

PALMARES

LEON DE ORO DE SAN MARCOS

«La batalla de Argel», de Gillo Pontecorvo (Italia-Argelia), por el coraje con que ha afrontado un tema histórico-político de tan ardua y acuciante actualidad, y por el vigor con que ha sabido dominar una materia de este tipo.

PREMIO ESPECIAL DEL JURADO

«La muchacha sin historia», de Alexander Kluge, República Federal Alemana; un film que ha interesado vivamente al Jurado y que testimonia la existencia, en el ámbito del cine alemán, de nuevas y prometedoras tendencias.

«Chapaqua», de Conrad Rooks, U. S. A., notable por su carácter de investigación expresiva y por su contenido, con especial mención de su fotografía y su banda sonora.

COPA VOLPI DE INTERPRETACION

Masculina: Jacques Perrin, por su interpretación en dos films de notable calidad («La busca», de Angelino Fons, España, y «Un uomo a metà», de Vittorio de Seta, Italia), capaz de revelar, no obstante el doblaje, un auténtico temperamento de actor.

Femenina: Natalia Arinbasarova («Primer maestro», U. R. S. S.), por su interpretación llena de gracia y de frescura, en un film muy significativo incluso como testimonio del desarrollo real en el ámbito de la Unión Soviética, de un cine plurinacional.

MENCION

El Jurado se complace, con ocasión de la presencia de «Au hasard, Balthazar», de tener la oportunidad de tributar un cálido homenaje a Robert Bresson, por su constante integridad artística y moral.

Formaban el Jurado: Bassani (Italia), Linsay Anderson (Inglaterra), Bartosok (Checoslovaquia), Michel Butor (Francia), Ivens (Holanda), Jacobs (U. S. A.) y Kulechov (U. R. S. S.).



El «León de Oro» ha sido concedido al director Gillo Pontecorvo por su película «La batalla de Argel». El joven francés Jacques Perrin, por su labor en «La busca», de Angelino Fons, y «Un uomo a metà», de Vittorio de Seta, y

MOST FESTIVAL

VENECIA



Por JOSE MONLEON

Desde que Chiarini dirige la Mostra, ningún año fueron las cosas menos tensas y más apacibles. Nunca se dio tanta desmedulada horizontalidad entre los films en concurso. Cabría una primera explicación: a Chiarini lo confirmaron director de la Mostra en una fecha avanzada y no pudo trabajar por títulos comprometidos con Cannes, Berlín e incluso con los festivales menores de Pésaro y Bérghamo. Podría, continuando por este camino, añadirse que Chiarini ha tenido muchos problemas en años anteriores y que se ha visto obligado a hacer marcha atrás. No creo, en última instancia, que el tema, tomado así —haciéndole el juego al antichiarinismo militante de tantos enviados especiales—, valga la pena. Mejor es profundizar la pregunta: ¿Es sólo un problema de Chiarini o se debe, también, a un momento de la cultura internacional? ¿Hasta qué punto ha tenido que ser Venecia, por el carácter socioestético de la Mostra, quien pudiese el dedo en la llaga?

Si miramos hacia los últimos, denigrados y magníficos Festivales de Chiarini, encontramos en ellos una serie de películas que representan las fuerzas más significativas de la evolución histórica. «Tengo veinte años», de Kutsev, era el film soviético del neorealismo poststaliniano. «Veinte horas», del húngaro Fabri, la liberación definitiva de toda imagen paradisiaca de la revolución socialista, y, a su vez, la denuncia del inquisitorialismo y la intransigencia que encierran tales visiones misti-copolíticas. «El Evangelio según Mateo», de Pasolini, el resultado de un diálogo entre la Iglesia de Juan XXIII y el marxismo italiano. «Deserto rosso», de Antonioni, la angustia del hombre ante la deshumanización tecnocrática y la ciencia del mundo moderno. «Vaghe stelle dell'orsa», de Visconti, la situación límite del aristocratismo lúcida-mente consciente de su crepúsculo. «Mickey One», el grito de Penn contra la sociedad norteamericana. «Good times, wonderfull times», de Lionel Rogosin, la conciencia de un tiempo de guerra prenuclear. «Simón del Desierto», de Buñuel, el humanismo anarquista. «Por el Rey y por la patria», de Losey, la verdad y monstruosidad de **SIGUE**



El director italiano muestra el trofeo, acompañado de los dos actores que han obtenido las «Copas Volpi». Son el actor italiano y la actriz rusa Natalia Arinbasarova, por su labor en la película de su misma nacionalidad «Primer maestro».

