espectador formado; en cuanto el testimonio no está dado con la superficialidad del médico o el confesor, que son ajenos al problema, sino por alguien que lo padece. La labor de Dellanoy, tanto en la realización del film como en la dirección de los actores, alcanza a materializar esa extraña atmósfera de misticismo y entusiasmo infantil, de camaradería y convivencia, de solidaridad ante la disciplina de los superiores, que caracteriza la vida de los Internados y en donde, evidentemente, la posibilidad de que aparezcan las inclinaciones a las «amistades particulares» es evidente. Un fondo de inciensos y cantos gregorianos, de pasillos, de escenas clásicas en la vida colegial, contribuye a redondear la ambientación de esta inquietante, molesta e interesante película del viejo Dellanoy.

dos maneras de empezar: roemer y davis

La semana pasada les hablaba de «Sólo un hombre», del «independiente» norteamericano Michel Roemer. Se trata de una excelente película, que mereció el premio a la «ópera prima» y que, por los premios extraoficiales, ha mejorado con creces el tradicional papel de las participaciones norteamericanas en los festivales internacionales. Otras veces, el cine americano envía alguna ocasional película de calidad, acompañada —como ocurrió, por ejemplo, en Cannes— de otro título sólo protegido por los intereses de las casas productoras. En Venecia no ha sucedido así. «Sólo un hombre» y los tres extraordinarios telefilms —comentados en TRIUNFO la pasada semana—, además de «La prisión», de los hermanos Mekas, proyectados —a excepción de la película de Roemer— fuera de concurso, arrojan un balance global de calidad, sinceridad y experimentación, totalmente inusitados en el cine americano que suele ir a los festivales. «Sólo un hombre», rodada con el dinero del propio equipo artístico y técnico, planteada, en el tema y en su misma producción, como un esfuerzo en pro de la integración racial, debemos verla en España. No hay ninguna razón para que no sea así, y desde estas páginas me permito señalar la pista a nuestras distribuidoras.

En cuanto a «La muchacha de los ojos verdes», de Desmond Davis, es un caso distinto. Frente al tono documentalista, de «intervención», que tiene



la película de Roemer, la de Davis resulta mucho más académica y tradicional. Basada en una novela de Edna O'Brien, ha surgido gracias a Tony Richardson, el director de «Tom Jonnes», que ha querido dar la oportunidad a uno de sus más habituales colaboradores. Desmond Davis, sin embargo, no ha querido plantearse la película «al viejo estilo», y no ha vacilado en modificar, sobre el terreno y en función de los datos suministrados por los lugares del rodaje, el guión preestablecido. De hecho se ha sumado a la corriente que tipificó el propio Richardson en su «Un sabor a miel», con la que «La muchacha de los ojos verdes» guarda paralelismos estilísticos. La película busca los exteriores y se acomoda a un formalismo nada preciosista ni teatral. Los personajes son gentes sencillas, para las que un mayordomo o un yate son simple literatura inglesa. No se trata, pues, de «free-cinema», pero tampoco de cine arbitrario al modo de las películas de Clayton, Dearden o Attenborough, que vimos en Cannes y San Sebastián. «La muchacha de los ojos verdes» es bastante mejor y tuvo en Rita Thurling una sólida candidatura para el premio femenino de interpretación.

y otras tres

«El ladrón de melocotones», del búlgaro Valo Radev; «Amar», del sueco Jorn Donner, y «Tonio Kroeger», del alemán Rolf Thiele, completan las doce películas presentadas a concurso. De ellas, la más interesante es «Amar», que le valdría a Harriet Anderson el Premio de Interpretación femenina.

«Amar» es un estudio de la mujer sueca y de la función de las relaciones sexuales en su vida. En este aspecto, la película es mucho más sincera y significativa que la de Godard. Si el francés constata el hecho de la infidelidad desde un ángulo de observador literario, Donner indaga sobre el estado de «felicidad erótica» de la mujer y las circunstancias que pueden determinarla. Las conclusiones son completamente extrañas para un hombre «meridional». Los términos son manejados con una asepsia que resulta chocante; las significaciones morales, en suma, son distintas. Entre la mujer sueca que decide permanecer soltera, aun viviendo con su amante, y la mujer francesa casada que engaña cotidianamente a su marido, hay diferencias esenciales. Lástima que la película de Donner, rodada con un excelente criterio de la espontaneidad, incurra en trivialidades innecesarias, en desviaciones oníricas de ningún interés. Pero el film es importante y testimonia sobre una concepción de lo erótico, sin deformaciones paternalistas. Cabrá, naturalmente, debatir las ideas de la protagonista sobre su libertad sexual; podrá señalarse el primitivismo de sus argumentos; lo que no hay duda es que el personaje es un ser vivo, existencial, próximo, condicionado por unas circunstancias —el sermón no hace al hombre— concretas.

