

# TESTIMONIO POLITICO, TESTIMONIO CINEMATOGRAFICO

Por nuestro enviado especial JOSE MONLEON

**D**ESDE hace algunos años, a través de la gestión de Chiarini, la Mostra ha sido siempre un vivo testimonio. Incluso un testimonio de muerte o de vacío cinematográfico internacional. Planteada la selección sobre exigencias de orden cultural, buscándose una y otra vez películas que aunaran a su interés estilístico una significación humanística y sociopolítica, Venecia dio en su día cuenta puntual del gran «cansancio» de la izquierda intelectual, de su impotencia ante una realidad que, pese a todas las demandas, seguía en pie de guerra. Por las conferencias de prensa y mesas redondas de Venecia han pasado una gran parte de los más despiertos intelectuales europeos. Allí se objetivó la crisis mucho antes de que los tanques del Pacto de Varsovia cruzaran las fronteras de Checoslovaquia. Allí medimos la inmensa distancia que separaba al ingenuo e inmovilizado cine soviético del cine checoslovaco; allí vimos ya, viendo películas, que Hungría, sobre los recuerdos de la Intervención kruscheviana, buscaba también un «nuevo curso» al socialismo. Allí vimos la muerte del viejo pacifismo, sacudido por una situación internacional que precisaba la diferencia entre paz y liberación, entre la paz de los moribundos y la paz viva y creadora. Pasamos del glorioso crepúsculo viscontiano de «Le vaghe stelle dell'Orsa», León de Oro, al fracaso y abucheo de «El extranjero». Descubrimos una nueva imagen de la Alemania Occidental. Supimos, a través de las películas, lo que vivía libre y lo que vivía oprimido. Lo que nacía o quería nacer, y lo que moría o no quería morir.

Sobre los viejos estatutos de la época mussoliniana, en la isla turística y conservadora del Lido, entre el Casino y el Excelsior, Luigi Chiarini, el despótico e inteligente Chia-



Jacinto Esteve, Mijanou Bardot y Francisco Rabal salen de la proyección de «Después del diluvio». El film se presentaba a la sección de Opera Prima.

rini, maniobró con innegable talento aprovechando la «apertura a izquierda» del Gobierno. La Mostra vino así a ser no sólo un «escaparate cinematográfico», sino un escaparate del mundo, un microcosmos que reflejaba cuanto ocurría fuera. El mismo concepto de «cineísta» quedó implícitamente modificado, viniendo a quedar relegados a la condición de mirones, perplejos o chismosos los que sólo ven el cine desde la historia del cine o desde un esquema ideológico cerrado y desatento a los nuevos conflictos. Chiarini fue inmediatamente atacado. Los fascistas le insultaron porque un día creyó en las palabras de Mussolini. Los productores se rebelaron contra un Festival que se convertía en Mostra de autores, dando la espalda a los intereses puramente publicitarios. Los Estados protestaron por la selección de películas que daban imágenes problemáticas de su realidad. Los hoteleros y cronistas de la sociedad cinematográfica le atacaron por la escasa «mundanidad» de la nueva Mostra. La vieja crítica disfrazó su estupefacción con pueriles argumentaciones antichiarinianas. Junto a tantos enemigos, la política de Chiarini conquistó también sus amigos. Llegaban —llegábamos— de las más distantes ciudades dispuestos a sumergirnos en la perspectiva cultural chiariniana, a tocar un poco el mundo a través de las películas, a mirar y entender, sin indignación ni alegría, lo que pasaba a miles de kilómetros de nuestras aldeas de miles o millones de habitantes.

Es importante reflexionar sobre todo esto, porque sin esta reflexión no es posible entender la crisis de la «contestación» de la Mostra del 68 y su progresiva pérdida de adhesiones. El mismo Pasolini dijo en una de sus intervenciones: «Queremos llevar a las estructuras de la Mostra, en tan-



Elías Querejeta muestra el premio Bucintoro que galardona la labor de un productor. A la izquierda, Jean Renoir, que participó en la ceremonia.

to que ante cultural del Estado, los mismos criterios que Chiarini ha llevado durante años a la selección de películas. La «contestación» aparecía así como «un paso más» en el proceso chiariniano. Hasta aquí muchos estuvieron de acuerdo en la «contestación». La cosa fue cambiando paulatinamente cuando comprobamos:

1.º Que la Mostra de Chiarini representaba un «punto máximo» en el contexto cultural y político italiano, de manera que, «contestado» su gestión, se rendía un servicio de autodestrucción a la extrema derecha italiana. «Muerta» la Mostra de Chiarini no había razón alguna para pensar que podía ser sustituida por otra más progresiva, sino exactamente lo contrario.

