

LA VIEJA VENEZIA CONTRA LA MOSTRA

Por JOSE MONLEON

De nuevo, cerrado el Festival, Venecia ha recobrado su paz. La paz de su turismo aristocrático y maduro, la paz incomparable de su hermosa arquitectura entre canales, la paz de sus dos grandes Festivales blancos de música y teatro. Del Lido han desaparecido ya los centenares de combatientes intelectuales que, irrespetuosamente, ocupaban las cuatro salas cinematográficas del Palacio. El mundo entero ha empezado, de pronto, a dejar de hablar de Venecia. Quienes fueron a hacer política, dieron ya los últimos puntillazos tras sus dos semanas de agresividad sistemática. Los advenedizos —me refiero a los que manejan los nombres de Buñuel, Dreyer o Visconti con ignorante ligereza— escribieron ya sus candorosas sentencias. Quienes fueron a ver cine, llenen entre sus manos un material rico, apto para mil consideraciones que desbordan ya la cita de Venecia.

Durante dos semanas, dando la espalda a la belleza próxima e incomparable de Venecia, unos cuantos centenares de hombres de todo el mundo han pasado la mayor parte del tiempo frente a las pantallas del Palacio. Buscaban en ellas una imagen del mundo contemporáneo y la han encontrado, sordos a las sirenas de piedra y agua de la ciudad crepuscular. Por un momento, los viejos

SIGUE



DOCE HOMBRES SIN PIEDAD:
Beckett. Bellocchio. Buñuel
Dreyer. Fabri. Forman. Godard.
Kurosawa. Kutsev. Penn.
Rogosin. Visconti.





Marcel Carné, junto a Annie Girardot. El film de Carné fue uno de los más flojos de los presentados al Festival, si bien valió a la magnífica Annie Girardot el Premio a la mejor interpretación femenina.

mercaderes del turismo han tenido que preguntarse qué hacían en Venecia aquellos hombres ávidos de cine, siempre escasos de tiempo y de dinero. Y han sacado sus conjeturas. Y, patéticamente, se han dicho que al Lido le sentaba mal aquella vida intelectual, aquella hermosa sinceridad de sus pantallas. Y han hablado de fastos sociales que provocan una aldeana sonrisa en estos hombres de cine, turba proletaria en la que sólo unos pocos elegidos alcanzan a comprender los placeres extracine-matográficos de los que, por culpa de su torvo director, se ve privada la Mostra. Y han levantado, con el consenso de determinados intereses políticos, un griterío lleno de contradicciones ante el que el hombre de cine no ha sabido qué hacer, si ignorarlo o, incómodamente, fuera de su terreno, afrontarlo.

Por mi parte, he decidido dividir mi trabajo en tres crónicas. La primera, que es la que ahora publico, intenta recoger los temas fundamen-

tales de la última Mostra. La segunda, que aparecerá en el próximo número, la dedicaré a «Vaghe stelle dell'Orsa», el film de Luchino Visconti —con quien he celebrado una larga entrevista— que ha obtenido el León de Oro. Finalmente, cumplida ya mi vocación y mi obligación, examinaré algunas de las proyecciones y significaciones que, a mi entender, ha tenido la última e importante edición del Festival de Venecia.

nombres

Dado lo mucho y diverso que se ha escrito sobre la Mostra, quiero empezar por dar unos nombres concretos. Creo honradamente que no es posible establecer un solo juicio válido que no parta de ahí.

En Venecia hemos visto, en concurso, las últimas películas de Milos Forman, Marcel Carné, Jean-Luc Godard, Akira Kurosawa, Lionel Ro-

gosin, Satyajit Ray, Luchino Visconti, Luis Buñuel, Marlen Kutsev, Arthur Penn, más la ópera prima de P. Todorovski.

Fuera de concurso, y con independencia del ciclo retrospectivo —películas de Lubistch, Czinner, May, Juzi, Murnau, Pabst— y del ciclo de los escritores realizadores, vimos, entre otras, la última película de Dreyer, el último Premio de Cannes, la película de Olmi sobre Juan XXIII, los dos títulos que compartieron el último Gran Premio de Moscú, la obra de Schneider sobre un guión de Samuel Beckett, dos obras modernas del cine polaco, el Gran Premio de Locarno...

Un Festival, como se ve, realmente duro para los que viven fuera del hecho cultural cinematográfico y quisieran hacer de la Mostra un pretexto turístico. Un Festival prácticamente inmejorable —independientemente del mayor o menor nivel del cine contemporáneo— para quienes estudian y siguen cotidianamente esa expresión cultural.

El pasado año la valoración del Festival tuvo un carácter declaradamente político. Esta vez creo que la división de opiniones tiene una raíz mucho más sutil: Chiarini, como «intelectual», acaba de enfrentarse con una concepción romántica, hecha a la medida del «star-system», idealista y un tanto pueril del fenómeno cinematográfico. La Mostra ha perdido con ello toda condición mitificadora para asumir lúcidamente una función cultural.

De ahí los antagonismos. De ahí una serie de puntos —que dejo para mi tercera crónica— a través de los cuales no hacen sino patentarse dos concepciones de la sociedad, de la cultura y del cine.

doce hombres sin piedad

Independientemente de la consideración «en concurso» o «fuera de concurso» de las diversas películas, me atrevería a señalar en la mayor parte de las mismas un signo común de realismo. No importa que Visconti sea un milanés barroco, Buñuel un tipo elemental o Milos Forman un cronista de lo cotidiano. Cada uno de ellos se plantea el trabajo —desde su perspectiva personal— como una forma artística de profundizar en la realidad.

Sobre el realismo se ha escrito mucho y, con frecuencia, estrechamente. Diversas tendencias estilistas han usurpado el vocablo sin tener en cuenta que el realismo —como la democracia en política— no está ligado a ninguna fórmula específica, sino a todo trabajo que, desde cualquier ángulo, desentrañe y clarifique una zona de la realidad.

Y ya se sabe que el realismo es, fatalmente, una actitud combativa. Una hermosa posición de aguafiestas, levantada en contraposición a ese otro cine, ese otro teatro y esa otra literatura, que se esfuerzan por cubrir o justificar las contradicciones en lugar de revelarlas.

Es difícil imaginar un verdadero creador que, simultáneamente, no sea realista —en su vario y amplio sentido— y hostigado. Luego, la sociedad se las arregla para conciliar su admiración a los realistas muertos con su temor a los realistas vivos. La cárcel de Quevedo y de Cervantes puede ser borrada a fuerza de homenajes y ediciones. La tensión existente entre todo escritor auténtico y la sociedad de su tiempo se liquida una vez que nuevas sociedades dejan de reconocerse en las obras antes malditas.

