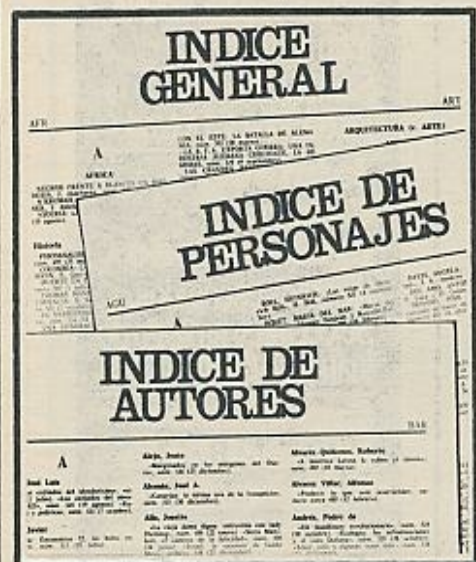


SOLO HASTA EL 31 DE JULIO



«TRIUNFO» HA CONFECCIONADO UN INDICE, CORRESPONDIENTE A LAS MATERIAS PUBLICADAS DURANTE 1972, QUE HEMOS ENVIADO GRATUITAMENTE A TODOS LOS SUSCRIPTORES DE LA REVISTA.



SI USTED SE SUSCRIBE A

triunfo

ANTES DEL 31 DE JULIO PROXIMO, RECIBIRA GRATUITAMENTE UN EJEMPLAR DEL INDICE 1972. PARA ELLO, BASTARA CON QUE NOS REMITA EL BOLETIN QUE FIGURA EN LA PAG. 68.

ARTE • LETRAS • ESPE

rarse el Palmarés final como una equilibrada prueba de justicia. En primer lugar, porque, naturalmente, es absurdo el planteamiento de que una serie de obras artísticas compitan entre sí, pero también porque la supervivencia del Festival acaba por imponerse sobre cualquier postura difícil, incluso sobre cualquier evidencia. ¿Cómo es posible un premio a «The hireling», que no pasa de ser un melodrama viejo como el tiempo, aburrido hasta la saciedad, tópico y cursi, exhibiéndose también películas como «Ana y los lobos» o la de W. Has, «La Clepsidra», títulos que interesaron mucho más a los espectadores y que, a todas luces, importan en un panorama general del cine actual?

Y, sin embargo, quizá convenga no engañarse demasiado. Quizá no todo consista en que el Festival de Cannes tiene determinados compromisos y un número limitado de premios. De la misma manera que ante «La grande bouffe» se reaccionaba haciendo una llamada al «buen gusto», y ante «Ana y los lobos» limitando las referencias a una perspectiva española, el público de Cannes, gran parte de la crítica y parte del Jurado seguían entendiendo el cine como invento ya acabado y del que sólo se esperan emociones ligeramente fuertes para no sentirse del todo muertos. Si algún valor tiene Cannes, no es sólo el del maratón que suponen sus cuatrocientas y pico de películas, sino su significación como catalizador de una actitud general. Cannes no está especializado en ningún tipo de cine, salvo en lo que respecta al proveniente de un engranaje industrializado. Y esta falta de especialización posibilita un tanteo aproximado a la marcha del cine en términos amplios. La calidad y temática de las películas —este año, como se ha apuntado más arriba, claramente diferencia-

das en dos posturas antitéticas— viene acompañada de las reacciones del público y la crítica, igualmente diferenciadas. Y aun cuando se pueda culpar al Festival de falta de neutralidad, ello no viene sino a completar la información que éste aporta sobre cómo es y cómo se hace el cine. Sus condicionamientos económicos, su fuerza agresiva, su posibilidad alienante, su dependencia de intermediarios, su carácter de espectáculo de feria o de tema para los estudiosos, etcétera, son algunas de las reflexiones que se desprenden de este XXVI Festival (término que encierra toda una definición), del que volveremos a hablar la próxima semana. ■ **DIEGO GALAN.**

PALMARES

Gran Premio conjunto a «Scarecrow», de Jerry Schatzberg, y «The hireling», de Alan Bridges.

Premio especial del Jurado a «La maman et la putain», de Jean Eustache.

Premio de interpretación masculina a Giancarlo Giannini, por «Film d'amore e d'anarchia», de Lina Wertmüller.

Premio de interpretación femenina a Joanne Woodward, por «De la influencia de los rayos Gamma en el comportamiento de las margaritas», de Paul Newman.