2.º Que, para acentuar las «razones» de la «contestación», se denigraba a Chiarini y se falseaban desde la izquierda los incidentes de la Mostra y todos sus antecedentes culturales. Al presentar la Mostra como «un Festival más», señalando su servidumbre publicitaria y su textura acultural, se negaba lo que en esos mismos periódicos habíamos leído año tras año.

Estos dos extremos —entre otros muchos— fueron viciando rápidamente la relación entre Chiarini y los hombres clave de la «contestación». Ciertamente, el problema era superior a Chiarini, como también lo era a las actuaciones concretas de la «contestación». De manera que la discordancia entre el «problema general» y la actuación concreta estableció algo así como un doble plano: el de la perspectiva general de la cultura, desde la que la «contestación» aparecía con abundantes argumentos impecables, y el de la «contestación» concreta de la XXIX Mostra, en el 68, en Italia, con un programa determinado y en unas circunstancias precisas, en cuyo terreno la impugnación resultaba, además de

tácticamente inoportuna, retóricamente maximalista y, como tal, esquemática, rígida, moralística y desconectada de la realidad social y cinematográfica italiana.

Por primera vez desde que está Chiarini al frente de la Mostra, la extrema derecha y los «radicales» de la «contestación» manifestaban la misma incompreensión e incapacidad de diálogo. Pasolini, el hombre más lúcido y explícito de la «contestación» —a través de sus diversas tomas de posición—, los definió como los «fascistas» de izquierda y los fascistas de derecha, entregados —esto lo añadió yo— a una lucha de gestos, comunicados y grandes declaraciones, mientras la Mostra, día a día, iba cumpliendo sus objetivos.

Nadie debe engañarse sobre este punto. Si los periodistas desplazados a Venecia hubieran entendido y aceptado los argumentos de la «contestación», la XXIX Mostra no se habría celebrado. Porque ellos son los únicos espectadores de un 80 por 100 de las proyecciones, y en sus manos estaba el ir o no ir a ellas. Este fue, en definitiva, el gran fracaso político de la «contestación», digan lo que digan sus promotores y al margen de haber conseguido —esto, positivamente— poner en marcha un debate sobre los diversos problemas ligados a los Festivales. Si los periodistas optaron por «apoyar» a la Mostra es porque, a través de cinco años de asistencia y un conocimiento general de los problemas culturales del cine contemporáneo, estimaron que era una opción progresista frente a la confusión de una «contestación» en la que convivían dos fuerzas ciertamente heterogéneas: la del «boicot», injustificable en el contexto general del cine mundial e italiano, y la de la «ocupación pacífica», obviamente inviable.

En definitiva, este año, previamente decidido por Chiarini como el último de su gestión, la Mostra ha vuelto a ser un testimonio de lo que ocurre en Europa, más allá del valor representativo de sus películas. Nunca fue, sin embargo, tan arriesgado el testimonio, porque en él puso en juego la misma celebración o no de su edición 68. Para quien ha querido ver y escuchar cuanto ha ocurrido en Venecia, ha sido enormemente significativo y dramático. Toda la «crisis de la izquierda», apuñalada una vez más por el estalinismo, asomó entre las voces anárquicas de movimientos, estudiantiles o no, que juntan a serias y positivas actitudes, los vacllos, confusiones y maximalismos sólo gestualmente revolucionarios, propios de una sociedad que no encuentra sus vías de transformación.

#### UN BUEN NIVEL CINEMATOGRAFICO

La Mostra había programado 27 películas en concurso. Previamente se retiraron «Il silenzio e il grido», de Miklos Jancson, e «I muri», de Andras Kovacs, ambas húngaras. Su retirada, máxime después de la disociación del Partido Comunista italiano de la presencia en Checoslovaquia de los soldados del Pacto de Varsovia, resulta un tanto confusa. Sobre todo si, como se decía, y dentro de la línea crítica del buen cine húngaro, son obras alzadas contra el estalinismo. Tendríamos entonces a mano los dos argumentos. O bien, «no fueron a Venecia» porque así «contestaban» una expresión del capitalismo occidental; o, por el contrario, no fueron para «no contestar» el estalinismo. Disyuntiva y contradicción ésta que se inscribe plenamente

en la confusión de la anti-Mostra.