RA 66

APACIBLE



La austera Mostra también ha permitido la presencia de algunos actos mundanos, como el de la foto.



Peter McEmmery, Jane Fonda, Roger Vadim y Tina Marquand. «La curée» es el producto pseudoerótico de Vadim.

la guerra una vez es desnudada de retórica... Venecia era así un hermoso cruce de los cines, estéticamente más o menos nuevos, que tenían conciencia de lo que pasaba alrededor de la condición histórica del hombre y la gravitación de la historia sobre toda la problemática individual. Sentarse en una butaca de la Mostra era —entre el quiriqay de los cinepuristas, los industrialistas o los terroristas de la crítica— una aventura abierta al humanismo de nuestro tiempo, a la comprensión de sus formas en las nuevas circunstancias y limitaciones.

¿Por qué no ha sido así este año? ¿Sólo por Chiarini? Me temo que no. Es indudable que el Comité de Selección podría haber hecho mejor, o con más fortuna, las cosas. Resulta raro, por ejemplo, que no haya un film checoslovaco —«El coraje cotidiano» eligió Pésaro—, tratándose de una cinematografía que ocupa un primerísimo lugar en el mundo. Ni un film húngaro. O que haya ido «La curée», de Vadim, apenas defendida por el chauvinismo nacionalista del crítico de «La Figaro». Y que los Losey, Pasolini o Welles hayan preferido Cannes... Bastaría, como compendio de ra-

rezas, citar el homenaje de la Mostra a Godard, un realizador sin duda interesante pero materia demasiado confusa y polémica para que nadie lo trate como a un viejo e indiscutible maestro. La presencia de Pontecorvo y Bresson en el gran sprint final hacia el León de Oro es el último y concluyente dato sobre la programación del 67.

Ya está, pues, cargado el tanto de culpa a Chiarini y a su equipo. Pero, ¿podía, en las mejores circunstancias, haber armado una programación como la perseguida y, más o menos, conseguida otros años?

Sospecho que no.

Esta es una sensación que se ha respirado muy bien en la Mostra veneciana del 66. Se diría que la historia, ante una posible guerra atómica, espantada por la regresiva guerra del Vietnam, se ha congelado. Por todas partes se advierte la prudencia de los equilibristas, el temor ante las consecuencias de un paso mal dado. El cine, por su base económica y su destinatario masivo, no puede sino responder a todas estas presiones, apenas acompañadas de alguna postura de activismo desquiciado y elemental.

De ahí el tono entre desilusionado e intimista que registra una gran parte del cine que hemos visto en Venecia, espejo del que, con excepciones, se hace —y aún habría que decir en los mejores casos— en el mundo.

La academización, la didáctica más primaria, el sicoanálisis, la confesión patética, el caos ideológico, andan flotando en un cine que ha perdido, momentáneamente, su espíritu de compromiso y el deseo de intervenir en el proceso social. Ni los conservadores tienen, por definición, nada que decir, ni los revolucionarios encuentran el modo de historizar armónicamente sus posiciones. De esta encrucijada sólo puede salir un cine que va desde la desilusión al conformismo.

El destino de films como «La guerre est finie», de Alain Resnais, no puede ser más expresivo. Vetado por unos y otros, ha ido a Cannes y a Karlovi Vary fuera de concurso, cuando, en razón de su director y de su tema, se trata de una obra polémica que debía haber sido honestamente examinada por jurados y escritores cinematográficos. Proyectándola «fuera de concurso» —en el Este y el Oeste— se ha subrayado ese punto de confusionismo que consiste en crear argumentos con los que responder y contentar a las dos partes. Aquí, en Venecia, Chiarini tuvo las cosas aún más fáciles: puesto que el film había ido a Karlovi Vary y a Cannes, no tenía por qué proyectarse.

En menor grado podría decirse otro tanto de «Juegos de noche», la barroca y espinosa obra de la sueca May Zetterling. La pugna entre el moralismo indigente y la curiosidad intelectual se resolvió con una proyección para los periodistas —un riguroso control policiaco dejó fuera del Palazzo incluso a los directores de las demás obras a concurso—, seguida de una serie de crónicas que arrojan las más oscuras y puritanizadas inhibiciones.