En este punto, la norma sigue en pie. Y la «amistad con la verdad» sigue teniendo su precio. Y hasta el incómodo exhibicionismo de todo lo ejemplar. Pensar, por otra **SIGUE**



Es difícil imaginar un actor más fotogénicamente afín al mundo dramático de Samuel Beckett que este veterano e impávido Buster Keaton, circense, genial y macabro. Keaton estuvo en Venecia y asistió, entre el respeto del público, a la proyección del «Film», la película de Alan Schneider con guión de Beckett.





La lluvia cerró el camino a las starlettes asistentes a este Festival que surgen anualmente en las aguas del Adriático. Una de las pocas, aprovechando una mañana de sol, fue la bella cubana Ondina Canivano.

parte, que esta actitud realista, y por tanto crítica, entraña una falta de piedad es una aberración ética. Porque en esta impiedad del realismo está la clave de nuestra progresión histórica y, en definitiva, la más limpia de las expresiones de un indiscriminado amor al prójimo.

De los realizadores que mandaron película a Venecia, señalaría como a los doce hombres sin piedad a Milos Forman, Carl Th. Dreyer, Lionel Rogosin, Luchino Visconti, Luis Buñuel, Zoltan Fabri, Marlen Kutsev, Samuel Beckett, Arthur Penn, Akira Kurosawa, Marco Bellocchio y, con reservas, Jean-Luc Godard.

los temas de la mostra

Pienso que al lector no especializado habrá de interesarle más una consideración de los temas que un análisis diferenciado de las películas. Por otra parte, se trata de realizadores situados fuera de ese «stock» de artesanos de Hollywood que suele alimentar a la exhibición española. Veamos, pues, los contenidos problemáticos fundamentales del cine presentado en Venecia. (Naturalmente, y por razones de espacio, no comentaré los ciclos ni las películas de menor significación.)

la guerra

Es indudable que la guerra constituye uno de los temas primeros a que debe abocar un realismo de nuestra hora. La bomba atómica, paradójicamente, ha venido, en conexión con el instinto de conservación, a estimular la moral pacifista. Ciertamente que millones de hombres siguen pensando, en estrecha conexión con la injusta organización de sus relaciones más inmediatas, que la guerra es inevitable, e, incluso, que en ella se subliman una serie de virtudes humanas. Pero, por fortuna, de todos los campos ideológicos surgen voces que hablan de otra manera. Voces individuales, vigorosas, o voces de Concilios y Congresos, que reclaman una revisión de estructuras hasta ahora necesitadas de guerras periódicas.

El hecho de que se admitan guerras «locales», o guerras con «material convencional», no deja de ser la paradoja de una política —no sabemos si de transición o de catástrofe— que ya no está a la altura de un tiempo que puede desatar la apocalipsis.

Dejando a un lado «Fedeltá», del soviético Todorovski, película demasiado trivial para ser tomada en consideración, sobre el tema de la guerra se proyectaron dos películas: «Good Times,

Wonderful Times», del norteamericano Lionel Rogosin, y la monumental «Guerra y paz», del soviético Sergei Bondarciuk.

Es interesante contraponer ambas películas. Rogosin —que ha realizado su film en la Gran Bretaña— siente la guerra como una catastrófica contradicción social. Su film es el desarrollo de dos montajes paralelos: uno, el de una conversación desenfadada sobre el tema de la guerra, sostenida por varios personajes en una alegre y elegante reunión londinense; otro, el empleo de imágenes de noticiario que testifican los horrores de la última guerra mundial. El objetivo de este doble montaje no puede ser más evidente: mostrar hasta qué punto resulta estúpida y criminal esa contemplación despreocupada de la guerra. Rogosin («Come back Africa») desarrolla hasta cierto punto una reflexión personal a partir de unas tomas que tienen el sabor del film-encuesta. A la conversación, ingeniosa, espontánea, tomada en una reunión auténtica, contraponen su propio comentario del que son expresión las imágenes casi increíbles de noticiario. La guerra es, pues, examinada, desde aquí y desde ahora.

«Guerra y paz» es una cosa bien distinta. Se trata de seguir al detalle la obra de Leon Tolstoi, arriesgándose en una de las empresas más espectaculares de la historia del cine. Sobre la gran pantalla, rusos y franceses libran las batallas de la guerra napoleónica. Nunca tal vez funcionó una figuración con tanta disciplina. Pocas veces se hizo de una batalla un espectáculo tan grandioso.

He de confesar que vi la proyección con malestar y disgusto. De nada vale que, siguiendo a Tolstoi, se narre el infortunio de algunos personajes. El hecho cierto es que estas versiones de la guerra no hacen sino enmascarar su miseria. En el estruendo de colores, marchas militares y formaciones impecables, casi se piensa que más vale ir allí a que lo maten a uno que quedarse sin verlo. Yo creo que la guerra nunca ha sido así. En todo caso, hoy no lo es. Hoy no hay forma de plantearla honradamente sin asumir la lucidez crítica del Losey de «Por el Rey y por la patria», del Rogosin de «Buen tiempo, hermoso tiempo» y de la Joan Littlewood de «¡Qué bonita es la guerra!».

Por eso incluyo a Rogosin entre los doce grandes hombres sin piedad y dejo fuera a Sergei Bondarciuk, el autor de esta mentira piadosa e inaceptable que se llama «Guerra y paz».

el papa juan

La influencia y el respeto que supo conquistar el Papa Juan XXIII, dentro de la cultura occidental, resultan difícilmente comparables. El año pasado fue Pasolini, con la dedicación de su «El Evangelio según Mateo», quien llevó el nombre del gran Papa al Festival de Venecia. Esta vez ha sido Olmi («El empleo», «Il fidanzati»), con su película «E venne un uomo», quien ha evocado, haciendo de ello el tema de su trabajo, la gran figura católica. Olmi ha intentado una experiencia insólita: Rod Steiger, en lugar de «interpretar» o «encarnar» el personaje de Juan XXIII, se ha limitado, sin el menor maquillaje, vistiendo siempre un traje civil, ha ponerse «en el sitio» de Juan XXIII. Una voz en «off» dice los textos de Roncalli mientras Steiger ocupa, en la reconstruida escena, el lugar de Juan XXIII. El procedimiento, como se ve, lleva a su máximo extremo el concepto del actor-testigo de que hablaba Brecht, resolviendo muy decorosamente los problemas que planteaba la biografía de un personaje que acaba de morir.

