

la mostra de la tregua

SIN grandes sorpresas y sin grandes películas se ha acabado ya la XXXI Mostra Internacional de Arte Cinematográfico de Venecia. La impresión general es de que, en esta ocasión, la Mostra veneciana no ha estado a la altura de años anteriores. Ni las películas, ni la información, ni las discusiones han resultado suficientes para obtener una visión de conjunto medianamente válida del cine de estos años. La selección de las películas de la Mostra ha tenido como principal juez el valor reconocido de unos nombres, la seguridad de que, «a priori», ninguno de los títulos proyectados podía permanecer indiferente. La excepción en esta ocasión la cubren las películas «El hombre oculto», de Alfonso Ungria, y «Revolución de verano», de Jaakko Pakkasvirta (Finlandia), película que quiere servir de denunciadora de los mecanismos en que se basa la sociedad actual, pero que queda convertida, a fin de cuentas, en un hermoso panfleto de la más dudosa procedencia. Los nombres de Fellini, Rocha, Rossellini, Szabó, Skolimowski (de cuya película se habla en otra sección de este mismo número de TRIUNFO) han venido acompañados de los de Chejov («Las tres hermanas», de Laurence Olivier), Dostoiévsky («Crimen y castigo», de Lev Kulidjanov), Miguel Angel Asturias («El señor presidente», de Marcos Madanes) —que ha acabado presentándose en Venecia para insistir en que ignora la existencia de la película aquí proyectada y que no la reconoce como inspirada en su novela—, y algún que otro, apoyado en el prestigio de varios años de trabajo. Pero nada se ha sabido en Venecia de nuevos cines, de nuevos autores, de nuevos modos. La retrospectiva de Harry Langdon, sin duda importante y única por el momento (de ella hablaremos más detenidamente en una próxima ocasión), se ha visto aglomerada en los últimos días de la Mostra, coincidiendo con las películas más importantes de la programación. A pesar de ello, ha sido uno de los grandes aciertos de la misma.

Pero lo que más ha intranquilizado en Venecia es la paz. La desaparición de cualquier posibilidad de discusión de su estructura, de su misión, de su función. La espera del nuevo reglamento de la Mostra parece coincidir con otra espera —ésta con tiempo indefinido— en la que, como en la película de Jean Rouch, se esté dejando pasar el tiempo para ver si éste es capaz de aclarar las ideas, de deshacer el desconcierto, de crear alguna nueva posibilidad de estudio que haga la postura contestataria más coherente que la de hace dos años. Que aquel estallido nervioso no haya tenido una continuidad puede, por un lado, parecer esperanzador si realmente coincide con una reflexión. Quizá se trate sólo de agotamiento. Quizá esta tregua necesite un nuevo impulso que posibilite un nuevo acercamiento lúcido y maduro a las cuestiones planteadas hace dos años. Hoy, vista la XXXI Mostra, la meta alcanzada por el movimiento del año 68 no puede ser más deses- peranzadora.

De las películas vistas en Venecia sólo recojo las que parecen más importantes. El lector ya tiene noticias de algunas de ellas. Realmente sólo me olvido de un par de títulos grises, incomprensibles en cualquier festival de cine que obligaría a repetir incansablemente los mismos comentarios. Quizá no debía olvidar «La ragazza di passaggio», segunda película de Gianni da Campo (cuya «opera prima» «Pagine chiuse», vista en el Festival de Cine para Niños, de Gijón, causó uno de los más inesperados impactos en la crítica europea), pero ésta, marginada a las sesiones oficiales de la Mostra, tendrá una mejor ocasión de ser comentada, aun cuando puedo adelantar mi impresión de que se trata de una obra de menos interés que la primera. En ella, Da Campo no ha llegado al valeroso nudismo de su obra anterior, limitándose en ocasiones a un contradictorio devaneo que sólo le ha conducido a una película, en principio confusa, pero no carente de interés.