Mil novecientos sesenta y seis ha sido, en suma, un mal año para la Mostra. El fallo, contemporizador, hecho con ánimo de

VENECIA

contentar a todo el mundo —salvo a Truffaut—, revela un criterio diplomático que no existió en las pasadas ediciones. Tal vez, también, porque en esta ocasión no hubo películas punta, obras de calidad contundente, títulos capaces de despertar adhesiones totales. El Jurado pudo, pues, moverse entre una materia más maleable, menos cortante que otros años. Pudo repartir aquí y allá sin demasiadas preocupaciones.

Sólo tenía, en rigor, que respetar a Pontecorvo, a Bresson y al nuevo e interesante Von Kluge. A los tres los respetó metiéndolos en el Palmirés, aunque de la única y auténtica pugna planteada —Pontecorvo contra Bresson— saliera vencedora «La batalla de Argel».

La verdad es que si se hubiese preferido en un festival de ambición historizadora —de selección de películas nacidas de un momento histórico significativo— la «bondad» abstracta y retorizada de Bresson a la crónica pontecorviana de la guerra de Argelia, hubiese sido como para morir de perplejidad.

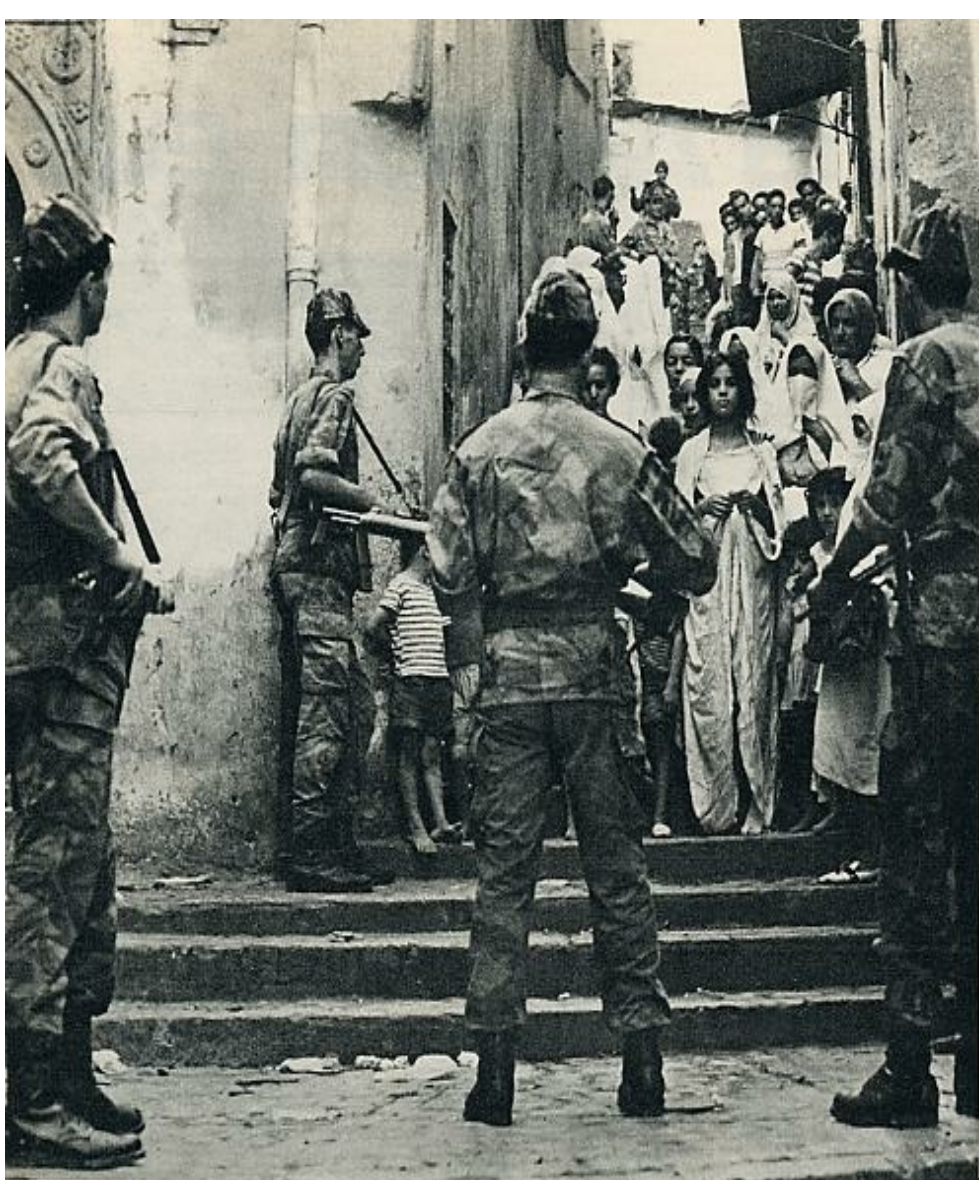
«la batalla de argel», león de oro

La obra total de Gillo Pontecorvo es muy breve. «La batalla de Argel», coproducción italoargelina, es sólo su tercera película larga. Lleva, sin embargo, varios años en la profesión, y puede decirse que la obra premiada encierra muchos postulados estéticos y políticos del cine italiano de una etapa. Estilísticamente, Pontecorvo es anterior a Antonioni, a Zurlini o a Pasolini. Está mucho más cerca del zavattinismo, de la crónica de los hechos y la definición a través de ellos de los protagonistas. Su mirada, según la narrativa cinematográfica tradicional, se queda en los umbrales del individuo, que es sólo considerado como parte activa e impulsora de una historia.

Hasta aquí podría decirse que el film de Pontecorvo es una obra cinematográficamente vieja, demasiado preocupada por la causalidad mecánica de los acontecimientos, con excesiva tendencia a dominar totalmente la materia y los personajes.