SIGUE

VENECIA

Rosana Podestá,
la protagonista de «Los siete
hombres de oro», el
film de Mario Vicario que
cerró, fuera de concurso,
la Mostra. La actriz,
en el embarcadero del Excelsior,
horas antes
de la proyección.



Es evidente que «E venne un uomo» resulta, en conjunto, una película decorosa, libre de cualquier chafarrinón sensiblero. Sin embargo, la misma prudencia ha acabado por dañar a la obra, terriblemente fría a fuerza de respeto.

Es pronto aún para hacer una película sobre Juan XXIII. Decir lo que el «aggiornamento» ha significado o ha podido significar en la historia de la Iglesia es tanto como meterse en la raíz de muchos problemas contemporáneos. Sin eso no hay película posible sobre Juan XXIII. Y la tarea de Ermanno Olmi, por partir de la bondad personal del Pontífice y tener que soslayar el juego que históricamente ha desempeñado esta bondad, era una tarea condenada de antemano.

la juventud socialista

El año pasado, cuando los soviéticos presentaron en los Festivales de San Sebastián y Cannes dos películas blandas, con jóvenes aporreados y permanentemente optimistas, dijimos que el «deshielo» corría el peligro, en lo que al cine se refiere, de convertirse en una especie de tic del optimismo. Enfrentados con una propaganda que presenta al ruso como un traganifios, los soviéticos parecían perdidos en un ingenio esfuerzo por proponernos personajes besaniños. A un esquema se oponía el esquema contrario, sin que, en todo caso, los auténticos muchachos de Rusia tuvieran nada que ver con los compases de la oportunidad de la propaganda política. Este año las cosas han sido muy distintas: «Ho vent'anni», del ruso Marlen Kutsev, y «Venti ore», del húngaro Zoltan Fabri, han sido, probablemente, las dos películas más autocríticas del Festival. «Ho vent'anni» (Tengo veinte años), estuvo, por intervención de Krustchev, más de un año sin poder estrenarse; ahora, superada aquella circunstancia, no sólo se ha estrenado, sino que ha participado en la Mostra y ha conseguido uno de sus premios. Estamos, desde luego, ante uno de los films más agudos del moderno cine soviético. Perdido totalmente aquel afán didáctico que minimizaba sus films, rechazado el optimismo como dogma político, «Ho vent'anni» viene a ser la crónica un tanto chejoviana del tedio de unos cuantos personajes moscovitas. Estilísticamente quizá estemos cerca del neorrealismo, pero, ideológicamente, la película intenta profundizar, sin ninguna de las exageraciones sentimentales en que incurrió aquel gran movimiento italiano, en todo cuanto recoge la cámara.

Muchos críticos han dicho que «Tengo veinte años» es una buena película a la que sobra la parte final. Yo no lo veo así. Me parece que no es ningún latiguillo el hecho de que el personaje tenga que enfrentarse con el recuerdo de su padre, muerto en la defensa de Rusia, y coautor de aquella paz en la que él se pierde. Introducir este hecho histórico y poner al personaje delante de los que murieron por su paz, no creo que simplifique y resuelva dogmáticamente el problema, sino, por el contrario, estimo que lo enriquece abriendo una nueva serie de conflictos.

En cuanto a «Venti ore», es una autocrítica todavía más despiadada. Un periodista investiga en una pequeña ciudad los hechos sucedidos tiempo atrás entre los componentes del Comité del Partido. Sus preguntas le llevan a la reconstrucción de una serie de luchas, a través de las cuales reencuentra el dogmatismo de los años cincuenta y los errores cometidos por quienes querían, a su manera, edificar una sociedad socialista. En definitiva, Fabri viene a decirnos que



Custodia para Annie Girardot, la actriz francesa que ya estuvo en otras ocasiones —precisamente, con el «Rocco y sus hermanos», de Visconti— a punto de ganar la Copa Volpi. Esta vez fue para ella.



Frente al Palacio del Festival, cubriéndose bajo la marquesina en la noche lluviosa de Venecia, un joven matrimonio cinematográfico: Ana Maria Ferrero y Jean Sorel, éste último con película en la Mostra.

la política no es una actividad inmaculada e intocable, sino una realidad humana en la que es posible el error y la pasión, y a la que es preciso acercarse críticamente. «Venti ore» es la desmitificación del santón político, el examen de las deformaciones a que puede ser sometida una idea teóricamente correcta.

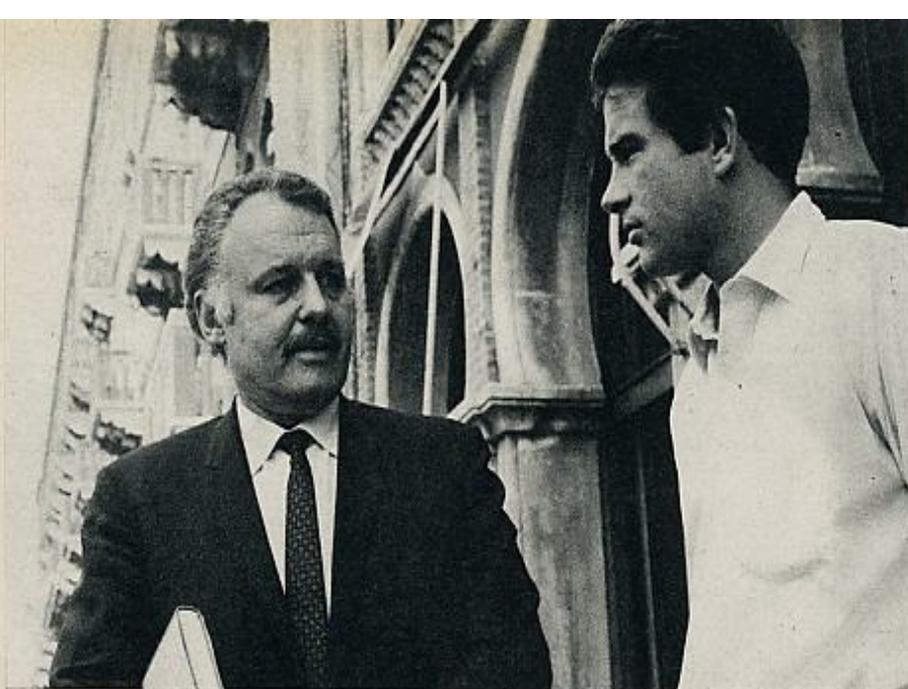
No es una crónica de cine el lugar adecuado para intentar derivar las consecuencias sociopolíticas que proceden. Si quiero dejar dicho que las dos películas de mayor carga autocrítica fueron tal vez las de Fabri y Kuntsev, dos hombres sin piedad.