Szabó: "Film de amor"

Los personajes de la película de Szabó intentan volver a un tiempo pasado —perdido—, recordar el mito de la infancia, de unos años felices que les unieron. Hoy, separados geográficamente (ella huyó a Francia durante los sucesos del 56), piensan que la distancia es el único factor que les ha separado, y, vueltos a encontrarse, en la memoria vivo todavía el recuerdo de aquellos años de la guerra, el presente adquiere un sentido distinto al previsto. Y aquella época feliz es incapaz ahora de reaparecer, de hacerles crecer, de unirles, en la medida de entonces.

Para István Szabó, la historia que cuenta es, como siempre en su cine, una historia de amor plena de autobiografismo íntimo, de sinceridad total. Pero su narra-

ción, reflejada en una época histórica concreta, va más allá de la crónica amorosa. Como telón de fondo al argumento de amor, Szabó va analizando la historia de Hungría, va entremezclándola paulatinamente en su crónica, hasta que acaba determinando totalmente las reacciones, la situación de sus personajes. La aventura de Jancsi, que viaja a Francia en busca de su amiga de infancia, que por primera vez ve el mar, que por primera vez se enfrenta a un mundo diferente, donde ser húngaro, vivir hoy en Hungría, supone, con respecto a los demás, una situación muy compleja (profundamente estudiada por Szabó en la escena en que los viejos exiliados, los viejos combatientes hablan con nostalgia de su país y cantan las canciones populares que, en su día, fueron cotidianas), es para él una aventura ideológica; supone un violento, inesperado planteamiento de su propia existencia, de sí mismo como ser político, como juez de ese pasado que conserva- ba para él el calor del mito y que

"Un film de amor"
de István Szabó





*"Der leone have sept cabezas",
de Glauber Rocha*

ya no puede ser afrontado sólo a niveles sentimentales.

La meditación de Szabó, proyectada en su personaje, parte de una profunda decepción. Su vida íntima, sus sentimientos destruidos o reformados por las circunstancias le parecen lo único salvable, custodiable de su existencia. Jancsi, al volver a Hungría, siente que algo se le ha escapado; que un nuevo mundo se le ha abierto y que ya va a dejar de sonreír. Como en «Apa», o como en «La ciudad de las ilusiones», habrá al final de la película un plano en el que Szabó intenta indicar que la historia que ha contado no es una historia única o intransferible. Cientos de personas estarán escribiendo postales a sus amigos de otras tierras, como Jancsi lo había hecho. Como cuando en «Apa», la decisión final del personaje de independizarse del recuerdo, de olvidar la figura mítica de su padre, le hacía añá-

dirse a un grupo gigantesco de gente que andaba en su misma dirección. Se dice que Szabó hace siempre la misma película, pero esto no es cierto. Su mundo es evidentemente similar, pero en cada nueva obra Szabó intenta llegar más lejos, intenta encontrar más claro el camino que le pueda conducir al encuentro de un nuevo calor que, como en los años de su infancia a los que siempre se refiere, le deje el sabor de una existencia feliz o medianamente realizada.

**Rocha:
"Der leone
have sept cabezas"**

«No se trata de hacer la revolución, sino de encontrar el camino justo que conduzca a ella.»

Es una frase puesta en boca de uno de los personajes de «El león de las siete cabezas», y viene a definir la preocupación de Rocha al hacer esta película. En ella, y de nuevo en el camino de la fábula, Rocha desarrolla, según él mismo dice, una teoría en busca de un cine revolucionario. Un cambio posible para participar, desde su situación de cineasta, en esa revolución. Tras la decepcionada película «Antonio Das Mortes», Rocha intenta aclarar los puntos básicos de su cine, perfilar su postura, que continuará aún confusa y atormentada en su obra siguiente, «Cabezas cortadas».