De las 25 películas programadas que nos quedan faltaron también «Podne», del yugoslavo Purisa Djordjevic, y «Sept Jours ailleurs», del francés Marin Karmitz. Las dos retiradas tuvieron su pequeño eco esperpéntico. «Podne», según una nota de la Mostra, se retiró porque, después de la defensa que los yugoslavos habían hecho de Chiarini, no aceptaban ser programados a una hora que consideraban desfavorable. En cuanto a Karmitz, se separó de la decisión de los demás realizadores franceses, dando pie a una violenta protesta que deberá discutirse en el ámbito de los Estados Generales.

Las restantes 23 películas se proyectaron normalmente, añadiéndose «Compromiso», un excelente film del holandés Philo Bergstein, muy justamente señalado en el Palmarés con el Premio Opera Prima.

Digamos que el nivel de las 24 películas fue excelente, en atención a dos razones fundamentales:

1.º La renuncia al film de autor consagrado y la asunción del riesgo de las «opera prima». Ello determinó la presencia de una serie de películas quizá no importantes, pero, en la mayor parte de los casos, ligadas a las necesidades más vivas —en el orden temático y estilístico— de lo que se viene llamando «nuevo cine». La base cultural de estas «opera prima» fue, por lo común, interesante, abierta y asomada a nuestra realidad más inmediata. La habitual distancia entre cine y realidad fue salvada en muchas de estas «opera prima», ejemplos casi siempre de verdadero «cine de autor», de cámara-estilo, de cine estética e ideológicamente independiente. Todo ello al margen de la diversa calidad de las obras en cuestión.

2.º La presencia de varios films verdaderamente considerables e im-

portantes. Son éstos: «Los artistas bajo la lona del circo: perplejos», de Alexander Kluge; «Teorema», de Pier Paolo Pasolini; «Faces», de John Cassavetes; «Tell me lies», de Peter Brook, y a un nivel ligeramente inferior, «Galileo», de Liliana Cavani, y «Compromiso», de Philo Bergstein.

#### CUATRO GRANDES FILMS

De la obra de Kluge hablé ya en mi crónica anterior. Andaba aún mediada la Mostra, pero la obra de Kluge era ya una de las candidatas al León de Oro. El premio ha parecido bien —dentro del general espíritu antipremio de este año— a la mayoría; sus detractores responden más a «no haber entendido una palabra» que a un rechazo lúcido del film. Es otra de las paradojas de la «contestación» de la Mostra, porque la verdad es que muchas de las películas proyectadas han puesto a prueba no ya la tradicional ignorancia de los críticos, conservadores y «mundanos», sino la de otros críticos cuya sustancial impotencia de juicio se cubría otros años con citas y suflencias. Rota la «adhesión» a Chiarini, situado el crítico entre su instinto cultural y su rechazo sistemático de la Mostra, los juicios han perdido toda profundidad, todo deseo de investigar en las condiciones y marco de cada obra para refugiarse en una trivialidad disfrazada de «voluntad demostrativa». No entiendo la película, es oscura, luego es confusa, luego la Mostra es mala, luego Chiarini es malo, luego etcétera, etcétera. Argumento, ya digo, que hasta ahora sólo habíamos visto manejar a un tipo muy concreto de críticos. Y que este año ha sido la literatura fraterna de todos los fascismos.

El León de Oro pudo ser muy bien para Pasolini por su «Teorema». Se trata de la única película proyectada en la Mostra contra la voluntad explícita de su autor y de acuerdo con los deseos del productor. Pasolini había manifestado al principio su propósito de «aprovecharse cínicamente de los medios con que cuenta el sistema». Pasolini venía a sostener que no estaba de acuerdo con los Festivales, ni siquiera con la Mostra, aun teniendo en cuenta la muy valiosa gestión de Chiarini, pero que tratándose de uno de los medios existentes en la sociedad capitalista para potenciar un film, y dado que él trabajaba en su ámbito, había decidido mandar la película a Venecia. Luego, tras largas deliberaciones con los del ANAC, cambió de posición al cambiar también la posición del Comité de los Zavattini, Sollnas, Ferreri, Gregorini, etcétera. El «boicot» se sustituía por la «ocupación pacífica» u «ocupación de trabajo». Una Asamblea —término vago y ampliado y modificado después— gestionaría culturalmente el desarrollo de la Mostra, respondiendo a las exigencias derivadas de los nuevos movimientos estudiantiles. Pasolini, sobre estos supuestos, retiró la película, ya programada.

