

sin cortapisas, sin intermedios censores, sin trabas. Las tres películas de Pasolini son una lección de alegría de vivir.

Tuvo problemas con estos títulos. La utilización que se hizo de ellos, la serie de imitaciones que surgieron inmediatamente, le preocupaban. Pero Pasolini seguía defendiendo su derecho a hacer ese trabajo, porque "en ningún caso se debe temer la instrumentalización por parte del poder y de la cultura. Necesitamos comportarnos como si esa eventualidad peligrosa no existiese. Es decir, que cuenta ante todo la sinceridad y la necesidad de aquello que se debe decir".

Su defensa apasionada de estas películas tuvo un giro en los últimos meses de su vida. Pasolini escribió un largo título ("Abjuró de la trilogía de la vida"), triste y hasta un poco patético, en el que, tras insistir en la necesidad de no sentirse mediatizados a la hora de la expresión por la posible utilización que de esa expresión haga el poder, hay que tener en cuenta, decía, "que se necesita saber y dar cuentas de cuanto ha sido instrumentalizado eventualmente por el poder integrante. Y si la propia necesidad o necesidad ha sido manipulada, pienso que se debe tener el coraje de abjurar de ellas". Las tres razones básicas de tal decisión se contenían brevemente en dicho artículo, aunque luego tuvieran una clarificación más pausada y compleja. 1.º La lucha progresista por la democratización expresiva y por la liberación sexual ha sido brutalmente superada por la decisión del poder consumista de conceder una amplia y también falsa tolerancia. 2.º También la realidad de cuerpos inocentes ha sido violada, manipulada, manoseada por el poder consumista; así, tal violencia de cuerpos se ha convertido en el hecho más macroscópico de la nueva época humana. 3.º La vida sexual privada (como la mía) ha sufrido el trauma de la falta de tolerancia y de la degradación corpórea; es decir, de aquella fantasía sexual, que era dolor y alegría y que ahora se ha convertido en suicida desilusión".

Pasolini fue un hombre vivo, rico en imaginación y escrupuloso en sus posturas. La complejidad de su carrera, la riqueza de sus análisis, convierte cada una de sus películas en un nuevo tema de reflexión y polémica. Las desatadas en su momento por "Los cuentos de Canterbury" no han muerto. Aún hoy,



"El perro", de Antonio Isasi.

varios años después de su realización (1972), puede continuarse en la reflexión de cuantas sugerencias y compromisos ofrece en sus imágenes. ■ DIEGO GALAN.

### "El perro"

Se estrena ya en Madrid la que fuera película más comentada de la temporada anterior, el último film de Antonio Isasi, "El perro", que, según la publicidad y los datos reales, ha superado todos los presupuestos económicos posibles en el cine español. "El perro" se presenta así como una película insólita y espectacular. Lo que inmediatamente hay que decir que perjudica su propia entidad, ya que, de alguna manera, "El perro" es un film intimista y bastante sobrio.

Antonio Isasi parece sólo conocido por sus grandes éxitos comerciales de "Estambul 65" o "Las Vegas, 500 millones". Sin embargo, es un hombre de cine que viene desde hace años intentando encontrar un camino (un puesto, más bien) en el cine español con películas que, olvidadas hoy, ofrecían en ocasiones unos esfuerzos de asimilación de un lenguaje cinematográfico exterior (americano, exactamente) al servicio de unas historias contradictorias entre sí o poco homologables. Es decir, a Isasi no parecía preocuparle tanto la posibilidad de una expresión personal como el camino del director al servicio de unas historias coyunturales; surgen así en su filmografía películas como "Vamos a contar mentiras", basada en una comedia de Alfonso Paso (de una época de Paso bien distinta a la actual); "La mentira tiene cabellos rojos" (comedia, al parecer, curiosa e interesante) o "Rapsodia de sangre" (crónica de los sucesos antisoviéticos

húngaros en estructura de película de aventuras). La unidad posible de estas películas hay que encontrarla en la facilidad o el interés de Isasi por el montaje (tuvo una primera época de montador, interviniendo en películas tan notables como "Apartado de correos 1.001"), que culminó con la que creó su película de mayor interés, "Raphael en Rafael", extrañamente quitada de cartel el mismo día de su estreno.