Menciones especiales a «La planète sauvage», de René Laloux, y «L'invitation», de Claude Goretta.

Una cierta tendencia del cine español

¿Era previsible hace diecisiete años («Calle Mayor») que Juan Antonio Bardem realizase en 1973 una película como «La corrupción de Chris Miller»? ¿Lo era hace tan sólo diez («Nunca pasa nada»)? ¿Qué pasa entre nosotros para que hombres que en un determinado momento significaron mucho para la cultura española y supieron aportar un punto de vista crítico sobre nuestra

sociedad se hayan hundido de tal forma? ¿Cansancio, desilusión, abdicación de una lucha ya demasiado prolongada? ¿Hay que buscar las causas en una situación colectiva o se trata de responsabilidades personales, de decisiones aisladas? ¿Significará un cómodo enmascaramiento tomar dicha situación como algo determinante fatalisticamente, o un idealismo injusto centrarse en la posibilidad de elección individual? ¿Es mejor juzgar cada film de Bardem teniendo en cuenta y desde el período importante de su obra, o como si de la película de un director cualquiera se tratase? ¿Cuál es el camino para no caer ni en paternalismo ni en la dureza gratuita? ¿Qué posibilidades tiene Bardem —o cualquier cineasta español— para hacer otro tipo de cosas, y hasta qué punto no ha desaprovechado tristemente las que le ofrecía su última realización?

No son estas preguntas retóricas, sino cuestiones que con toda sinceridad me planteo a la hora de escribir la reseña de «La corrupción de Chris Miller». Si estuviéramos ante un paso en falso de la trayectoria en un autor, nada grave sucedería. Pero la cuenta abajo iniciada por Bardem en «Los pianos mecánicos» (1965), continuada en «El último día de la guerra» (1968) y «Varietés» (1971), ya dura demasiado tiempo y nunca había parecido hasta tal punto vertiginosa como en el film ahora estrenado. Ni el autor de «Muerte de un ciclista» es tan viejo —cincuenta y un años— como para considerarle ya acabado físicamente ni su obra tan amplia —catorce largometrajes— como para creer que ha agotado su capacidad de expresión. Porque, aun aceptando teóricamente los puntos de partida de «La corrupción...», creo imposible salvar una película que es anodina en dos tercios de su desarrollo, gratuita en el resto y tramposa con

respecto al público siempre.

Examinemos dichos puntos de partida: se trataba, al parecer, de fabricar un «producto internacional» que facilitara el lucimiento de Marisol en su «nueva etapa» como actriz. La cuestión del internacionalismo se reduce entre nosotros a contar una historia fuera del tiempo y del espacio (el que esta vez suceda en época actual y dentro de la provincia de Santander no posee mayor importancia, a no ser por la cantidad de lluvia que cae), inscrita en una temática criminal que permita abundantes escenas sanguinolentas, y aderezada con unas gotas de «erotismo prohibido» —aquí, lesbianismo— que, abundantes en la posible doble versión, sólo nos llegan sugeridas, contribuyendo al caos que ya por sí mismo suponía el diseño psicológico de los personajes, siempre con traumas sexuales. «Martita», de Nieves Conde, o «El ojo del huracán», de Forqué —por poner dos ejemplos entre decenas— iban por este camino. El guión de Santiago Moncada para «La corrupción...» busca, además, la internacionalidad en el refrito: «Rebeca», «Marnie», «Luz de gas», «La piscina» y tantas otras van asomando por sus páginas. A ello, Bardem añade una exacerbación en los asesinatos (en una de las sesiones que contemplé, el público pateó fuertemente el momento más sangriento del film y hubo gritos de «censura estética»), toma de prestado a Chabrol y al Hitchcock de los años cuarenta, y compone su última imagen a la manera del Bergman de «Persona». Resultado: que el internacionalismo acaba en Italia, que los «gialli» —films policíacos— que fabrican en serie Argento, Tessari, Ercoli, Fulci y compañía son el camino a seguir por esta ambiciosa tendencia del cine español, a que pertenece «La corrupción de Chris Miller».

¿Y Marisol, segundo

punto de partida? Mal vestida, mal maquillada, mal fotografiada, y tan pésima actriz como siempre. No soy de los que creen en su desaprovechamiento, sino en su nulidad, pero hay que reconocer que aquí nadie la ha ayudado en sus deseos de «liberalización». Entre los sobresaltos que causa al público el «flash-back» del levantador de pesas y la risa que le da ver cómo Moncada y Bardem han resuelto la película, poco tiempo queda al espectador para recordar el nimio trabajo de Marisol. Nuestras folklóricas jovencitas siguen sin tener suerte. ■ FERNANDO LARA.

