

Cualquier aclaración sobre cualquier tiempo de la vida del hombre es una aclaración sobre nuestro tiempo. La recreación del mito de Medea realizada por Pasolini podía abundar en esta idea como primera aproximación a una película que no acepta una sola visión para ser analizada con un mínimo de rigurosidad. La estética pasoliniana sigue un proceso de hermetización que, en el fondo, no es

sino la vía principal por la que accede, sin concesiones, a su autocomprensión.

Desconocemos en España «Pajaritos y pajaracos». Hemos visto una versión muy mutilada de «Edipo». Aún no se ha estrenado «Porcile». Enfrentarse a «Medea» supone un salto en el vacío. Como final de un proceso, es «Medea» película de interés, que no debió permanecer olvidada en la lista de premios del certamen.



«A Passion», de Bergman.

más que una liberación que elimina lo accesorio para mostrar la íntima problemática del autor. «Medea», como los últimos personajes de Pasolini, vive un proceso de destrucción paralelo a su afán de comprensión del mundo que la rodea. En esta destrucción, que acabará con el suicidio, Pasolini reflexiona sobre su tiempo en la medida en que éste es reflejo de las represiones o contradicciones de sus personajes. Pasolini escudriña a su Medea con el fin de encontrar en ella las explicaciones de su sociedad. Medea es un espejo y es la causa.

La casi total carencia de diálogos, la planificación muy corta y con cámara generalmente fija, la magnífica reconstrucción ambiental que no impide una cierta fantasía, permite a Pasolini ser el uno de los más importantes personajes de su obra, participando en su mundo. El esteticismo de las imágenes no es un gusto gratuito del autor,

Se dice que Bergman fue descubierto en España gracias a la Semana de Cine Religioso de Valladolid. Cada año se puede ver allí la última obra del director sueco, y cada año se cuenta con que éste recibirá uno de los premios importantes de la Semana. En esta ocasión se le ha otorgado, «por la constante contribución de este realizador al desarrollo de la Semana de Cine de Valladolid».

Todo comenzó cuando el angustiado ateísmo de Bergman —«El séptimo sello», «Fresas salvajes»...— se quiso entender como catolicismo confesional. El afán de asimilación impidió a muchos españoles una objetiva comprensión de la problemática bergmaniana. Y mientras en Bergman los problemas religiosos han evolucionado hacia un intento de entender al hombre en sí mismo y en su relación con los otros, Valladolid sigue buscando la clave precisa que pueda seguir explicando su

obra en el mismo sentido en que fue entendida al principio.

Si ya «La vergüenza» evidenciaba un Bergman evolutivo, «A Passion» es la culminación de una reflexión continuada que comenzó con su primera película. En España no ha sido proyectada «El rito», la película que separa a las dos que aquí se mencionan. De cualquier manera, «A Passion» es la inmediata continuación de «La vergüenza». Bergman vuelve a sus mismos personajes, colocados de nuevo en su clásica isla, para enfrentarlos otra vez a un mundo que se niegan a aceptar. La angustia existencial de Bergman es aquí un grito desesperado de impotencia y autocrítica. Andreas y Anna se destruyen mutuamente, volcando una agresividad almacenada por la represión, mientras sus reacciones les enfrentan a su propia e íntima condición de seres humanos. Si Pasolini confía en encontrar en su liberación expresiva una posibilidad de acción, Bergman intenta hallar en su desnudismo una realidad destructora que defina su condición. Su proceso de introspección va eliminando paulatinamente todo lo ornamental, determinando, paso a paso, una obra atormentada que es, en definitiva, una crónica despiadada de nuestro mundo.

■ DIEGO GALAN.

Godard, o el fracaso de no ser una cámara

«Colocar al artista como si fuera un observador neutral por encima de todos los movimientos sociales de los procesos es, en el mejor de los casos, una ilusión, un auto-deseño, pero la mayoría de las veces es, simplemente, la huida ante las grandes cuestiones de la vida y del arte» (György Lukács).

Desde la aparición, en 1959, de «A bout de souffle», Godard ha sido una de las encrucijadas culturales más importantes de los años sesenta. Sobre él confluyen belicosamente todas las tendencias críticas, todas las posturas ideológicas con una mínima proyección, todas las opiniones que se creían capacitadas para emitir juicios. Uno de los elementos esenciales que configuran la trayectoria de un crítico era su opinión sobre el autor francés y, esquemáticamente, se le calificaba por ella. Si en Francia —por lógica— la polémica se producía con mayor acritud («Chahiers», «Postif»), en los demás países, y atendiendo a las diversas circunstancias que con-

dicionan el hecho cinematográfico en cada uno, la discusión no resultaba menos aparatosa. Superando el nivel filmico, la obra del autor de «Week-end» se convertía en mito cultural y, como tal, difícilmente analizable con seriedad. Ahora, con una mínima perspectiva y debilitada por el tiempo la carga provocadora de gran parte de la filmografía godardiana, puede ser el momento de realizar ese análisis, al menos en torno a la decena de películas cuyo ciclo cierra «Pierrot le fou» (1959-1965).