Unos últimos años de desconcierto frente al fracaso de su tercera película "espectacular", "Un verano para matar", la extraña historia de "Raphael" y la aparición de un nuevo cine alejado ya de épocas triunfalistas y cómodas, se han dado cita en "El perro", donde Isasi pretende encontrar su propia vía de un cine "político" dentro del gran espectáculo ("Estambul 65") y sus primeros trabajos de cierta intimidad. El resultado es también confuso. Víctima de sus propias leyes, Isasi tantea a lo largo de la película la posibilidad de ese nuevo cine que él precisa para continuar su carrera. Un tanteo que gana en cientifismo técnico (la lógica estructural de una sucesión de planos o la victoria sobre las dificultades de un rodaje costoso y problemático) lo que pierde en espontaneidad o, en último caso, creatividad. "El perro" se diluye entre los tópicos de una película de aventuras a la que le falla el resorte que pueda convertirla en una película política. Aunque la propia trama argumental (la comparación perrodicator y la panorámica sobre una lucha clandestina de resistencia) se dirija hacia una parábola política, la falta de verosimilitud o el exceso de frialdad aniquilan sus esfuerzos. Y "El perro" acaba convirtiéndose en un híbrido, técnicamente perfec-

to, e incluso admirablemente bienintencionado.

Isasi continúa su trayectoria desconcertada. Sin embargo, hay en él un autor camuflado que importaría rescatar. ■ D. G.

### Un largo viaje en la noche

A lo largo de una noche de insomnio y de espasmos, de vapores de alcohol y de fantasmas, un anciano escritor va imaginando la ficción de la que podría ser su próxima novela. Quizá sea la última, porque el escritor siente muy cercana la muerte en esta vigilia de su setenta y ocho cumpleaños. Y seguramente por ello, los personajes de su relato adquieren los trazos de quienes más han pesado sobre él: su hijo mayor, su nuera, su hijo bastardo, su mujer... El escritor pone en marcha su imaginación, pero no la domina plenamente, se le escapa en ocasiones por senderos que él no querría, surgen en ella hechos o situaciones no controlados por su autor. La ficción resulta más poderosa que su creador, porque corresponde —en primer o último grado— a la realidad. Una realidad que las secuencias finales nos muestran como confirmación o desmentido de cuanto había ido naciendo en la cabeza del anciano escritor.

Breve acercamiento a las líneas de fuerza de "Providence", el párrafo anterior nos sitúa frente al contenido de la última obra maestra de Alain Resnais. Pero sólo en una mínima proporción, ya que la riqueza de la misma es —más aún que inagotable— irreductible al lenguaje literario de una reseña crítica. En el cine de Resnais, ya lo apuntamos con motivo del estreno de "Stavisky", hay un margen esencial de fascinación a través de las imágenes, que únicamente otras imágenes podrían reproducir aproximadamente. Es, sobre todo, la virtud de un montaje cinematográfico singular (unido al ritmo de los movimientos de cámara y de los desplazamientos de los actores, sobre unos determinados decorados a los que baña una luz especial) lo que configura ese estilo de la sugerencia y la seducción que pertenece en exclusiva a Resnais. Y que se ajusta, sin forzamientos ni aristas, a la materia específica de que trata su "Providence".

Preguntado por Robert Bena-

you en la revista "Positif" sobre el significado del título dado a su película —más allá del hecho de que la mansión en que vive el escritor se llama así—, Resnais lo basa en que éste "se comporta con sus personajes como la Providencia, una Providencia a menudo sarcástica, pero que no siempre logra hacer lo que quiere". Y amplía el cineasta francés: "En efecto, Clive Langham (el escritor) reinventa su pasado. Mezcla todos los lugares que ha conocido anteriormente. Utiliza como personajes de ficción a todos sus parientes cercanos y a sus amigos. Pero éstos no obedecen, sin embargo, a los caprichos de su fantasía. Una de las cuestiones que plantea "Providence" es si somos lo que nosotros mismos pensamos ser, o si nos convertimos en lo que los demás hacen de nosotros por medio de sus juicios... A veces, defino la película de esta manera: se trata de un padre que juzga a todos los miembros de su familia, imaginando, a través de una ficción que él elabora, una especie de complot dirigido contra su persona. Y al término del film, es el acusador quien se encuentra acusado".

En este sentido, "Providence" aparece como la disección de un cerebro que se apresta a hacer un resumen de su tiempo de vida al ver ya inminente el fin de su funcionamiento. Resumen donde se confunde lo experimentado con lo imaginario, lo verdadero con lo hipotético, lo que ha sido con lo que querría que hubiera sido. La configuración de los distintos personajes que Clive Langham intercala en su ficción, responde a la idea —especialmente moral, y siempre condicionada por sus simpatías y antipatías, por sus remordimientos y obsesiones— que el escritor posee de los seres más cercanos. En ocasiones, sobre todo respecto a su hijo mayor Claud, se complace en situarles dentro de situaciones difíciles, embarazosas, ridículas incluso, en una suerte de venganza paterno-filial. Otras veces, son ellos mismos los que se rebelan, introduciéndose en escenas donde no estaban previstos y en las que se escapan provisionalmente al control de su creador. Hasta que por fin, en el rasgo de máxima genialidad aportado por Resnais y su guionista David Mercer (autor también de los "scripts", de "Morgan" y "Family life"), el escritor confunde decisivamente los parámetros ficción/realidad que se había trazado: es el recuerdo re-



"Providence", de Alain Resnais (1977).

currente de su esposa Molly, cuyo físico presta a la imaginaria amante de Claud, lo que desbarata todo su juego de una noche en busca de la supervivencia. Su complejo de culpabilidad cara al suicidio de su mujer, junto a la debilidad proporcionada por el alcohol y el sueño, echa así por tierra el mundo evasivo creado frente a una vigilia de dolor.