Pero esto es sólo una parte, quizá pequeña, de la verdad. Porque, entre el «Chaparragua», de Rooks, o «Un uomo a metà», de De Setta, formalmente adscritas a las nuevas investigaciones del subconsciente, a las ampliaciones del antiguo y esquemático concepto de la realidad, al orden y valoración psicológicos de los tiempos y los espacios, y esta tradicional «Batalla de Argelia», uno se queda, sin la menor duda, con la obra de Pontecorvo. Su valor es casi ejemplar, en la medida que vuelve a recordar que el arte es siempre una relación entre medios y fines, que todo movimiento estético está condenado a morir si sus hallazgos no acaban por ordenarse al servicio de una mayor revelación del hombre. Ante esta fastidiosa crisis del héroe de De Setta, traumatizado, compade-

SIGUE



«La batalla de Argel», crónica de la rebelión de la Casbah contra la población occidental. El film del gran premio que fue aplaudido sin reservas por el público: consagración de Pontecorvo a su tercera obra.



Ha defraudado el «Fahrenheit 451», de François Truffaut, según la famosa novela de Ray Bradbury, un título ya clásico en la historia de la ciencia-ficción. Ni siquiera un premio de consolación para el film de Truffaut.

VENECIA

cido de sí mismo —y aquí hay mucho del Fellini de «8 1/2» y del Antonioni de «La aventura», pero sin lo que legitimaba en ambas películas los singulares caminos de sus realizadores—, uno vuelve a recibir casi con agradecimiento el carácter concreto de los personajes de Pontecorvo y su encuadramiento en fenómenos colectivos, solidarios y precisos. El tema, «La batalla de Argelia» —la lucha de la Casbah de Argel contra la población de origen europeo—, está tan lleno de significaciones, acarrea tales sugerencias, nos afecta hasta tal punto que, inmediatamente, cuanto rueda Pontecorvo se inscribe en un proceso de múltiples dimensiones. Diríamos que, paradójicamente, los bosquejos psicológicos de «Chapaqua» o «Un uomo a metà», por seguir con el ejemplo, nos remiten a una síntesis muy elemental, mientras que la elementalidad de Pontecorvo nos induce a tomas de posición bastante más complejas y ricas.

Con pulso documentalista y aire de epopeya, «La batalla de Argel» es una obra discutible y muy oportuna. La próxima semana, en una segunda crónica, hablaré exclusivamente del film que ha conquistado el León de Oro, recibido, por cierto, por Pontecorvo entre el aplauso unánime y sin ninguna de las protestas francesas auguradas por los que confunden el periodismo con la gresca.