un hombre acosado

¿Por qué este terror de «Mickey one», el personaje americano de Arthur Penn? Huye, en lo inmediato, de sus acreedores, pero es evidente que su pánico tiene raíces más hondas, y hasta cabe pensar que seguirá con él una vez pa-

gue sus deudas. Por un momento llega a creer que su salvación está en ser uno más, en enterrarse en la gran mediocridad de Norteamérica. En andar, como un viajante cualquiera, muriéndose de un lado para otro, viviendo en desatendidas pensiones, alejándose no ya de sus acreedores, sino —se me ocurre— de las estructuras, de la moral, de los deberes del hombre americano. «Mickey one», el personaje de Penn («El zurdo», «El milagro de Ana Sullivan»), es un tipo que rehúye cualquier puesto en la sociedad y en la historia de su país. Evidentemente, ninguna de las dos le interesan. Sobre todo una vez que el dinero, el único valor que nadie discute, parece habersele puesto en contra.

Película audaz, puente estilístico e ideológico entre el cine «comercial» y el «Nuevo Cine Americano» de los Mekas. Grito frenético dentro de una sociedad automatizada y cargada de responsabilidades en beneficio de unas minorías. ¿De quiénes huye este «Mickey one» (Warren Beatty), el desplazado personaje?



Dos americanos en Venecia: Rod Steiger, el intérprete de «Y vino un hombre», de Ermanno Olmi, y Warren Beatty, protagonista de la interesante realización del «rebelde» Arthur Penn, «Mickey One».



Sergie Bondarciuk, el director soviético de «Guerra y paz», junto a una de sus intérpretes. Bondarciuk —que ganó el Gran Premio de Moscú con este film— es también uno de los actores del tremendo superspectáculo.

el problema de lo elemental

Ya no es posible hacer el cine más sencillamente. Ningún director de prestigio se atrevería a rodar como lo hace Buñuel. Gabriel Figueroa, un día colaborador exquisito del retórico Indio Fernández, aparece aquí como un cámara elemental y tosco a quien sólo importase el hecho de que los personajes estuvieran dentro del cuadro. Ninguna valoración de la luz. Ninguna preocupación por el sonido. Ninguna profundización característicamente cinematográfica. Y, sin embargo...

Porque es el caso que Luis Buñuel, dentro de su fenomenal elementalidad, posee una capacidad comunicativa que quizá no tenga ningún otro realizador actual. Ninguna de sus intenciones escapan al espectador, que recibe el film como una palabra clara y precisa. Buñuel es un realizador que, partiendo de la base de que trata de narrar una ficción, en lugar de esforzarse por imponerla, como si fuese un hecho real,

asume una constante y permanente presencia de fabulador. «Simón del Desierto» es, de principio a fin, una recreación buñuelista del viejo tema de las tentaciones del que quiere ganarse el cielo viviendo fuera del mundo. Y Buñuel piensa que, puesto que la historia nace totalmente de él, y cada imagen tiene en su imaginación, su humor o su pensamiento, su razón de ser y estar en el film, nada más lógico que hacerse presente, que evidenciar sin disimulos su total intervención creadora en la película. Todas las prescripciones alcanzadas por el «verismo» cinematográfico son rotundamente rechazadas. Los sacerdotes tienen un voluntario aire de maquillaje y guardarropía; el Diablo actúa con la malicia elemental de las viejas historias de tentados; los personajes, liberados de todo realismo psicológico, son entes de cuento, absolutamente ligados a las ocurrencias del realizador.

El resultado, como ocurre a menudo con el cine de Buñuel, es doble: de una parte es un film elementalísimo, pobre; de otra, hay mu-

VENECIA

chas razones para pensar que esa elementalidad es casi un magisterio en la hora cinematográfica de enrarecimiento y deshumanización. Buñuel resulta ser, con todo ello, una expresión nítida y violenta de lo ibérico, en la medida que su cine es el hijo de una cultura llena de violencias y huérfana de tradición cinematográfica.

Respecto al tema de «Simón el Desierto», es importante señalar que, tras una serie de desenfadas escenas —y yo no pienso que sacar a un demonio demoníaco sea una falta de respeto—, e incluso de algún chascarrillo en imágenes muy del estilo de los que inventa nuestro pueblo contra personas e instituciones respetables por definición, Luis Buñuel adopta una actitud intuitivamente moralista. «Simón», tentado por el diablo con una escena de la vida moderna —un baile—, intenta inútilmente volver al retiro de su columna en el desierto; el diablo le dice que tendrá que aguantar hasta el fin... Con lo que la historia, además de conectarse con el tiempo presente, alcanza un sentido último ortodoxo e imprevisible.

En este punto, a Buñuel le ha ocurrido lo de tantas veces. Su irreligiosidad es una manifestación equívoca de su preocupación u obsesión religiosa. Frente a la incredulidad racionalista de un francés o un anglosajón, nuestro Luis Buñuel es un ser apasionado y tormentoso que encarna un tipo de ateísmo totalmente insólito en otras culturas. Buñuel tiene, en su elementalidad y en su problemática, aires ibéricos que, íntegramente asumidos y llevados al límite, han hecho de él una gran figura de la historia del cine.