Estamos en el Rocha de la transición. Víctima de contradicciones, de confusión y desánimo, «El león de las siete cabezas» refleja una concepción elemental de la revolución, una utopía sencilla, didáctica, dirigida a un público popular. Esta estilización permite a Rocha aclarar, desde su base,

su propia postura, su propia estética con la que intenta, una vez más, investigar.

El riesgo que puede surgir de este intento de precisión aclaratoria de la necesidad y la posibilidad de una revolución, es el de quedarse sólo en principios simples, lineales; en llegar a una ingenuidad de fondo que acabe transformando cualquier principio en esquema rutinario. Como película didáctica, «El león de las siete cabezas» es un apunte, una posibilidad que Rocha señala y que él mismo procurará perfeccionar en sus películas siguientes. Entendida como una teoría de la revolución, habría que discutir la excesiva simplificación de esta teoría, que queda convertida en un elemento asimilable y destructible. El problema del cine de Rocha, y del que esta película es un exponente, surge de la imposibilidad de realizar un cine revolucionario fuera de la revolución. Y esa contradic-



**"Sócrates",
de Rossellini**

ción de Rocha que le conduce al desasosiego queda expresada en la amargura desesperada de la película, en el grito angustiado que supone. Quizá por eso «El león de las siete cabezas» resulte más válida como documento, como significación del desarraigo de Rocha, que como teoría que intenta salir de él.

**Rossellini:
"Sócrates"**

Quizá Rossellini trata de encontrar en su estudio de la cultura del hombre una mayor claridad para entender el momento presente. Quizá, también, Rossellini espera volver a los temas más inmediatamente reales y, como compás de espera, trata de encontrar la fórmula ideal de cine didáctico que se ha propuesto. Sus últimas películas señalan este

interés del autor por épocas pasadas, por momentos históricos fundamentales y determinantes. Rossellini pretende hacerlos llegar a la mayor cantidad posible de espectadores —de ahí su interés por la televisión— con claridad, con exactitud. Su última obra, «Sócrates», coincide con estas premisas rossellinianas, intentando hacer comprender la figura de Sócrates, la sociedad en que vivió, sus problemas y su vida íntima. La película se desarrolla con una estructura lineal, inteligible, de un solo color. Desde el principio, y sin que evolucione el fondo del problema, se conoce la situación de Sócrates frente a los sofistas y las rencillas que le llevaron a la muerte. Todo claro, todo perfecto, todo sencillo.

Sin embargo, a esta claridad expositiva de Rossellini hay que exigirle rigor histórico; una búsqueda de las auténticas razones que motivan la historia que cuenta; un análisis minucioso de estas razones o una posibilidad de análisis que, en todo caso, siempre es extensible a otros momentos históricos. El interés didáctico de

Rossellini se circunscribe al descubrimiento de unos datos históricos que forman parte de la historia de la cultura, pero que no son las razones de tal historia. A un costumbrismo logrado, una ambientación detallada, no acompañan una meditación profunda, una exposición previa de las razones de los sucesos narrados. La historia contada por Rossellini sólo ayuda al aprendizaje de datos y señales, pero no al mejor conocimiento de tal historia. La lucha entablada por Sócrates con sus contemporáneos está expuesta de manera excesivamente maniquea, similar a otro tipo de cine que Rossellini, por otra parte, rechaza.

**Fellini:
"I clowns"**

Con «Los clowns», largometraje realizado para la televisión italiana, Federico Fellini ha pretendido

hacer un reportaje sobre el mundo del circo, sobre la vida y obra de los más famosos payasos de su historia. Pero, ante todo y sobre todo, Fellini ha querido de nuevo hacer una película autobiográfica. O, al menos, con esa su versión tan personal del autobiografismo que se transforma realmente en un gran «show», en el que Fellini se exhibe de frente y de perfil, de costado y en cuantas posturas le permiten su constitución ósea, el pudor y el tamaño de la pantalla. Esta capacidad aglutinadora de Fellini, que convierte cualquier película de las suyas en un mitin nudista (que convierte «I clowns» en otro «Fellini-Clowns» o en «cómo Federico Fellini hace una película sobre los "clowns"»), forma, sin duda, la parte más sugestiva y personal de su cine. Pero sólo cuando es capaz de afrontarlo directamente; cuando no necesita ninguna disculpa para desatar su mundo onírico, surrealista, mágico. Al pretender afrontar con objetividad cualquier otro asunto, las fauces de Fellini lo convierten en un producto híbrido, basado en puro