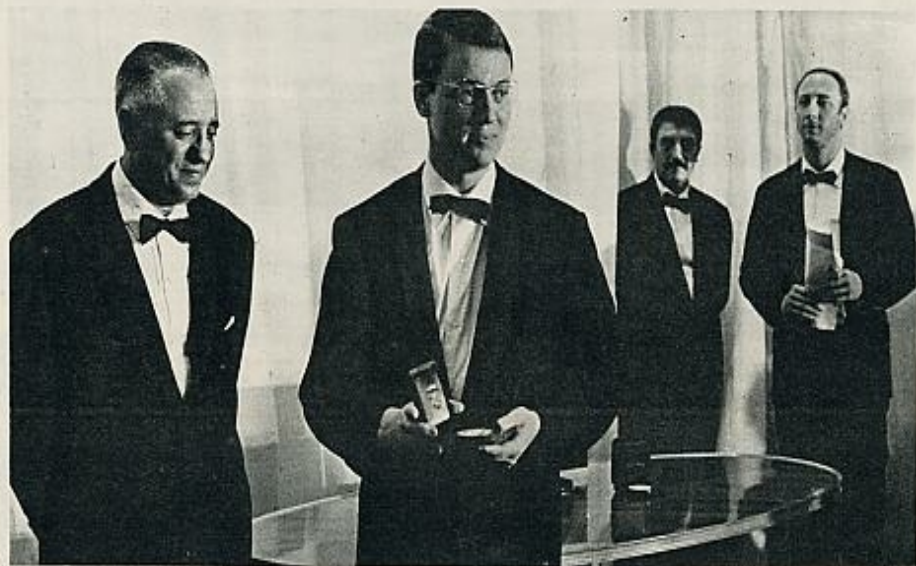
el viejo bresson y el nuevo von kluge

Hasta el último minuto «flotó en el ambiente» el triunfo de «Au hazard Balthazar», de Robert Bresson. Así lo pronosticaron los periódicos y la mayor parte de los críticos de diversas tendencias. La concesión al film de Bresson —pocas horas antes de conocerse el Palmarés oficial— de los premios de «Cinema Nuovo» y «Cine Forum», dos publicaciones italianas ideológicamente muy dispares, ratificaba este asenso «general» a «Au hazard Balthazar». El Jurado, sin embargo, se limitaría a «celebrar la oportunidad de tributar un cálido homenaje a Robert Bresson por su constante integridad artística y moral». Homenaje o mención un tanto grotescos habiendo quedado «Au hazard Balthazar», como película concreta, fuera del Palmarés.

La película cuenta la vida de un asno, Baltasar, a través de la cual asistimos a la tragedia de sus diversos propietarios. Baltasar asume, en algún modo, el dolor humano, y los golpes y malos tratos que recibe —hasta morir cuando dispersa sobre él, inocente portador de contrabando, la guardia fronteriza— son siempre presentados como un símbolo de la acción del fuerte sobre el débil. Bresson procura constantemente humanizar la figura del asno, vagamente aureolada con recuerdos bíblicos y notas de Platero. La realización tiene, como



Gillo Pontecorvo exhibe el León de Oro que ha obtenido en la Mostra con el film «La batalla de Argel».



Alexander Kluge, premio especial del Jurado por su primer film, «La muchacha sin historia», de Alemania.



François Truffaut estuvo ausente de los grandes premios: se esperaba un premio importante para su película.



Conrad Rooks, premio especial del Jurado por «Chapaquua», muestra la medalla conseguida.



Un grupo de premiados: Conrad Rooks, Alexander Kluge, Gillo Pontecorvo, Natalia Arinbasarova y J. Perrin.

es habitual en Bresson, esa mezcla de austeridad y de atención a los objetos; un estetismo casi litúrgico y ceremonial, con resonancia y tiempo de acto religioso, al modo de algún film de Dreyer o de Bergman.

No es éste el lugar de plantearse ampliamente un tema como el de Bresson. Si diré que a mí no me interesa mucho «Au hasard Balthazar», demasiado sujeta a una visión maniquea e intemporal del mundo, con Buenos y Malos absolutos, desenraizados de toda circunstancia. No creo que hablar del Bien y el Mal tenga demasiado sentido, ni comprendo esta identificación entre la Humanidad y el asno de la historia. Los términos son más concretos. Los que matan y los que mueren tienen un origen, pertenecen a un medio, actúan en función de supuestos determinados. Percibo una oscura hipocresía en esta adoración al asno martirizado, una liberación irracional de culpas y contradicciones no afrontadas a la luz de las decisiones responsables. La elección del asno, delicado y débil, presupone ya un sentimiento de inmovilidad: el asno será siempre asno e inferior al hombre que le maltrata. Pero no es de asnos de lo que, en definitiva, Bresson está hablando. Por ello, su parábola está viciada en la misma base de partida, ya que implica orgánicamente la eternidad de la fuerza y la injusticia.