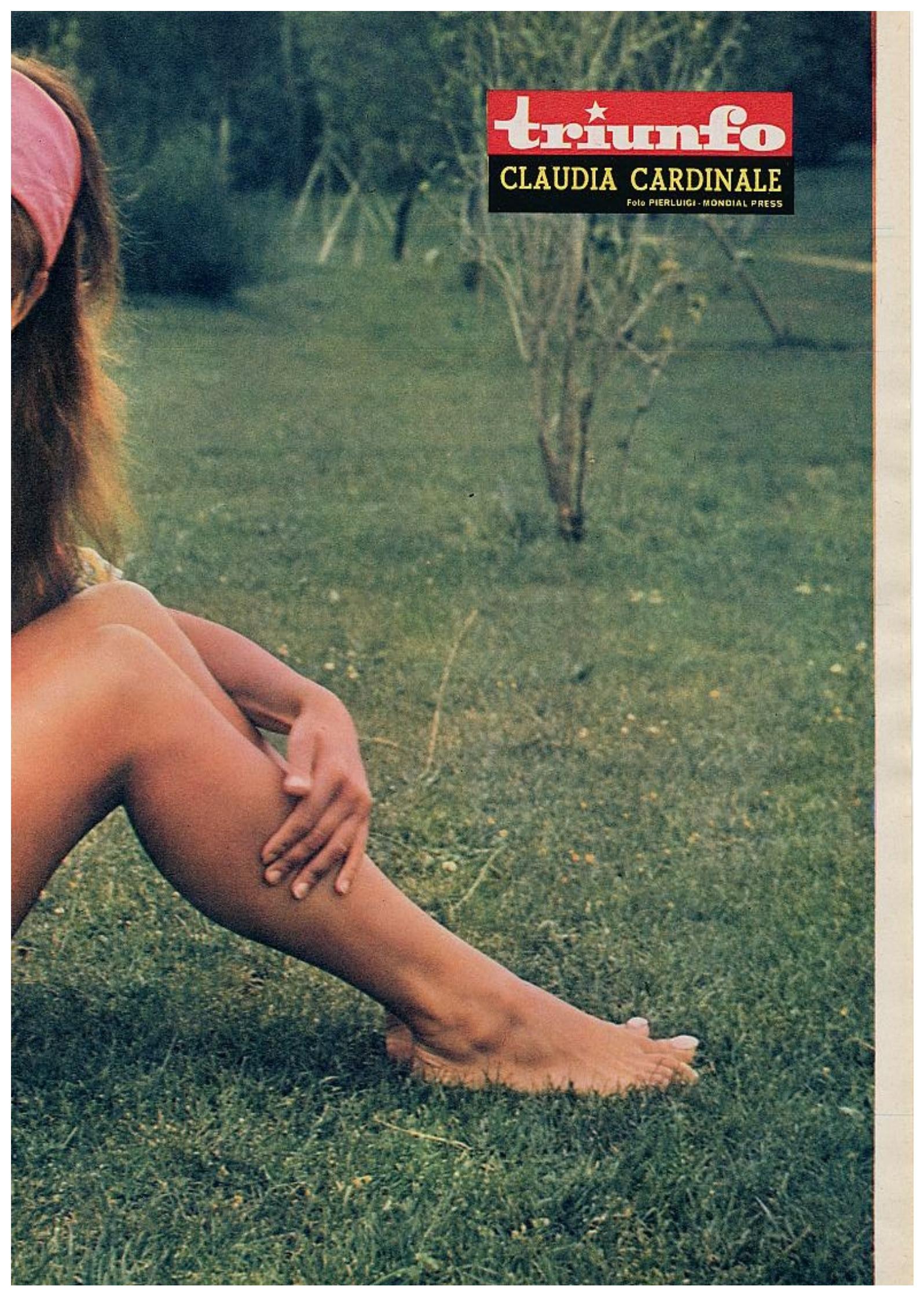
la edad difícil

El cine se ha ocupado de los niños y de los adultos. Cada una de estas edades ha servido para estructurar películas que explotaban determinados sentimientos. Sólo el adolescente, sin el encanto del niño y aun sin la capacidad protagonista de los veintitantos años, ha sido dejado —salvo excepciones— de lado. Forman, el gran realizador checoslovaco, hizo ya de «El As de Pic», su primera e importante película, un espléndido estudio del mundo de la adolescencia. Ahora, utilizando al mismo intérprete, y en una especie de continuación, ha llevado adelante la investigación. El film se llama «Los amores de una rubia», y resulta de una impresionante verdad. Milos Forman, es en esto lo contrario a Buñuel, que hace la película «a ojos vistas» del espectador, o a Visconti, que integra en sus films una suma de perfecciones estéticas. Para Milos Forman lo importante es conseguir «sorprender» la realidad. Su estilo se fundamenta en una serie de principios del documental, y su trabajo consiste en descartar las imágenes tópicas, las frases cliché, la continuidad convencional, para, por el contrario, ver de conseguir la narración mediante la observación de pequeños detalles marginales. En su cine no existen las «escenas». Casi se diría que espera a que los personajes las consuman, para luego recoger en su película lo que ocurre en los tiempos intermedios, en los tiempos en que el personaje deja de sentirse un protagonista y resume en un pequeño gesto lo que acaba de vivir o lo que espera del futuro inmediato. Forman, estudia las incompatibilidades y contradicciones generacionales, las nuevas y las viejas concepciones sobre el amor o el trabajo. El viejo sentido del honor y los problemas de la nueva libertad, son constantemente opuestos entre sí, gravitando sobre una adolescencia insegura y situada frente a sus primeras experiencias sexuales.

El cine de Forman —totalmente apolítico, sin

(Continúa en la pág. 36)





triumfo

CLAUDIA CARDINALE

Foto PIERLUIGI - MONDIAL PRESS

(Viene de la pág. 33)

la más leve insinuación doctrinaria— está lleno de precisiones humorísticas. Sus películas son una paciente caza del gesto tragicómico, de la seguridad traicionada, de la petulancia del débil, de la jactancia... Hay a la postre una especie de reducción de todos los personajes a la condición básica de seres patéticos e inseguros, por más que se esfuerzan en aferrarse a guiones de conducta que puedan prestar una momentánea suficiencia. Forman viene así a proponer, a través de la edad difícil de sus inmaduros personajes, una concepción provisional, en formación, desdogmatizada y un tanto tragicómica de la existencia.

Milos Forman es uno de los nombres que han hecho del cine checoslovaco moderno una primera potencia europea.

la dulce francia

Francia presentó tres películas: «Trois chambres a Manhattan», de Marcel Carné; «Pierre le Fou», de Jean-Luc Godard; y «La vieille dame indigne», de René Allio. Son tres temas y tres películas muy distintas, pero que cabe agrupar en la medida que rezuman el mismo vicio literario. Son, como se sabe, improntas inevitables y largamente cultivadas por el cine francés, el más literario, el más aprendido en libros y cinematecas de cuantos hay en el mundo.

«Trois chambres a Manhattan», resulta, a pesar de basarse en una novela de Simeón, la acumulación de todo el «amour» del melodrama y la novela de «boulevard». Imposible imaginar en otras latitudes este largo y tedioso diálogo de Maurice Ronnet y Annie Girardot, diciéndose que se aman, diciéndose que no se aman, separándose, uniéndose, llamándose por teléfono, vistiéndose, desvistiendo, bebiendo, paseando, etc. Imposible concebir —ni aun en el cine español— un diálogo sentimental más escandalosamente falso y escandalosamente cursi, al que Anne Girardot y Maurice Ronnet han de prestar —lo quieran o no— ciertos aires de actores de la Comédie. Imposible creerse nada de esto. Y viejo como nunca el ternurismo de Carné, falso poeta de los necesitados falsos.

