

cana (nuestro mundo) que en la película, con mordacidad, ironía y cierta tristeza, se describe genialmente.

Pero este nuevo Icaro no perecerá por acercarse al Sol. Su contacto será con la Tierra. En un momento dado, se dejará seducir por una mujer idiota, caerá en el juego diario de la vida humana, que, aun en sus más espontáneas reacciones, participará en el engranaje que mantiene su sociedad. Icaro no tendrá ya fuerzas para sostener sus alas. Y morirá, cuando estaba a punto de conseguir la salvación.

Pero no. Icaro no puede salvarse. Y así nos lo explica el maravilloso especialista en pájaros, que, a lo largo de la película, compara las reacciones de los hombres con las de sus animales. El hombre fue en el origen un pájaro. Era libre. Pero ya ha perdido la costumbre. Y un solo hombre no podrá liberarse. Se necesita —como él dice— muchos años de experiencia, se necesita no haber perdido la costumbre de volar, se necesita no haber dejado de desear ser libre. Es necesario que ese hombre se una a muchos otros hombres y vuele...

Altman, que en esta película se revela, entre otras cosas, como espléndido humorista, en un ritmo vertiginoso, en un continuo y agitado montaje paralelo, describe a sus cientos de personajes, cada uno de ellos con un «tic», con una entidad propia. Son enanos estúpidos como

los de «El mago de Oz», a la que «El volar es para los pájaros» hace más de una referencia. (No hay que olvidar que la niña de «El mago de Oz» también quería volar.) Enanos que se han repartido sus papeles y se los han creído, que juegan a interpretarlos con seriedad, convencidos de la importancia de su destino. Son los enanos ignorantes que ya ni tan sólo piensan en poder volar, que han prescindido de su condición de seres libres y que sólo pensarán que Brester McCloud es un vulgar asesino. Pero, en realidad, no es Brester el responsable de la serie de asesinatos que ocurren en la ciudad de manera misteriosa, sino el pájaro de la diosa Minerva, que lanza sus excrementos sobre los que intentan impedir el vuelo liberador del joven Icaro. Excrementos que caerán del cielo cuando se mire a él sin saber verlo.

El pesimismo final de Altman es lógico. Sobre el cadáver de Brester se organiza la gran fiesta. Una fiesta que es la propia película. Elefantes y asnos transportarán a los actores, maquillados para el circo, imitando, al mismo tiempo, las características de algún mito reciente: Judy Garland, Shirley Temple y la propia bandera norteamericana...

Película amplia, fresca, divertida; bocanada de aire revitalizador, que, en los circuitos de exhibición que se pueda, debe verse. ■ **DIEDO GALAN.**

## Mankiewicz, un intelectual en Hollywood

«El único defecto de Mankiewicz es que es demasiado intelectual», Kirk Douglas.

De siempre, el cine norteamericano ha mirado con cierto recelo, con más o menos disimulada desconfianza, a aquellos realizadores que adoptaban una postura abiertamente intelectual frente a su trabajo. Hollywood ha sido durante muchos años la patria de los intuitivos, de los narradores de historias, de unos artesanos que conocían a la perfección su oficio sin plantearse las cuestiones culturales que preocupaban a sus coetáneos europeos. Ello no implica un juicio de valor, sino la constatación de dos maneras de abordar una profesión, fuertemente enraizadas en tradiciones distintas, que eran así, consciente o inconscientemente, asumidas. Romper con un modo establecido de ver las cosas siempre resulta dificultoso, problemático. No es sencillo sustraerse a todo un camino cultural, como tampoco lo es el juicio que merezca ese desgarrero. Porque cabe el enmascaramiento, la mentira. Nada más híbrido y molesto que un cineasta americano jugando a ser europeo, o viceversa. Nada más digno de estudio que un autor en que la simbiosis sea sincera, en cuyo interior se produzca una síntesis consciente de diversos sustratos. Este es, en nuestra opinión, el caso de Joseph L. Mankiewicz.

Quizá fuera su estancia en Berlín, a los diecinueve años, como corresponsal del «Chicago Tribune», y el contacto que allí tuvo con hombres como Fritz Lang, Robert Siodmak o William Dieterle, lo que determinaría la siguiente carrera cinematográfica de este licenciado en Letras y Lenguas Modernas por la Universidad de Columbia. Se esté o no de

acuerdo con sus películas, no se puede dejar de apreciar en ellas el rigor intelectual con que están elaboradas, la solidez de su estructura dramática —traducida en una no menos rigida puesta en escena— y el alto nivel de su contenido literario. No en vano, y aparte de su formación universitaria, Mankiewicz se pasó cerca de quince años escribiendo o colaborando en guiones («Furia», de Lang, e «Historias de Filadelfia», de Cukor, los más destacados), antes de abordar la realización, en 1946, con «Dragonwyck», primitivamente destinada a Lubitsch, quien, por cuestiones de salud —moriría al año siguiente—, tuvo que limitarse a organizar la producción del film.