Muchos más folios harían falta para ir describiendo, paso a paso, el cúmulo de sugerencias y reflexiones que propician las imágenes a menudo extrañas y turbadoras de "Providence". Sólo aquello que entiendo como esencial aparece en esta reseña, ante todo una apasionada invitación a contemplar el film de Resnais cuantas veces haga falta para diluir fructíferamente el posible desconcierto inicial. Y para admirar cómo unos actores ejemplares —John Gielgud, Dirk Bogarde, Ellen Burstyn y David Warner— llegan a entender a la perfección las intenciones de su director. Igualmente comprendido por todo el equipo de colaboradores en esta búsqueda profunda de la personalidad humana que contiene "Providence", en este empeño —divertido a veces, irónico siempre— que se inicia como "Ciudadano Kane" y logra mantenerse a un similar nivel de maestría. ■ FERNANDO LARA.

## Destruir al censor

Bergman realiza "Riten" ("El rito") en 1968, después de "La hora del lobo" y "La vergüenza", e inmediatamente antes de "Pasión" y "The touch". Se trata de un film de setenta minutos,

destinado inicialmente a la televisión sueca y que fue rodado en nueve días tras un mes de ensayos con los actores. Sobre la génesis de la película, Bergman declararía: "Yo quería escribir un pequeño 'sketch' sobre tres artistas de variedades mezclados con un problema de censura. De entrada, comenzó como una mera diversión, y después, rápidamente, se convirtió en una verdadera obra. El guión no contiene ninguna indicación técnica. Es un diálogo de la primera a la última página. Hay nueve diálogos. Era verdaderamente muy agradable escribir una obra, sólo un diálogo, y escapar por un momento a todas las consideraciones cinematográficas" (1). La apariencia de obra teatral que posee "El rito" quedaba totalmente transformada por su autor mediante la continua utilización de primeros y primerísimos planos de los cuatro únicos intérpretes (más el propio Bergman, en un mínimo papel de confesor). Y ello porque, según el mismo cineasta, "sentía que el ritmo de la televisión era totalmente distinto al ritmo del cine. Consideraba que había que hacer más primeros planos que de costumbre, porque los ojos son importantes, y las caras, las voces, las manos".

De los diversos temas que plantea "El rito", dos —perfectamente ensamblados— se erigen como protagonistas: el enfrentamiento entre la expresión artística y el poder censorial, y la humillación como constante invariable de las relaciones huma-

nas. Otros aspectos, más o menos explícitos, vienen a completar esta dualidad temática: la reflexión sobre el trabajo del actor, el carácter destructivo del mundo de la pareja, la sexualidad en cuanto infierno de insatisfacción... Pero siempre apoyando la problemática central, comunicada por Bergman con una intensidad que llega a ser hipnótica, con una economía de medios que alcanza el ascetismo. Pocos autores hay en el mundo capaces de ir tan lejos con tan escasos recursos, aunque también es preciso reconocer la calidad de los mismos, desde unos intérpretes extraordinarios —salvo la excepción de Anders Ek (Sebastian Fischer), actor no habitual en Bergman— hasta un operador de la maestría de Sven Nykvist en su riquísimo uso de la foto en blanco y negro.

Si el tema de la humillación es ya "clásico" en Bergman (recordemos "Noche de circo", "El silencio" y "La vergüenza", como ejemplos destacados de ello dentro de sus diferentes épocas), el del enfrentamiento arte-censura no había tenido una manifestación tan clara en su obra hasta la llegada de "El rito". La prohibición por obscenidad y escándalo público de una escena representada por una compañía de teatro en gira sitúa a los miembros de ésta frente a un juez local que les somete a interrogatorio. El desarrollo individualizado del mismo, alternando con las secuencias en que se nos muestra las relaciones interpersonales de los componentes del grupo, conforma el núcleo estructural de la película, el armazón sobre el que Bergman construye su alegato. Porque en esos interrogatorios se produce paulatinamente un desplazamiento de los

(1) Palabras recogidas, igual que la cita siguiente, del libro "Conversaciones con Ingmar Bergman", de Stig Björkman, Torsten Manns y Jonas Sima, publicado en España por Editorial Anagrama (Barcelona, 1975).