La infancia asesina

Cabe la posibilidad de que pase inadvertida entre nosotros una de las películas de mayor interés de la presente temporada: «El otro», de Robert Mulligan. El débil lanzamiento publicitario que ha tenido —apoyado en el nombre de su director, conocido mundialmente por el éxito de su anterior film, «Summer of '42», pero no aquí, dado que está prohibido—, su estreno en un local madrileño apartado del centro y sin público fijo, y la colaboración inteligente del espectador que la película reclama, son factores que pueden contribuir a su desconocimiento y fracaso comercial. De hecho, en los primeros días de exhibición en Madrid casi nadie ha ido a verla, y la poca gente que ha asistido sale mayoritariamente desconcertada por un film que le propone un cierto esfuerzo de imaginación, nada del otro mundo para un espectador que estuviera habituado a ver las obras que han ido marcando la evolución del cine en estos últimos quince años y a aceptar un determinado diálogo con la pantalla, pero difícilmente accesible para quien —como el público español— ignora por disposición oficial todo aquello que rebasa el

nivel ideológico, moral y estético del mero producto de consumo.

«El otro» («The other», 1972, cuatro minutos de menos en la versión hispana) se centra en uno de los temas favoritos del género fantástico, tanto literario como cinematográfico: el tema del doble o del desdoblamiento de personalidad, que alcanzó en «Doctor Jekyll y Mr. Hyde», de Stevenson, su más clara formulación. El conflicto entre «las fuerzas del Bien y del Mal» presentes en el interior de cada hombre, se canaliza en él mediante una radical separación de ambas, actuando desde ese momento aisladamente, de manera esquizofrénica cara a la indivisible personalidad del individuo. Separación incluso física, dada la corporización que dichas fuerzas encontradas adquieren cuando el conflicto se ha hecho irresoluble en la intimidad de la persona. Lo que convierte «El otro» en una película aparte y enriquecedora de este tema clásico es su ubicación en el mundo de la infancia, el carácter de juego prolongado y necesario que su protagonista otorga a cuanto realiza. La primera parte del film va narrando el alegre verano de dos hermanos gemelos en la propiedad rural de su familia, situada en el Connecticut de los años treinta. Pero, poco a poco, ciertos indicios, ciertas imágenes, hacen pensar al espectador que existe algo extraño tras esa normalidad. Niles, uno de los gemelos, vive bajo una doble influencia: la de su hermano Holland, autor de todo tipo de travesuras y crueldades, y la de su abuela, Ada, rusa exiliada, mujer de fuertes creencias religiosas y que desempeña cara a Niles el papel de verdadera madre. Ella les propone el «gran juego», un ejercicio de concentración de voluntad, mediante el que pueden hacer efectiva su imaginación, desde volar como un cuervo a superar la apa-

riencia externa de las cosas. Sin ninguna trampa, aunque guardándose, lógicamente, determinadas cartas imprescindibles para que la historia exista; Mulligan va descubriendo lo que se oculta en la realidad de esos «dos» gemelos, hasta qué punto Niles utiliza ese ejercicio de concentración para llevar a cabo la disociación Bien-Mal de que antes hablábamos. El hecho de que nunca aparezcan juntos en plano fijo ambos hermanos, y sólo mediante panorámicas o por efecto de montaje, demuestra la honradez del realizador, su respeto, tanto hacia lo que cuenta como hacia el público. Pocas veces como en «The other» se ha tratado con tanta dureza y, al mismo tiempo, sensibilidad la crueldad de la inocencia, la natural falta de criterios morales existentes en una infancia mitificada hasta la llegada del psicoanálisis (1).

Cineasta de filmografía (catorce títulos) irregular, de escaso interés salvo aspectos aislados de «Amores con un extraño», «La rebelde» o «Matar un ruiseñor», Robert Mulligan —Nueva York, 1923, perteneciente a la «generación televisiva» del cine americano— logra aquí su, con mucho, mejor película. Cierta que ha contado con un buen material literario de base (la novela del ex protagonista de «El Cardenal», Tom Tryon), pero ello no es garantía de éxito. El ejemplo de Michael Winner retomando los personajes de «The turn of the screw», de Henry James, para desaprovecharlos lamentablemente en «Los últimos juegos prohibidos» —oportunistamente título de «The nightcomers», 1971— se halla ahora mismo en la cartelera madrileña. Componiendo con «El otro» un curioso díptico sobre la infancia asesina. ■ F. L.