Un ciclo que en España hemos visto fuera de tiempo (el primer film de Godard que se proyectó en cine comercial fue «Alphaville», en 1966), alterado cronológicamente y que cada uno, a través de visiones particulares en el extranjero, recomponía a su manera. La dualidad crítica en torno a Godard motivaba aquí una pobre confrontación entre «Film Ideal», con sus emocionados cantos al personaje Michel Poiccard de «Al final de la escapada», y «Nuestro Cine», donde los resabios pequeño-burgueses y derechistas de «Hans Lucas» impedían profundizar en su obra. Quizá el máximo valor del ciclo rotativo que ha programado el Peñalver, de Madrid —como antes el Publí, de Barcelona—, con «Le petit soldat» (1960, segundo largo), «Les carabiniers» (1963, quinto largo) y «Bande à part» (1964, séptimo largo), sea el poder enriquecer y renovar una discusión que estaba falta de datos fundamentales, de contacto directo con las obras que la motivaban.

En su espléndido trabajo «Godard polémico», Román Gubern considera que «el arte de Godard nace de una rara y original síntesis entre la improvisación y las técnicas documentales, por una parte, y la puesta en escena de procedencia teatral, por otra». Es su condición de documentalista, de contemplador de una realidad no preestablecida, sino creada por él mismo, lo que va quedando evidente en esta primera trayectoria godardiana. Alejado de cualquier tipo de psicologismo, de análisis dramático tradicional y de la estructura filmica que ello determina, sus películas son reportajes en torno a algo o a alguien (o a ambas cosas, los sentimientos). El «Jean-Luc CINEMA Godard» con que firma «Bande à part» no es sólo la típica «boutade»: no es que el cine sea Godard o deje de serlo, cuestión que remite a un juego sin interés;

es que el autor de «Une femme est une femme» parece gritarnos desde cada uno de sus planos: «Yo soy solamente una cámara que registra las idas y venidas de unos personajes o, mejor, de unos actores en ciertos decorados». La información que Godard nos suministra no busca una mejor comprensión de todo ello, ni traslada a un contexto social o ideológico que lo determine, sino que tan sólo intenta conducir al espectador hacia un juego a menudo caótico donde las contradicciones, las citas, las digresiones, se convierten en signos estéticos, de expresividad directa, y el cine es algo instintivo, automático, vital.

El cine de Godard —y estos párrafos serían distintos si me refiriera a su segundo ciclo, entre «Masculin-Feminin» (1966) y «Vent de l'Est» (1969), mucho más comprometido políticamente— se convierte así en una búsqueda desesperada de esa objetividad imposible de que había Lukács. Igual que Anna Karina, Belmondo y demás personajes buscan el paraíso perdido al comprobar que tras el amor se esconde la muerte y tras la aventura la prostitución, Jean-Luc parece aniquilarse imagen a imagen en su capacidad de creador. Y todas las apariencias de lo contrario, de su presencia continua, de su irritante egocentrismo, de sus «tics» más íntimos, no son más que el testimonio de un fracaso, de una impotencia nacida al comprobar él mismo que tiene dos ojos que ven y no un objetivo-zoom, una cabeza que piensa y no un motor eléctrico, unos pies que andan y no un travelling infinito. Es la frustración, el complejo de no ser una máquina que sea la verdad veinticuatro veces por segundo.

Si la parábola bélica de «Les carabiniers» —que con «A bout de souffle», «Pierrot», «Masculin-Feminin» y «Week-end» se sitúan como sus títulos claves— ya anuncia el Godard más plenamente político, la hitchcockiana «Le petit soldat» llega a irritar por sus indecisiones ideológicas nacidas de una desilusión generacional (con un personaje primo hermano del protagonista de «Cenizas y diamantes», según señala Jean Collet) y «Bande à part» resulta un «Jules et Jim» vista por el humor y la óptica de un asiduo a la cinemateca, las tres responden a uno de los planteamientos más convulsivos y personales de la historia del cine. ■ FERNANDO LARA.

PREMIOS DEL XV FESTIVAL DE VALLADOLID

Lébaro de Oro: «L'enfant sauvage», de François Truffaut (Francia).

Espiga de Oro: «Yawar Malku», de Jorge Sanjinés (Bolivia). Ciudad de Valladolid: «La estructura de cristal», de Kristof Zanusi (Polonia).

San Gregorio: «El bosque de Ancines», de Pedro Olea (España).

Cultura Hispánica: «Lucía», de Humberto Solás.