formalismo, aun cuando deje en ocasiones una oportunidad de salida a su egocéntrica imaginación. Así, en «I clowns», los momentos en los que recuerda a la gente de su pueblo, de cómo se vivía en él cuando era todavía un niño, de qué hablaban los ex combatientes, de cómo era aquella montaña enana que hablaba sola y que estaba mitad en el convento, mitad en el manicomio... O cuando recuerda de nuevo los momentos más brillantes de «Ocho y medio», película de la que vuelve a tomar la música, los fascinantes extras y cuantos elementos puedan permitirle un autohomenaje de lo que seguramente fue su mejor film.

Rouch: **«Petit à petit»**

El «cinéma-vérité» representa el intento de romper con el método tradicional del cine que finge una realidad, reconstruyéndola y determinándola de antemano. Rouch, siguiendo en la escuela ya iniciada por Dziga Vertov, intenta romper esa reconstrucción y captar la realidad en el momento mismo de producirse; aun cuando esta realidad sea ficticia. De esta «captura» improvisada surge una nueva realidad, según Rouch más real que la realidad. «Petit à petit», su última película (dividida en tres partes, de cuatro horas de duración total), supone un perfeccionamiento del método rouchiano con respecto a sus obras anteriores, dado que en esta ocasión se deja libre entrada a la comedia (en definitiva, un género preestablecido), aun cuando los elementos mismos de esta comedia vayan surgiendo sobre la marcha del rodaje. Pero quizá esta variación en el cine de Rouch (posiblemente sólo aprehensible para los que no conocemos perfectamente su obra) sea precisamente el punto discutible de su película. Rouch cuenta las aventuras en París de dos senegaleses, que intentan estudiar cómo son los rascacielos con el fin de construir uno en Niamey. El contacto de estos hombres con la civilización y su regreso con las conclusiones que han sacado constituye la mayor parte de las escenas de la película, escenas que tienen perfecta identidad autónoma, que forman en sí mismas una unidad, al igual que cualquiera de las tres partes de la película. En la última de ellas, y como conclu-



**«Petit à petit»,
de Jean Rouch**

sión final a la aventura improvisada, los dos amigos senegaleses deciden apartarse de la civilización, construir una pequeña choza en la que vivir el resto de su vida; apartarse de la burocracia, del mundo retorcido de la sociedad que habían concebido hasta entonces como modelo, porque en ella «se han inventado muchos medios de locomoción, cada uno más veloz y potente que el otro. El coche sigue al avión; al coche, la motocicleta; a ésta, la bicicleta, y a la bicicleta, el peatón. Pero éste no tiene opción a ganar la carrera. Y entonces se para. Nos paramos aquí, no seguimos corriendo». Una parada de observación, de ver qué pasa y aguardar.

Rouch ha partido, para su película, de las reales experiencias de dos senegaleses parisinos, y ha intentado captar sus impresiones sobre la sociedad-modelo que fueron buscando. Aun cuando la parte final de la película no responda a la auténtica vida de estos dos hombres, sí lo hace con respecto a sus deseos. En esta ocasión, Rouch ha intentado sintetizar esos deseos y estas opiniones