(1) Recomiendo vivamente la lectura del trabajo de Alain Garsault sobre este film en «Positif», número 146. De él he tomado este último párrafo.

triumfo RECOMIENDA

LIBROS

LA VENUS DE LAS PIELS, de Sacher Masoch, e INTRODUCCION AL MASOQUISMO, de Carlos Castilla del Pino (Alianza Editorial). RETRATO DE GRUPO CON SEÑORA, de H. Böll (Noguer). DISCURSOS INTERRUPTIDOS (I), de Walter Benjamin (Taurus). POEMAS, de Mayakovsky (Visor). GUILLERMOTTA EN EL PAIS DE LAS GUILLERMINAS, de M. Vázquez Montalbán (Anagrama). SUPER-HELIOGABALO, de A. Arbasino (Seix Barral). LA ESTRUCTURA MITICA DEL HEROE, de Juan Villegas (Planeta). SOCIEDAD, POLITICA Y CULTURA EN LA ESPAÑA DE LOS SIGLOS XIX Y XX, de Tuñón de Lara y otros (Cuadernos para el Diálogo). SOCIOLOGIA DEL TRABAJO, de M. Bolle de Bal (Nova Terra). LAS DOS CARAS DE OCCIDENTE, de M. Duverger (Ariel). PARABOLAS PARA UNA PEDAGOGIA POPULAR, de C. Freinet (Laia). ANTROPOLOGIA Y FILOSOFIA, de C. Esteva (Redondo).

CINE

Madrid

EL DISCRETO ENCANTO DE LA BURGUESIA, de Buñuel (Alexandra-Galileo). EL MUNDO DENTRO DE TRES DIAS (corto), de Galán (Alexandra). ALGO DE AMOR (corto), de Blanco (Palace). SANGRE DE CONDOR, de Sanjinés (California, desde viernes). MESIAS SALVAJE, de Russell (Peñalver-Pompeya). EL ATENTADO, de Boisset (Palafox). CABARET, de Fosse (Albéniz). LA CASA DE CRISTAL, de Gries (Roxy B). KLUTE, de Pakula (Montera). NO ES BUENO QUE EL HOMBRE ESTE SOLO, de Olea (Callao-Vergara). EL OTRO, de Mulligan (Salamanca). TIEMPOS MODERNOS, de Chaplin (Benlliure). EL COMPROMISO, de Kazan (Concepción). DRACULA, PRINCIPE DE LAS TINIEBLAS, de Fisher (San Carlos). EL ESTRANGULADOR DE BOSTON, de Fleischer (Ventas). EL HALCON Y LA FLECHA, de Tourneur (Delicias-Las Vegas-Paris-Vallehermoso). PSICOSIS, de Hitchcock (España, de Campamento). LOS QUE NO PERDONAN, de Huston (Odeón-Oporto). EL REBELDE, de Schlöndorff (Aragón). RIO BRAVO, de Hawks (Cristal-Lavapiés). SUEÑOS DE SEDUCTOR, de Allen Ross (Coimbra-Copacabana-Europa-Magallanes-Marvi-Moratalez).

Barcelona

EL ANGEL EXTERMINADOR, de Buñuel; UNA HISTORIA INMORTAL, de Welles, y UN PERRO ANDALUZ, de Buñuel —sólo sábados— (Alexis). EL DISCRETO ENCANTO DE LA BURGUESIA, de Buñuel (Aquitania). LA CALLE 42, de Bacon-Berkeley; COMICOS, de Bardem (Ars). L'AMOUR L'APRES-MIDI, Rohmer (Publi). ADIOS, CIGÜEÑA, ADIOS, de Summers (Bohemio-Galileo-Ideal-Venecia). EL ATENTADO, de Boisset (Alexandra). BESOS ROBADOS, de Truffaut (Emporium-Savoy). CABARET, Fosse (Florida). EN NOMBRE DEL PUEBLO ITALIANO, Risi (Condal). EL INFIERNO DEL WHISKY, de Quine (Miami). MI QUERIDA SEÑORITA, de Armifián (Cristal-Favencia-Marina). PERROS DE PAJA, de Peckinpah (Adriano-Venedo). ¿QUE ME PASA, DOCTOR?, de Bogdanovich (Novedades). SUEÑOS DE SEDUCTOR, Allen Ross (Astoria). TRES EN UN SOFA, de Lewis (Atenas).