Luego, cuando falló la «contra-Mostra», cuando, uno a uno, los diversos directores del ANAC fueron presentando regularmente sus películas, Pasolini, antes de la proyección de la suya, subió al escenario del Palazzo y ratificó su posición. Fue una intervención patética ante una sala repleta que esperaba impacientemente «Teorema». «La película —vino a decir— se proyecta contra mi voluntad; todos los autores aman sus obras y les gusta que los demás las conozcan. Pero en estas condiciones la proyección es una falta de respeto hacia mí y hacia ustedes. Les ruego que abandonen la sala conmigo». Unas veinte personas le siguieron. Las personas que habían encabezado la «contestación». Los demás siguieron en la sala, porque, a las alturas en que el incidente se producía —el noveno o décimo día de la Mostra—, las posiciones estaban tomadas, y muchos pensaban que Pasolini había sido «manipulado» por un grupo reducido. Una semana más tarde, en un aula universitaria de Ca Foscari, los estudiantes insultarían y expulsarían a Pasolini por haber escrito el ya famoso poema contra los revolucionarios «hijos de papá» y, también, por su actuación poco radical en la «contestación» de la Mostra. Aclaremos: ni uno sólo de los «radicales» de la ANAC tenía película en la XXIX Mostra; más aún, la mayor parte de los maximalistas que recriminaron a Pasolini su actuación eran estudiantes que no tenían película alguna en absoluto ni piensan tenerla jamás.

Pero volvamos a «Teorema», tras dejar constancia de mi personal admiración por el coraje con que Pasolini se expresó. Si su discurso, su atención a las diversas y sucesivas circunstancias planteadas pareció a algunos debilidad o confusión, esto no hace sino probar el bajo nivel crítico de una serie de posiciones convertidas en patentes de excomunión. Pasolini resultó, en definitiva, un elemento perturbador de la «contestación» impulsiva y demagógica, justamente porque intentó ver y hablar claro, escuchar en vez de pontificar. Sus sucesivas intervenciones son el hilo conductor de la verdadera crítica de un movimiento cuya fuerza radicaba, precisamente, en ser aceptado sin ser discutido.

«Teorema» es un film extraordinario dentro siempre, claro, del mundo pasoliniano. A mucha gente le resulta difícil «entrar» en ese mundo, al margen de la mayor o menor coincidencia con las ideas de Pasolini. Hay en su obra —y más que en ninguna en «Teorema»— un exhibicionismo, un particular sensorialismo, una decadencia asumida y superada —y en esto bien podría hablarse también de un Visconti o un Antonioni— que, sin duda, determinan comunicaciones e incomunicaciones fraguadas a nivel de la sensibilidad del espectador. «Teorema» —a la que se le ha concedido el Premio de la Oficina Católica, con dimisión y protesta de dos de sus jurados— es, además, una película que se presta a falsas estimaciones simplistas. La «historia» del film es siempre una parábola y, como tal, carece de la verosimilitud y ordenación

de las motivaciones propias de un film naturalista. El «invitado», que posee a las cuatro personas de una familia —matrimonio, hijo e hija— y a la criada, y que, al marcharse, los sume en una conciencia de su soledad y desarraigo, actúa con cierto valor simbólico. Como cada personaje afronta esta situación es el verdadero objetivo de este bellísimo film, ante cuya primera parte muchos se han escandalizado tomándola al pie de la imagen. Desde «Acatonne» a «Teorema» domina un mismo testimonio: la desesperación de Edipo —el hombre moderno—, casado, contra su voluntad, con su madre Yocasta. La desesperación, en suma, de los inocentes ante el curso de la sociedad y de la historia.

Se dijo que el Premio se lo hubieran dado a «Teorema» si Pasolini hubiera accedido a recoger el León de Oro. Quizá sea cierto, quizá no. En todo caso, «Teorema» es una película que bien pudo, en circunstancias normales, haberse llevado el gran premio de Venecia.