Snobístico, superliterario, supercerebral, el siempre grave y cada vez más angustiosamente trascendente Jean-Luc Godard. «A bout de souffle» la entendió todo el mundo. Luego ya fue necesario acompañar la comprensión de sus películas posteriores de una serie de supuestos teóricos y precisiones literarias. Ahora, para entender cabalmente y en toda su medida «Pierre le Fou», hay que estar metido hasta el cuello en los condicionamientos culturales franceses. Yo no me atrevo en absoluto a hablar aquí de «Pierre le Fou». Tendría inmediatamente la impresión de que estaba aventurando una especulación radicalmente extracinematográfica e inoportuna. Porque en «Pierre le Fou», aun aceptando la inventiva godardiana y su valiosa capacidad para ejercer la libertad de creación, no hay en realidad más que unas claves, unos signos que nos remiten a la especulación sobre temas cuya preocupación ha de ser previa para que el film nos interese. Charlas en imágenes oscuras sobre los mitos del hombre moderno implican, probablemente, una de las grandes conquistas y, a la vez, una de las grandes derrotas del cine de autor. A las exigencias masivas, torpemente emotivas, de la abrumadora mayoría del cine comercial, se opone ahora este cine, en el que los espasmódicos hallazgos no anulan jamás su condición de película de catacumba, de película para los que viven en el punto, hora y circunstancia de su realizador.

«La vieille dame indigne», el film de René Allio que dio pie al incidente de San Sebastián —donde debía de ir y finalmente no fue—, es otra víctima de la literatura. La historia brecht-

tiana —la anciana que, al morir su marido, vende sus cosas para vivir agradablemente los últimos meses de su vida— es, en las manos de Allio, una comedia blanda, dulce, muy a lo Marcel Pagnol. De forma que lo que en Brecht es una sugerencia no exenta de crueldad y patetismo, es en Allio un tierno chorro literario.

El film es inteligente, porque la historia lo es. Pero el tratamiento desquicia y minimiza la materia dramática.

Carné y René Allio están, decididamente, fuera de nuestra hermosa lista de los doce hombres sin piedad. A Jean-Luc Godard lo incorporamos, siquiera porque «Pierre le Fou» es, en su pequeño mundo, una salva contra los mitos sentimentales y estilísticos del viejo cine francés.

una puerta que se cierra

Ante Carl Th. Dreyer («El vampiro», «Juana de Arco», «Dies irae», «Ordet») caben y se dan las dos posiciones. Hay quien no acepta, por pe-

ricitada, la personalidad —la problemática y la estética— de Dreyer. Otros, por el contrario, encuentran en él una de las grandes expresiones cinematográficas del humanismo contemporáneo. Confieso que yo estoy entre los segundos y que tengo a «Dies irae» por una de las mejores películas que se hayan realizado jamás.

En Dreyer encuentro una serie de crisis y de convulsiones que pertenecen, a mi modo de ver, al plano cultural que históricamente nos precede y a que aún nos alcanza. Hiller y Bergman, por ejemplo, son dos hijos artísticos de Dreyer, uno de los primeros europeos, cronológicamente hablando, marcados por nuestro siglo.

«Gertrud», la película de Dreyer presentada en Venecia, es una confesión de octogenario. No importa que la base argumental sea una vieja comedia sueca, estrenada en la primera década del siglo XX. Ni que la acción recuerde a tantas obras naturalistas sobre la infelicidad conyugal. Estamos ante un pretexto, que Dreyer, el admirable Dreyer, ha elegido para hablar —procurando que nadie lo advierta— de sí mismo.



Dreyer —ochenta años, una importantísima obra cinematográfica— poco antes de la proyección de su «Gertrud». En la otra foto, Hana Brejchova y Milos Forman, protagonista y realizador del film checoslovaco.



Ciertamente, lo que dicen los personajes en una especie de epílogo —que no figuraba en la comedia y que tiene el valor de una reflexión enmascarada y personal de Dreyer—, no es nada del otro mundo. Pero probablemente nunca los personajes de Dreyer lo hayan dicho. Lo que cuenta, a mi modo de ver, es la expresión que Dreyer alcanza a dar a las palabras más triviales a través de una particular medida de los tiempos, de los gestos y de las imágenes. En Dreyer existe un profundo sentido existencial y lo que impresionada y alcanza a ser expresivo por sí mismo —que a cinematográfico nos parece, en este aspecto el último Godard, que necesita que sus personajes hablen para que dejen de ser objetos vacíos— es la simple presencia del personaje.

Yo recordaré siempre el epílogo de «Gertrud», cuando la anciana y solitaria protagonista —«transfert» de Dreyer— habla de su próxima muerte, de sus viejos amigos, y de un escueto epitafio tumbal en el que no habrá de figurar su nombre. La puerta se cierra lentamente. Y la cámara sigue allí, varios segundos, sobre aquella puerta cerrada.

el maestro kurosawa

Un tanto inesperadamente, en la víspera de la entrega de los premios, empezó a sonar el nombre de Kurosawa. Su película «Barbarroja» estuvo, sin duda, entre los títulos debatidos por el jurado. Y, a juzgar por pasadas experiencias —recuerdo el caso de Tom Courtenay y «Por el rey y por la patria» el año anterior—, el premio de interpretación concedido al excelente Toshiro Mifune, responde, en parte al menos, al deseo de que la película de Kurosawa figure en el Palmár. «Barbarroja» es la historia de un viejo médico y de uno de sus discípulos. Este último, inicialmente hostil a la personalidad de su maestro y director del hospital, acabará comprendiendo los valores de su trabajo y pidiendo que le deje seguir a su lado en lugar de enviarlo a otro hospital de más categoría. En este aspecto, «Barbarroja» es una especie de apología del médico rural, a menudo brusco, mal comprendido, pero, en definitiva, un héroe de la sociedad contemporánea. Esto, sin embargo, es apenas uno de los múltiples canales conductores del film. Porque lo que sorprende en «Barbarroja» es esa capacidad de aglutinación que caracteriza a la literatura oriental, a su cine y a su teatro, y de la que viene a ser trasunto —por citar un ejemplo conocido— las «obras-rio» de Bertold Brecht, a menudo inspirado en aquellas dramaturgias.