«Tonio Kroeger», de Thiele, es la adaptación de la novela de Thomas Mann. El texto literario ha vencido a Thiele y al guionista Ennio Flaiano. La película tiene una gran delicadeza y está llena de aciertos en la selección de imágenes, pero como unidad, falla sensiblemente. Estamos ante un tratamiento académico, que no resiste la forma del «film a trozos» que hace la Nouvelle Vague. A la postre se impone un dudoso retoricismo...

En cuanto a «El ladrón de melocotones», creo que fue la película más débil de las doce presentadas en concurso. Cine correcto de veinte años atrás, con ese aire de artificio, de entrega a la «fábula», que hoy parece tantas veces roto —para bien del cine— por la mediación evidente del director. La falta de «significación» de los personajes, la condición anecdótica e intransferible de sus problemas, levanta entre ellos y el espectador una insalvable frialdad.

las tres b. de venecia

Una es nuestra: Buñuel. Las otras son Bergman y Bolognini. De los tres vimos, fuera de concurso, sus últimas películas: «El diario de una doncella»

—«femme de chambre», «A propósito de todas estas señoras» y «La mujer es una cosa maravillosa».

La más fresca, la mejor, la más directa, es la de Buñuel, tan personal como siempre, a pesar de verse limitado por el juego interpretativo de la Moreau —que es, por definición, una actriz «anti-Buñuel»— y de unos actores a quienes falta la «ferocidad que pone el español en el tratamiento del tema. La película de Bergman es un error. Bergman ha demostrado que tiene un rico sentido del humor cuando maneja significaciones de alguna crudeza. En cambio, cada vez que ha querido jugar al Marcel Achard se le ha notado el esfuerzo, la insinceridad. «A propósito de todas estas señoras» es un film que encierra, si se quiere, numerosas interpretaciones, pero que en su tratamiento mecánico, en la labor de los actores, se adscribe a una línea de farsa que Bergman —tan admirable en su penúltimo film, «El silencio»— no sabe controlar. La película, pretendiendo esencial-

VENECIA - 64

mente divertir, áburre, salvo en las escasas ocasiones en que Bergman parece dirigirse de un modo muy directo a sus aduladores metafísicos. En cuanto al color, la «experiencia Antonioni» le ha batido en toda la línea.

Finalmente, Bolognini cerró, con muy escasa fortuna, las proyecciones del Festival. Dividida en dos partes, «La ballena blanca» y «La mujer es una cosa dulce, dulce...», el film vuelve a probar las desventuras de un gran artesano incapaz de apoyar su obra en sus propias ideas. Como ya sucediera en otros films —y especialmente en «La corrupción», que vimos en San Sebastián—, el talento de Bolognini se pone al servicio de una película banal. Y aun la primera parte, «La ba-

SIGUE



Serio, conteniendo la emoción, Michelangelo Antonioni saluda exhibiendo el «León de Oro de San Marcos». La larga y difícil carrera por el triunfo en la Mostra de Venecia ha llegado a su fin.

VENECIA-64

llena blanca», posee una vertiente grotesca y extravagante, que mantiene, por lo menos, la atención del espectador. Aquellos enanos —de la troupe española de Eduardini, probablemente—, empeñados inútilmente en asesinar a la inmensa «mujer ballarina», se enraízan con el desesperado humor negro del cine de Azcona-Ferreri, fastidioso cuando lo grotesco no aparece como una dimensión de la existencia, sino como el resultado de una violencia deliberada y cerebral de los propios realizadores.

más películas

Vimos todavía bastantes más cosas. Por ejemplo, los premios de Berlín, Locarno, Karlov-Vari y Cannes. Lo mejor fue el «Cerny Peter», del checoslovaco Milos Forman, que ganó el premio de Locarno. Lo peor, el «Susuzyz», del turco Ismail Metin, increíble premio de Berlín del 64. En la sección retrospectiva dedicada al cine escandinavo pasaron toda la obra de Sjöström y Stiller, junto a los títulos más importantes de un largo período. En total 175 películas escandinavas. Vimos también «La pasajera», de Munk, la gran película premiada en el Palmarés de Cannes, y una selección de documentales, telefilms y cine para niños, de las que sería fatigoso hablar en esta ya larga crónica.

los responsables

El Jurado lo formaron: Mario Soldati (Italia), como presidente, con Rudolf Arnheim (U. S. A.), Ove Brusendorf (Dinamarca), Thorold Dickinson (Gran Bretaña), Ricardo Muñoz Suay (España), Georges Sadoul (Francia) y Jerzy Toeplitz (Polonia). Las películas fueron seleccionadas por Chiarini, asistido por Guido Aristarco, Carlo Bo, Piero Gadda Conti, Francesco Savio y Gino Visentini, a excepción de «La vida al revés», «Tonio Kruger», «La muchacha de los ojos verdes» y «Hamlet», propuestas por sus respectivos países.