Otra gran película es «Faces», del norteamericano John Cassavetes. Película independiente, con varios intérpretes extraordinarios, ajena a los mecanismos de Hollywood, es algo así como la culminación de todo ese cine o teatro de «denuncia familiar», del que «¿Quién teme a Virginia Woolf?» era, probablemente, su más destacada representación. Matrimonio bien instalado. Trabajo. Tensión ininterrumpida. Reducción de la relación matrimonial a episódicos encuentros sexuales. Crisis total entre marido y mujer. Liberación y decisión de divorcio. Y, a la mañana siguiente, el marido que vuelve a casa después de la aventura y encuentra a la mujer, que también ha tenido la suya, y los dos, irconciliados e inmóviles, que se contemplan sin saber qué hacer, vacíos para la paz y para la guerra. Film rodado cámara en mano, de un impresionante realismo, con una tendencia a espiar los rostros, a recoger en primeros planos la agresividad y la profunda frustración de los personajes. Film de una frescura, una veracidad, una falta de composición, admirables. Película que también podía haber ganado el León de Oro.

El cuarto gran film fue «Tell me lies», de Peter Brook, que muchos italianos confundieron —en «Il corriere della sera», «Passé-sera» y otros importantes periódicos— con la versión cinematográfica de «US», también erróneamente atribuida a Peter Weiss. Dejemos a un lado esta serie de errores, todos muy a tono con lo que he dicho antes, y consignemos que se trata de un film-encuesta, con interpolación de canciones y de documentales, en el que, eso sí, son reconocibles las influencias del «Marat-Sade» de Weiss, llevado, como es sabido, al cine por Brook, y de «US», espectáculo colectivo de la Royal Shakespeare Company sobre la guerra de Vietnam «vista» desde Inglaterra. Del «Marat-Sade» es el intento de espectáculo total; de «US», la perspectiva documental y crítica del film. Un film en el que olmos desde la opinión de una tertulia



Chiarini: Su gestión será histórica en la pequeña historia de los Festivales.

laborista pro-Johnson hasta Carmichael; desde la viuda del pastor Morrison, que se quemó en la misma puerta del Pentágono, hasta el sacerdote budista que explica por qué los bonzos han dejado de rociarse con gasolina. Desde los exaltados, a los pasivos; desde los que exigen una intervención proletaria y antiamericana, a los melancólicos paseantes que echan las culpas a la naturaleza humana. Todo metido en un film montado con una extraordinaria potencia, abriendo caminos y mostrando hasta la intolerable evidencia la contradicción entre la realidad y una moral de grandes pero maleables palabras.

El Palmarés, a través de los premios de interpretación, ha señalado el valor de los films de Pasolini y Cassavetes. El de Brook, pese a ser citado, es el menos favorecido, quizá porque aún dominan viejos esquemas y a muchos no les ha parecido, pese a su innegada importancia, una «obra específicamente cinematográfica».

De «Galileo» ya hablé extensamente en mi crónica anterior. En cuanto a «Compromiso», elaborada en torno al «Living Theater», es un documento fresco, muy convincente, rodado cámara en mano las más de las veces, en torno a la crisis de un periodista de izquierdas. Las contradicciones de este personaje —que vive estupidamente gracias al trabajo de su mujer—, la debilidad escondida tras su aparente seguridad, enlazan perfectamente con una serie de situaciones y gentes reconocibles en la realidad contemporánea.

#### ARTAUD

Varias películas han aparecido con una impronta artaudiana, escasamente detectada en la crítica de los diarios italianos. Aunque a veces se decían párrafos de Artaud y los personajes de los films citaban «El teatro y su doble». El mismo «Tell me lies», ya comentado, posee una serie de elementos artaudianos.

Más específicamente artaudianos son el «Partner», de Bertolucci, y «Nostra Signora del Turchi», de Carmelo Bene. Me parece más reveladora y rica la obra de Bertolucci —llena de ecos del «Living», aunque sea la estrepitosa obra de Bene —director teatral de un «Ubu rey»— la que aparezca en el Palmarés.

En todo caso, la búsqueda de un «cine de la crueldad» ha resultado evidente en Venecia.

## MOSTRA 68



Alexander Kluge y Hannelore Hofer, director e intérprete del film alemán que ha obtenido el León de Oro en la Mostra: «Artistas bajo la lona del circo: perplejos». La consagración del nuevo cine alemán.

### LOS ESPAÑOLES

También hablé ya de las películas españolas en mi crónica anterior. Su contemplación en el marco de la XXIX Mostra resultó bastante inquietante, porque siendo films importantes y válidos en nuestro contexto, revelan una clara marginación respecto de los supuestos culturales de otras cinematografías. Viendo nuestras películas pasa un poco lo mismo que viendo las películas soviéticas. Están inmersas en un discurso particular, en una jerarquía de claves y objetivos que no coinciden con las que configuran el momento cultural del mundo.