«Au hasard Balthazar», de Robert Bresson que obtuvo una mención, en reconocimiento a la obra de su autor.

Para algunos espectadores esto ya es «moralmente» mucho. Significa, dicen, tener conciencia del «mal que hacemos». Todo ello me parece monstruoso: esa conciencia la tiene nuestra sociedad desde hace siglos; el cristianismo la presupone. Pero no es de «la maldad» del hombre de lo que hay que hablar, sino de las formas posibles de una mayor justicia, de una paz real. De algún modo incluso podría decirse que estas visiones deshistorizadas y, por tanto, abstractas del mal, ejercen una función de coartada para el inmovilismo, un papel justificante de la insolidaridad.

Cosa archisabida ésta, menos, al pa- **SIGUE**



La crítica no ha comprendido el excelente film de Angelino Fons, que tuvo buena acogida del público.

VENECIA

recer, por el bressonismo de la derecha y de la izquierda. Retomando un razonamiento que planteaba a raíz de la última Semana de Valladolid, diría que los «valores humanos» no son separables de la situación histórica en que se producen. Sólo un hombre empeñado en mejorar colectivamente las circunstancias de su sociedad tiene derecho a presentarse ante nosotros como ejemplar, independientemente del camino que, con autenticidad personal y coherencia ética, haya elegido. Decir que la injusticia es inmodificable, es una variante del principio según el cual han de morir unos para que se salven los otros. Unos han de pasar hambre para que otros hagan fiestas de beneficencia.

El film de Kluge, «La muchacha sin historia», ha significado la consagración del nuevo cine alemán. El «Nicht versöhnt», de Straub; el «Es», de Schamoni, y, sobre todo, «El joven Torless», de Schlöndorff, habían puesto sobre el tapete la posibilidad de un cine alemán liberado de la estúpida tradición de la opereta y la alta pastelería principesca. «La muchacha sin historia», ganadora del Premio Especial del Jurado, título sorpresa de la Mostra del 66, ha situado definitivamente en alto a este nuevo cine, atento al fin a la realidad contemporánea del país. La grandilocuencia del nazismo, el temor a las verdades individuales, metidos en el corazón del cine alemán, han cedido terreno a manos de gente nueva e intelectualmente rica. Kluge, por ejemplo, es un novelista importante y destacado de su país. «Me gusta la literatura por su tradición, y el cine por sus posibilidades», declaró. Por eso, después de dos novelas, más o menos revolucionarias y opuestas a la narrativa tradicional, Kluge ha hecho su primera película. Una película madura, en la que se dan y resumen todas sus reflexiones de escritor que no cree en las convenciones del relato artístico tradicional, y que llega al cine a través de un proceso de investigación en los medios expresivos de nuestro tiempo. «La muchacha sin historia» es un poco Godard y un mucho Brecht. Godard en la estructura troceada de la historia, en los paréntesis de indagación sociológica mediante breves entrevistas, en la dirección de los actores. Brecht en el valor último de la organización de la materia, en la revelación objetiva de la estructura social en que su personaje «sin historia» es destruido y corrompido. Y aquí un dato interesante: Von Kluge, el autor de esta indagación en la Alemania del Oeste, es un hombre que escapó hace unos años de la Alemania del Este. Su trayectoria y su independencia constituyen un caso lleno de las más diversas sugerencias tipificadoras de la cultura alemana contemporánea.

«La muchacha sin historia» recibió innumerables premios no oficiales. Entre ellos, el Luis Buñuel, concedido por un grupo de críticos y ensayistas españoles.

en busca de una comprensión

España participó con «La busca», de Angelino Fons, de la que ya se ha ocupado extensamente TRIUNFO. El balance podría resumirse en estos términos: ataques de la mayor parte de la prensa diaria italiana, aceptación y aun elogios de los críticos de revistas especializadas, y, a través del Premio de interpretación masculina a Jacques Perrin, reconocimiento por parte del Jurado internacional de la «notévole qualité» del film. Creo que no está, en conjunto, nada mal para Angelino Fons y para su excelente película. Aunque la Mostra haya servido para poner una vez más de manifiesto el desajuste cultural español de la hora europea.

