

la producción de los cuatro. Muy importante.

T.—Dedicándote tan intensamente al cine, ¿qué método de trabajo utilizas para escribir?

F. S.—Muy sencillo; trabajo a salto de mata. Soy, como le gustaba decir a Marañón de sí mismo, «un traperero del tiempo». Procuero previamente idear, sin mucha precisión, lo que intento decir, y luego, sin un programa definido, desarrollo tal idea. Escribo sin programar primeramente. Si tuviera que seguir, como en el cine, un guión, no escribiría. A veces, sobre la marcha, la materia que trato se me rebela y cobra un sentido diferente al inicialmente pretendido. Por ejemplo, yo quería que «El hombre de los santos» fuera una novela sobre la libertad del hombre y la me salió una novela sobre la soledad del hombre. Dejo fluir la literatura de un modo natural, me opongo a las mediatizaciones de elementos exteriores a ella. Por eso no admito ninguna fórmula, ni la llamada «social». Yo la llamo «laboral».

T.—Alain decía, ya lo sabes, que lo que destruye la obra de arte es la voluntad de probar.

F. S.—Y Gide que «el camino del infierno está lleno de buenas intenciones». He leído en un libro editado aquí hace poco y consagrado por entero a la «novela social», una definición de esta fórmula que me hizo pensar inmediatamente en el ejemplo que mejor le cumple: «La cabaña del tío Tom». Figúrate.

T.—Tú has hecho una novela difícilmente clasificable, rural unas veces, ciudadana otras, y en general sin calificativos adecuados; alguna de tus obras recoge peripecias auténticas de personajes reales. ¿Nunca has escandalizado?

F. S.—Nunca, que yo sepa. Es cierto que casi siempre reconstruyo historias auténticas en personajes que viven. Pero yo miro el contorno situándome a su mismo nivel, y a los personajes de igual a igual, y no, como Pereda, de arriba abajo. ■ EDUARDO G. RICO.

LA ORQUESTA DE PARÍS, POR ESPAÑA

Los madrileños (los días 3, 4 y 5 de mayo), los barceloneses (6 y 7) y los mallorquines (8 y 9) tendrán el privilegio de escuchar a uno de los mejores conjuntos del mundo: la Orquesta de París, obra del ministro del general De Gaulle, André Malraux. En 1967, Malraux concedió todos los medios económicos necesarios a Charles Munch, prestigioso director, quien a los setenta y seis años se lanzó con brío juvenil a la formación de la orquesta. En diez días, a un ritmo de diez horas diarias, al frente de un Jurado nombrado por el Estado, examinó a los aspirantes a los puestos de la orquesta. Al final seleccionó a los ciento diez músicos titulares. Porcentaje de edad: treinta y cinco años. Ya se sabe: no hay «grandeur» sin uniforme ni francés sin elegancia: Pierre Cardin creó el modelo de los músicos. Serge Baudo y Georges Pretre dirigirán la orquesta en la gira por España. Alexis Weissenberg actuará como solista en los conciertos de piano número 3, de Prokofiev, y número 1, de Tchaikovsky. ■ R. L. CH.

CINE

XV Festival de Valladolid

I.
La XV Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos, celebrada en Valladolid la semana anterior, ha supuesto, ante todo, una lógica continuidad en la ya conocida política del desasosiego entre la «apertura» y el conservadurismo. De un lado, Valladolid necesita ofrecer aquellas películas cuyo interés cinematográfico hayan despertado la curiosidad popular —el «Satyricon» de Fellini, en este caso—. De otro, algunos títulos que supongan, de alguna manera, un acercamiento a la situación general del cine en el mundo y que sean susceptibles de interesar a la crítica especializada. Ade-

más, la Semana de Valladolid deberá encontrar aquellas películas que puedan justificar el enunciado de la Semana.

De esta manera, la tensión en la programación o en cualquier manifestación del certamen obliga a plantearse con una perspectiva más amplia que la puramente cinematográfica. La Semana de Valladolid es el reflejo de conflictos más extensos, no sólo la clásica manifestación cultural que ayude a la promoción de una ciudad.

Como complemento, una nueva serie de datos indirectamente relacionados con el certamen, como son las proyecciones —desenfoque total, cambio de rollos—, la reacción del público vallisoletano ante las protestas de algún sector, que exigía proyección

François Truffaut; «A Pasión», de Bergman, y «Medea», de Pasolini.

A señalar también la retrospectiva dedicada este año a Roberto Rossellini, que quiso completarse con unas conversaciones sobre el realizador italiano. Sobre él y las películas que, por la brevedad de este espacio, no pueden ser registradas, volveremos la próxima semana.

III.

El Lábaro de Oro fue otorgado a «L'enfant sauvage», posiblemente la película más madura y rigurosa de Truffaut. La crónica distanciada de la adaptación de Victor de l'Aveyron a la vida social supone en Truffaut la culminación de una serie de aproximaciones, como pueden ser



«L'enfant sauvage», de Truffaut.

nes más respetables o películas de más calidad; los comentarios de un periódico, que recogía diariamente la «basura» contenida en las películas que se proyectaban (entiéndanse por «basura» desde los castos besos de amor a las violaciones y asesinatos), hacen de la Semana de Valladolid un lugar de acercamiento a nuestra sociedad realmente valioso.

II.

De entre los veintidós títulos presentados, sólo media docena merecen algún interés. La proyección de películas como «Juan Pedro el daltador», de J. L. Gonzalvo; «Tic... Tic... Tic...», de Ralph Nelson, o «La muerte da un paso atrás», de Gustavo Pérez Puig, son incomprensibles. Pero Valladolid, como ya es habitual, proyectó en los últimos días de la Semana los escasos títulos que pudieran justificarla. De entre ellos, quizá los más importantes fueron «L'enfant sauvage», de

«Los cuatrocientos golpes» o «Besos robados». En «L'enfant...», Truffaut prescinde ya de cualquier limitación argumental y se vuelca directamente en la esencia de la sociabilidad del hombre y sus posibilidades de relación.

En la línea narrativa lanzada por Rossellini, «L'enfant sauvage» es una pura descripción de datos, de secuencias válidas en sí mismas, pero que remitidas al contexto adquieren dimensiones que abarcan el estudio sociológico y la meditación filosófica. Aun cuando Truffaut vuelva de nuevo a su caro personaje Antoine Doinel —rueda ahora la continuación de «Besos robados», que lo es a su vez de «L'amour à 20 ans», y ésta de «Los cuatrocientos golpes»—, «L'enfant sauvage» es el paréntesis preciso que enraza la poética personal del autor con sus vivencias más íntimas. El anunciado estreno en España permitirá volver a esta película, una de las más sugestivas y sinceras del autor.

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 pajarracos». 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 convertiría 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.