El censo de personajes de «Barbarroja», el número de sus historias independientes, es imprecisable. Cada fragmento del film tiene su propia unidad, sus propios protagonistas, unidos entre sí por la sucesiva presencia del viejo doctor o su discípulo. Es, desde luego, un concepto narrativo que rompe totalmente con los esquemas académicos de Occidente, según los cuales —y aún se habla del escándalo que produjo la desaparición definitiva de Lea Masari en «La aventura»— hay que seguir exhaustivamente a los personajes de principio a fin y mantener —es la única «unidad» que ha sobrevivido a la muerte las restantes, siquiera durante largo tiempo— la «unidad de acción».

Frente a las películas más críticas, más punzantes, de los realizadores europeos y americanos, el film de Kurosawa pareció a muchos un tanto horizontal, prolijo, recargado. Quizá lo fuese y, desde luego, no merecía quitarle a Visconti su León de Oro. Con todo quiero señalar el prejuicio con que, por nuestra formación cultural, afrontamos este tipo de cine, cuyas limitaciones, a menudo, más que estar en él están en nosotros.

No es que «Domingo a tarde» sea una gran película. Hay pretensiones y pedanterías de principiante. Pero, en todo caso, es una película que desborda los márgenes previamente atribuibles al cine portugués. Sobra experimentalismo. Y sobra también esa ingenuidad sentimental a la que, con tanta frecuencia, son propicios los portugueses. Es, sin embargo, un film ambicioso, de gran complejidad intencional, y de una realización casi siempre firme.

VENECIA



La Mostra concluyó con la proyección, fuera de concurso, de «7 hombres de oro». La película, ligera, graciosa, descansa en estos tres nombres: Philippe Leroy, Rossana Podestá y Mario Vicario.

«Barbarroja», película con fragmentos espléndidos y otros que nos parecieron más anecdóticos, fue, en todo caso, una película que mereció estar en Venecia, y que nos exige —por la sinceridad de su testimonio— poner a Akira Kurosawa entre los doce hombres sin piedad de la Mostra.

beckett

Buster Keaton ha llegado al palacio. Viste un smoking de aire viejo y camina con su mítica tristeza. Parece que acaba de jugar su partida de cartas con la Gloria Swanson de «El Crepúsculo de los Dioses». Sube por la escalera, asombrado ante aquellos fotógrafos y aquel bullicio que se arma a su alrededor. Responde, ya en su butaca, a los aplausos del público. Se apaga la luz de la sala y se va a la pantalla, donde aparece silencioso y rematadamente triste interpretando la última tragicomedia circense de Samuel Beckett. Poco a poco va destruyendo las viejas fotografías de su infancia, eliminando a los pequeños animales que antes le acompañaron, cerrando sus ventanas, intentando —ante todos nosotros, que miramos acongojados la gran imagen patética— quedarse absolutamente solo, inobservado e inexistente...

portugal: la sorpresa

El tema: la evocación —rompiendo toda continuidad espaciotemporal— subjetiva por parte de un doctor de su historia sentimental con una paciente de leucemia muerta unos meses atrás.

«Vaghe Stelle dell'Orsa» es una cosa bien distinta.

dos tragedias

El tema familiar. Y las dos, tremendas. Una, de Mario Bellocchio (ganadora en Locarno), entendida como una crónica negra de sabor azconiano. La otra, del Luchino Visconti, orquestada con música de Sófocles, de D'Annunzio y de César Frank.

Bellocchio en «I pugni in tasca», con la simplicidad y ligereza estilística del cinema directo, cuenta la historia de tres hermanos histéricos y una madre cargante. Una desorbitación melodramática, pletórica de ferocidad —y habría que citar también, claro, a Marco Ferreri, el colaborador de Azcona— conduce la historia a las situaciones más extremas e imprevisibles. Humor, ya digo, negro, con asesinatos de gran guñiflo, y una forma estremecedoramente eficaz.

«Vaghe Stelle dell'Orsa» es una cosa bien distinta.

Film probablemente menor con respecto a «El Gatopardo» o «Rocco y sus hermanos», encierra muchas más sugerencias que las derivadas de un examen escandalizado y simplón de la historia. Realizado con una impresionante seguridad, en posesión de una incuestionable belleza, da pie a un largo comentario, que quiero hacer —acompañando a la entrevista— en la próxima crónica.

Ante «Vaghe Stelle dell'Orsa» caben, naturalmente, muchas consideraciones y reservas. Siempre ocurre así. Y tanto más cuanto más rica es una obra. Lo que me parece ingenuo es negarle sus valores y manejar la obra de Visconti

(Pasa a la pág. 40)

UN **sintasol** PARA CADA SUELO ...Y PARA CADA PRESUPUESTO

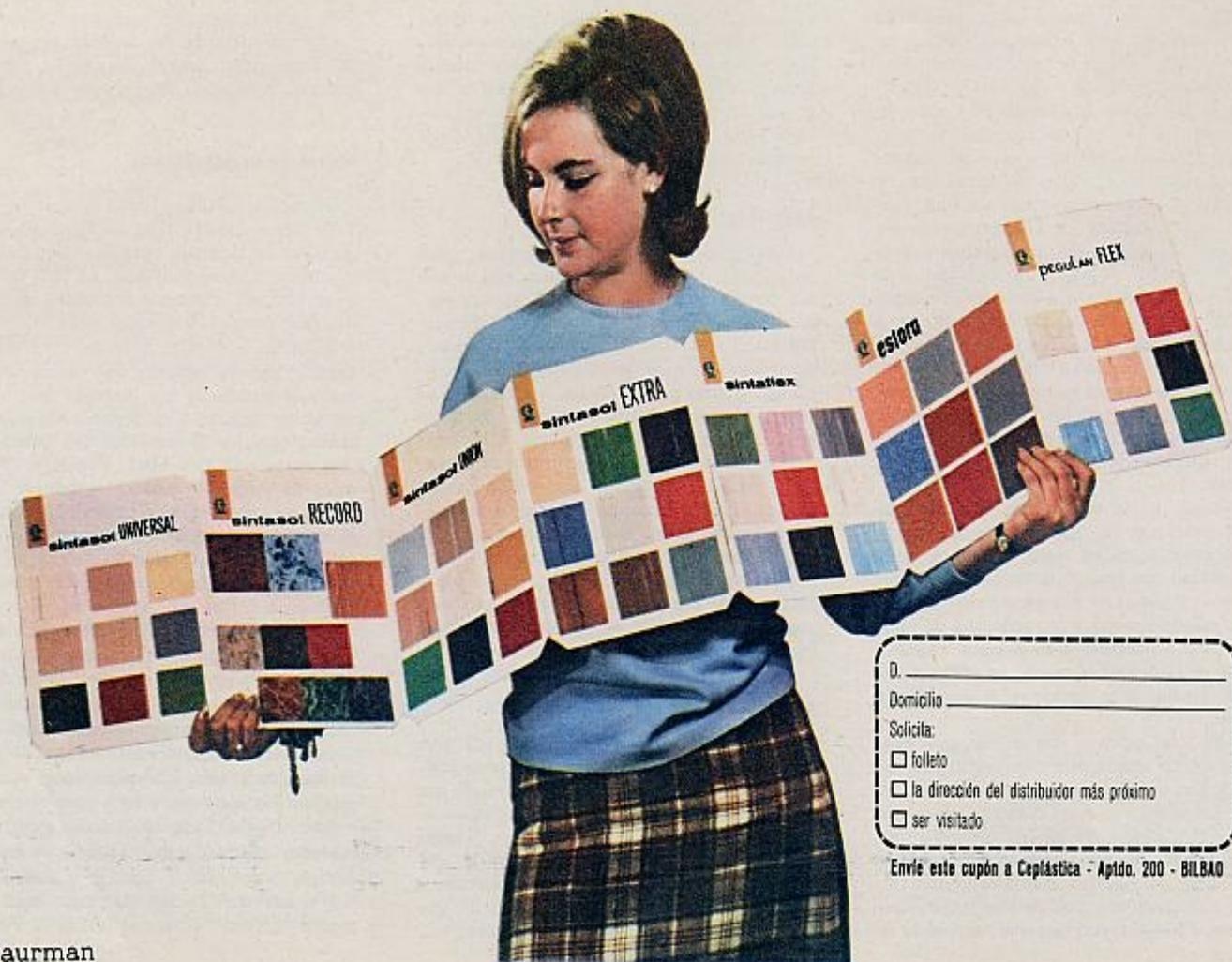
El más completo y excepcional muestrario de suelos