Las mil razones españolas de «La busca» se debilitan en el marco veneciano. Como en Cannes se debilitaron las que hay detrás de «Con el viento solano».

Decir que «La busca» es una película estilísticamente «superada», carece de sentido. En nuestro medio, en los pasos de nuestro cine, es una obra fundamental y necesaria. Lo que venga luego se beneficiará de ella. «La busca» plantea el tema de las formas del realismo sobre bases lo suficientemente decorosas como para que el próximo paso hacia adelante del cine español sea sólido. Y quien dice «La busca» dice esa media docena de películas españolas —Berlangua, Bardem, Saura, Picazo, Patino...— que han establecido el primer contacto entre nuestro cine moderno y la realidad española.

breve repaso a unos cuantos films

Los Estados Unidos presentaron dos películas: una de Rooks y otra de Roger Coorman. La primera —galardonada, entre protestas, con el Premio Especial del Jurado, que dividió con «La muchacha sin historia»— es la felliniana creación de las pesadillas de un drogado por la heroína. Los hallazgos, los tonos del reportaje, el vigor de la imagen, quedan destruidos por una inevitable dosis de gratuidad. «Fljar» una pesadilla, concretar en imágenes las sensaciones de un alucinado, se presta siempre a las mayores vulgaridades. Ni Fellini se ha salvado en «Giulietta y los espíritus» de lo que resolvió en «8 1/2».

«The wild angels», de Coorman, es una

obra sujeta a errores análogos. Las imágenes de un grupo de neofascistas norteamericanos, perdidos entre la violencia gratuita, la velocidad y el ruido de sus motos, y el maremágnum espectacular de svásticas, parties y entierros, carece de suficientes elementos racionalizadores. Es todo una explosión de animalidad, de carnavalismo macabro, cuya autenticidad última es inaccesible.

Francia presentó varios films a concurso y, en una especie de homenaje, tres obras de Godard, «Las carabineros», «Bande a part» y «Le petit soldat». La última es, sin duda, la mejor, la más sólida de las tres, quizá porque el tema de la guerra argelina y sus obligadas derivaciones la ponen por encima del cine-tertulia godardiano. A concurso, además de la obra de Bresson, fueron «La curée», un film en bellas estampas y desnudos de Jane Fonda, trivial en todos sus aspectos, incluida la dirección de Roger Vadim, y «Les creatures», film convencional, tremendamente simple en su base y literariamente complicado en el guión y la realización de Agnès Varda. La película supone un retroceso, o una confusión, en la que parecía interesante autora a raíz de «Cleo de 5 a 7». A Varda le pierde haber cambiado la femineidad vital de su cine por la falsa inteligencia libresco.

Los soviéticos enviaron «Primer maestro», del joven Miklalkov-Konchalovski, film elemental sobre la función progresista desempeñada por el socialismo en las pequeñas aldeas de la Rusia asiática. Primera obra de su autor, realizada sólidamente, con reminiscencias plásticas de los grandes maestros soviéticos, tiene un defecto fundamental: está fuera del tiempo actual; no corresponde a lo que el mundo socialista debe decir en una Mostra. La prensa italiana coincidió en ello: el autor habla de una revolución que no es la suya. Con un tipo de cine, añadiremos, que tampoco son de ahora.

Finalmente diré dos palabras sobre «Fahrenheit 451», el esperado film de Truffaut, producido en Inglaterra. Es mejor que algunos de los incluidos en el Palmarés, aunque realizado con demasiada simplicidad. El mundo futuro de Ray Bradbury, en el que los «bomberos» se dedican a quemar toda clase de libros por considerarlos enemigos de la felicidad del hombre, ha sido animado por Truffaut con excesiva asepsia. La grandeza y el sentido crítico del tema se reducen. El tono didáctico reemplaza al que era propio de esta obra maestra de la ciencia-ficción. Nadie arde en las hogueras cinematográficas de François Truffaut, menos impresionantes que las páginas de un periódico de nuestros días.

J. M.

Fotos GIGI CORBETTA