Los premios fueron acogidos con aplausos. Acaso Antonioni fue el que recibiera las ovaciones más tibias, mezcladas a protestas. Pero bastó que citara los nombres de Monica Vitti y Carlo Di Palma para que la sala manifestase unánimemente su aprobación.

El Palmarés se mantuvo secreto hasta última hora. No hubo una sola indiscreción y ninguno de los pronósticos, formulados con más o menos aparato, recibió íntegra confirmación.

Y nada más. Lo que importaba era hablar de las películas, y, por fortuna, en TRIUNFO no tenemos el mismo criterio que en «Il borghese». Hemos ido a ver lo que pasaba en Venecia y, con firma al pie, emitimos una opinión del Festival, por lo demás perfectamente discutible.

J. M.

EN EL PROXIMO NUMERO:

VENECIA POST BALANCE

**EL EVANGELIO
SEGUN PASOLINI**



«EL EVANGELIO SEGUN SAN MATEO», tercera película larga —aparte de dos episodios— del discutido Pier Paolo Pasolini, Premio Especial del Jurado y de la Oficina Católica Internacional del Cine. Uno de los «grandes» títulos del último cine europeo.



«HAMLET», del soviético Gregori Kozintsev. Compartió con el film de Pasolini el Premio Especial del Jurado. La película le ha parecido a la crítica mejor que el «Hamlet» de Laurence Olivier, del que la separa, además, la interpretación del personaje shakespeariano.



«LA VIDA AL REVES», del «nuevo» Alain Jessua, hasta la fecha director de documentales y ayudante de dirección de Max Ophüls y Marcel Carné. Su película larga, premio para las «opera prima», se adscribe plenamente a los supuestos de la Nouvelle Vague.



«POR EL REY Y POR LA PATRIA», de Joseph Losey. Hasta el último momento se barajó entre las posibles ganadoras, incluso del «León de Oro». Losey ha mantenido en Venecia el prestigio que conquistó el pasado año con «The servants», culminación de una larga y brillantísima carrera.



«SOLO UN HOMBRE», del independiente Michael Roemer, nacido en Alemania y residente en los Estados Unidos desde 1945. Después de varios años de documentalista ha realizado su primera película larga: una vibrante protesta, de gran vigor estilístico, contra la segregación racial.



«LA MUJER CASADA», de Jean Luc Godard, el director que mejor tipifica los supuestos que dieron nacimiento a la Nouvelle Vague; un término ambiguo, pero del que Godard da testimonio concreto en cada película. «La femme mariée» interés o irritó, según es costumbre con el cine de este realizador. Se quedó sin premio.

PALMARES

LEON DE ORO

"DESERTO ROSSO",

DE MICHELANGELO ANTONIONI

Por tratarse del film más sorprendente de la Mostra, por la extraordinaria solidez de la representación del ambiente y de su choque con la sensibilidad humana y en reconocimiento a toda la obra de su director.

PREMIO ESPECIAL DEL JURADO

"IL VANGELO SECONDO MATEO",

DE P. PAOLO PASOLINI

Por la inteligencia, por la sabiduría histórica y figurativa, por la significación social, por la genialidad en la selección de los tipos humanos.

"HAMLET",

DE GREGORI KOZINTSEV

Por la convicción y por el arte y eficacia con que los temas eternos del genio shakespeariano han sido confrontados con los de nuestro tiempo.

PREMIO "OPERA PRIMA"

"LA VIE AL'ENVERS",

DE ALAIN JESSUA

Por el humorismo y exactitud con que se refleja un estado de ánimo moderno y por la delicada interpretación de sus actores.

COPA VOLPI PARA LA MEJOR INTERPRETACION MASCULINA

TOM COURTENAY

Por la sobria interpretación, totalmente privada de sentimentalismos, del personaje de un joven soldado sacrificado al absurdo de la guerra, en la película inglesa "King and Country", de Joseph Losey.

COPA VOLPI PARA LA MEJOR INTERPRETACION FEMENINA

HARRIET ANDERSON

Por la gracia espontánea, por la interpretación vivaz y sincera, en el film "Att Alska", de Jorn Donner.