y expresarlos, de acuerdo con sus actores, en una serie de escenas improvisadas que parten de supuestos ya previstos. Esta improvisación, ingenua, anárquica, constituye el mayor atractivo de la película; pero también impide llegar a perfilar con exactitud el auténtico «movimiento» de estos hombres. La larga película no consigue llegar a expresar con claridad las razones de la reacción final, los móviles profundos que llevan a Damouré y Lam a apartarse del mundo. Rouch supone la ruptura hacia un cine nuevo, hacia el único que quizá sea hoy posible. Pero su película contradice en ocasiones estas esperanzas en cuanto queda a veces restringida al puro ejercicio formal, imposibilitada de desarrollar un riguroso discurso dialéctico. El «cinéma-vérité» es el cine de la aventura, de la improvisación. Y los resultados no son siempre previsible. Sobre ellos y sobre la película volveremos en otra ocasión en las páginas de TRIUNFO a la hora de publicar las opiniones que sobre el propio movimiento tiene Jean Rouch.

Rosi: **«Uomini contro»**

El realizador de «Salvatore Giuliano», tras la frustrada experiencia de colaboración con Carlo Ponti («C'era una volta», que interpretaron Sofia Loren y Omar Sharif), vuelve, en su nueva película, a acercarse a un cine realizado con libertad, aun cuando también en esta ocasión venga apoyado por importantes productores. El cine de Rosi, más que obras de arte son estudios y análisis objetivos con profusión de datos; algo así como la versión cinematográfica de cualquier libro de estudio. En esta ocasión, además, Rosi ha querido acercarse a un público que, en teoría, permanece siempre marginado a su obra por su lenguaje hermético, su rigor de planteamiento. «Uomini contro» es una película «de guerra» que podría pertenecer al género de aventuras más elemental. Pero, al mismo tiempo,

la mostra de la tregua



"La ragazza di passaggio",
de Gianni da Campo

"Deep End",
de Jerzy Skolimowski



con el interés de introducir determinados elementos capaces de dar a la obra una nueva dimensión, no sólo informativa, sino también revulsiva. Basándose en la novela de Emilio Lussu, «Un uomo sull'Altipiano», Rosi narra las aventuras de un grupo de soldados italianos atrincherados en un punto frente al campo austriaco, durante la guerra del 14. La situación de estos soldados, desesperada por su incapacidad de huida, de ataque con un mínimo de éxito, es agravada por la presencia de unos generales que, en principio a unos rígidos reglamentos militares, les obligan a desarrollar una serie de estrategias totalmente suicidas. «¿Dónde está el enemigo? Esa es la cuestión. Nuestros enemigos naturales son nuestros generales. Si estuviese por aquí cerca el general Cardona, todo consistiría en matarlo. Pero no está, y tampoco los que le acompañan».

La desesperación de una guerra que nadie entiende, que todo el mundo trata de rehuir (previas mutilaciones y huidas) y la situación de los soldados que la viven son los elementos que Rosi usa para el estudio que pretende hacer. Si éste no alcanza el grado de interés previsto es debido, fundamentalmente, a la estructura «comercial» de la película, al afán de conmover y señalar con exagerada violencia los puntos destacados del discurso. Así resulta que ya en la primera hora de película Rosi ha contado todo lo que tenía que decir. El resto de «Uomini contro» es una pura repetición de datos y conceptos, que sólo se mantienen gracias a la truculencia efectista. Sin estudios psicológicos, sin querer caer en la trampa de la simplicidad, la película de Francesco Rosi es, ante todo, honesta. Aun cuando el resultado no llegue a alcanzar las intenciones. ■ DIEGO GALAN.

PREMIOS NO OFICIALES

Los premios —no oficiales, puesto que no existe un Jurado Internacional— se han repartido así:

PREMIO TIMONE D'ORO, a «I clowns», de F. Fellini.

PREMIO LUIS BUNUEL (de la crítica española), a «La strategia del ragno», de Bernardo Bertolucci.

GRAN PREMIO MOSTRA 1970 (organizado en colaboración con la Fipresci), a la obra de Orson Welles.

(En páginas de Artes y Letras, el lector puede encontrar un comentario a "Deep End", el film de Skolimowski proyectado en la clausura del Festival.)