Con él precisamente ha empezado «Cine-Club», de la Segunda Cadena de TVE (espacio que se acaba de apuntar un importante tanto al exhibir, por primera vez en España, la versión íntegra de «El gatopardo», de Visconti), su ciclo de nueve películas dedicado a Mankiewicz, que comprende todas las por él dirigidas entre 1946 y 1951, a excepción de «Escape» (1948), y hace posible un estudio detallado de su primera etapa de autor, caracterizada por una prolificidad que luego no mantendría —tan sólo nueve films en los dieciocho años siguientes, si bien es verdad que la gigantesca «Cleopatra» «vale por tres», según sus propias palabras—, un continuo cambio de géneros (aunque las películas de Mankiewicz nunca se pueden inscribir en un género muy determinado, ya lo advirtió Jean-Paul Török a propósito de «El último día de los tramposos»), que no de estilo, y la consecución de dos obras tan definitivas en su trayectoria como «Carta a tres esposas» (1948) y «Eva al desnudo» (1950).

Films que, por otra

parte, marcan el máximo prestigio del autor de «La condesa descalza» en el ambiente hollywoodense, al conseguir ambos los Oscar de guión y dirección. Después, y sobre todo a raíz del fracaso comercial de «Cleopatra» (¿para cuándo su reposición?), los grandes estudios le retirarían buena parte de su crédito. Con ello ha quedado seminterrumpida la carrera de un cineasta (hoy con sesenta y cuatro años) que ha situado la búsqueda intelectual, aplicada al conocimiento de sus personajes, y la palabra hablada en cuanto medio de comunicación, como centro de sus preocupaciones vitales. ■ **FERNANDO LARA.**

## ARTE

Hay que continuar la tarea. La vida sigue. Sigue, incluso, la vida del arte después de la muerte de Picasso. Estamos acostumbrados a que la sombra de esa cordillera presidiera todos nuestros actos, aun a la distancia. No le oíamos ni le veíamos, pero sabíamos que estaba ahí. Ya no está: algo nuevo ha comenzado. Esperadme para reanudar mi tarea una semana más. Esperadme y perdonadme. Después de la muerte de Picasso no se puede escribir como antes de esa muerte. No me olvido de que hay acontecimientos de aquí mismo, de Madrid, que exigen un comentario. Ahí está, por ejemplo, la exposición de Frechilla. O la que vi aquí mismo, de Pepe Hernández, antes de salir para Mallorca. Pero esperadme un poco. Una semana más de interregno.

Estos días, yo busco a la persona idónea

para expresarle el sentimiento de pesar que me embargaba por esa muerte. ¿Jacqueline? Yo la conocí con Picasso el año 56, pero, ¿qué sabe ella de mí? ¿Los hijos?... No los conozco. Hay una persona muy amiga de Picasso que yo sé que estos días habrá sufrido mucho con esa noticia: Joan Miró. Yo tengo también el honor de ser su amigo. Permittedme que lo haga a él depositario del sentimiento de mi pesar en una carta abierta.

## Carta abierta a Joan Miró, a propósito de la muerte de Picasso

Querido Joan: He leído aquí mismo, en mi querida revista TRIUNFO, las palabras que pronunciaste a la muerte de Picasso. No son nada necrológicas. Son lo que deben ser, tratándose de palabras que evocan a Picasso, y que, además, son tuyas. Me parece verte al pronunciarlas, con tu cara iluminada por el recuerdo vivaz del gran amigo. Sonríe... yo también sonrío al pensar en Picasso: su recuerdo no me produce ni amargura ni pesadumbre. Sonríe cuando pienso cómo hablabas tú cuando hablabas de Picasso: «Me decía Pablo el mes pasado...», «Yo creo que Pablo...». De todas las personas que conozco, sólo tú y Rafael Alberti le llamabais Pablo a secas. Pero recuerdo también el respeto que tú le tenías. Por lo visto, esos catorce años que él te aventajaba en edad te había hecho concederle una cierta jerarquía. «¿Qué ha dicho Pablo?», preguntabas tú cuando se proyectaba cualquier cosa gremial o comunitaria. O bien, dictaminabas tajantemente: «Primero, Pablo».

Querido Joan: Lo cierto es que los dos, Pablo y tú, erais los primeros. Los primeros en