Por ejemplo, ¿qué sentido tiene hablar, en términos de cine español, de una «crisis de la izquierda»? ¿Cómo entrar en todas las convulsiones, en todas las contradicciones que van de Hanoi a Washington, pasando por Pekín, por Praga, por Moscú? Estamos fuera de un discurso cinematográfico cuya base es la evolución, la pluralidad de datos significativos, el pasar de aquí a allá buscando una respuesta justa a cada nueva circunstancia.

No podía estar el cine español mejor representado que lo ha hecho con los films de Saura y Esteve, tipificaciones de esas dos maneras de entender el cine que animan la más solvente creación que hoy tenemos. Sus limitaciones se inscriben en un plano superior,

en lo que Hauser llamaría una Historia Social del Arte.

Extremo éste que debiera hacer meditar constructivamente a cuantos conducen la política cultural española.

Añadiré que las significaciones últimas de las dos películas españolas no fueron entendidas. Que Rabal fue un posible ganador del Premio de Interpretación. Y que, por ser menos hermética, por apoyarse en una mayor veracidad física, la obra de Carlos Saura fue, en general, más entendida y mejor juzgada.

Del Premio a Elías Querejeta también hablé. Habría ahora que considerar en un trabajo específico e independiente la personalidad de este productor, introduciendo en el tema la contemplación del conjunto de sus películas producidas.

### MARGARITA LOZANO

Una de las grandes ovaciones de la Mostra fue para Margarita Lozano. Aquella tarde habían proyectado «Después del diluvio», de Esteve, y, justo al terminar Paco Rabal de recitar un poema de Miguel Hernández, dos filas delante de mí alguien aplaudió con entusiasmo. Era Margarita Lozano, actriz teatral española, intérprete de «La camisa», de Olmo; de «La señorita Julia», de Strindberg, colabora-

dora de Miguel Narros en la mejor y más difícil época de este director. Es también actriz cinematográfica, intérprete de la «Viridiana» de Buñuel. Trabaja fuera de España desde hace dos o tres años.

Cuando acaba «Después del diluvio» me siento a su lado para ver juntos «Diario de una esquizofrénica», de Nelo Risi. Empezó la película y pronto aparece Margarita Lozano en la pantalla. Interpreta a la doctora —la obra es la adaptación de un caso real— que cura a la muchacha esquizofrénica. Está sensacional. Cuando acaba la proyección, la gente aplaude a Nelo Risi y a Ghislaine D'Orsay, que saludan desde la fila de honor, ella con un ramo de claveles en la mano. La película —citada también en el Palmarés y rodada con innegable encanto dentro de su estructura tradicional— ha gustado mucho al público. Margarita, desde la fila siete u ocho del Palazzo, vestida con un pantalón «rock» y una especie de camisa india, aplaude a sus compañeros. Nelo Risi la descubre. Aplaude él señalando a Margarita. La gente se gira y dedica a nuestra actriz una ovación interminable. Corre la muchacha de los claveles. Y Margarita —pantalón «rock» y una extraña camisa india— los va repartiendo entre unas cuantas señoras que la miran, quizá por asociaciones despertadas por el film, con los ojos llorosos.

Es una salida clamorosa y, para mí, un tanto patética. Porque la mejor, la más grande

ovación de la Mostra del 68 —como tantas veces ha ocurrido aquí mismo tras la proyección de una obra de Buñuel— es para un español que trabaja fuera de España. Para alguien que debiera estar con nosotros y no está.

### UNA GRAN MOSTRA

No hablo de otras películas también interesantes, pero menores. Ni del ciclo Renoir, cerrado con un homenaje en el que el viejo maestro pronunció palabras llenas de vigor. «Esta ha sido una Mostra de películas difíciles. Buscar la perfección es buscar la muerte. Porque la perfección es la muerte. Es mejor que la gente vaya hacia adelante».

La verdad es que una Mostra como la del 68 es de las que no se olvidan nunca. Por las películas y por los quince días de vida política que depararon. La contemporaneidad de la catástrofe checa, ampliamente discutida en la prensa italiana, no hacía sino ampliar en imprevistas direcciones cada uno de los hechos que allí vivíamos, dando y quitando razones, reduciendo a polvo y esperpento ciertas posiciones de iconografía virginal...

De Venecia, más que cansancio, nos hemos traído todos unas ganas irreprimibles de dejar de decir lo que «debe» decirse, para decir, simplemente, la verdad. ■ J. M. Fotos: GIACOMELLI.