Una fábrica, la primera de España, que garantiza calidad y buen servicio.

Una completa organización nacional, con 10 años de experiencia y 4,5 millones de m² colocados, en toda España.

90 distribuidores, 200 agencias de venta y colocación, flotilla propia de furgonetas y más de 2.000 operarios especializados.

Decídase por **sintasol**
CEPLASTICA y su organización de distribución garantizan la perfecta colocación de este pavimento.



D. _____
Domicilio _____
Solicita:
 folleto
 la dirección del distribuidor más próximo
 ser visitado

Envíe este cupón a Ceplástica - Aptdo. 200 - BILBAO

**LINEA
66**



**prendas
interiores
subirá**

SUBIRÁ



VA SIEMPRE UN AÑO POR DELANTE

¡Muy pronto! En cada caja una historietita del URBANO RAMÓN

COMPA

PALM

El Jurado Internacional de la 26.ª Mostra internacional de arte cinematográfico, compuesto por Carlo Bo (Italia), presidente, E. Jacobs (U. S. A.), N. Lebedev (U. R. S. S.), J. Leida (U. S. A.), M. Lippman (Alemania), E. Morin (Francia) y R. Waldekrantz (Suecia), quiere expresar públicamente su satisfacción por el criterio artístico con el que han sido seleccionados los films, alcanzando a dar a la Mostra un alto valor informativo de las tendencias fundamentales del cine de hoy.

LEON DE ORO DE SAN MARCO

«VAGHE STELLE DELL'ORSA», de LUCHINO VISCONTI

«Por considerarlo la mayoría el mejor film de la Mostra y para rendir el debido homenaje a uno de los más grandes realizadores de nuestro tiempo».

PREMIO ESPECIAL DEL JURADO

«SIMON DEL DESIERTO», de LUIS BUNUEL

«Por el extraordinario rigor artístico con que ha sido interpretada en términos actuales una antigua leyenda de valor eterno».

«HO VENT'ANNI», de MARLEN KUTZEV

«Por una nueva toma de conciencia de los problemas de la última generación y por haber conseguido dar un cuadro extraído de la vida cotidiana».

COPA VOLPI DE INTERPRETACION MASCULINA

TOSHIRO MIFUNE, por «BARBARROJA», de Kurosawa

COPA VOLPI DE INTERPRETACION FEMENINA

ANNIE GIRARDOT, por «TRES HABITACIONES EN MANHATTAN», de Carné



Esta vez, el Palmarés era conocido antes del acto de clausura. Luchino Visconti, junto a Jean Sorel y Claudia Cardinale, protagonistas de su film, espera el momento de subir a recoger su Premio, el León de Oro.



Visconti, el realizador de «Vaghe stelle dell'Orsa» exhibe jubilosamente el León de Oro de San Marco. Annie Girardot recibe la Coppa Volpi en medio de la ovación más unánime del público que llenaba el Palacio.

(Viene de la pág. 37)

con ligereza. Hay mucho, muchísimo, que decir y que pensar a propósito de la película.

Por lo demás, siendo como ha sido la indiscutible ganadora del León de Oro del 65, me parece bastante cínico que quienes le negaron las victorias que «Senso» y «Rocco» merecían —en la época paternalista de la Mostra— citen ahora

aquellas películas para destruir la grandeza de «Vaghe Stelle dell'Orsa».

Mejor será poner punto y dejar el tema para la semana que viene.

J. M.

(Fotos Eurofoto, Ferruzzi y Augusto Sánchez)



ARES



Las estrellas cinematográficas Mario Bell y Claudia Cardinale en un fotograma de la película «Vaghe stelle dell'Orsa», una gran «obra menor» de Luchino Visconti.

PREMIO "OPERA PRIMA"

«FIDELIDAD», de P. TODOROVSKI

PREMIOS NO OFICIALES

Premio de la Crítica Internacional (FIPRESCI):

«SIMON DEL DESIERTO», de Luis Buñuel

Premio de la Federación Italiana de Cineclubs (FICC):

«SIMON DEL DESIERTO», de Luis Buñuel

Premio "Cinema 60":

Homenaje a «SIMON DEL DESIERTO» de Luis Buñuel
Premio a «20 HORAS», de Zoltan Fabri

Premio "Cinélorum 1965":

«GOOD TIMES, WONDERFUL TIMES», de Lionel Rogosin

Premio Città di Imola:

«I PUGNI IN TASCA», de Marco Bellocchio

Premio de la revista "TVC"

«FILM», de Alan Schneider

Premio Cidalc:

«LOS AMORES DE UNA RUBIA», de Milos Forman

Premio de la Oficina Católica (OCIC)

«BARBARROJA», de Akira Kurosawa

