

pero no la primera. Su breve filmografía («Enrique V», «Hamlet», «Ricardo III», «El príncipe y la corista», «Otel» —aunque apareciera firmada por Stuart Burge—, «Tres hermanas») demuestra que se trata mucho más de un hombre de teatro que de cine. Incluso pienso que su trabajo tras la cámara no responde, sino a un deseo de conservar en el tiempo aquellos montajes que, de otra forma, sólo pervivirían para quienes lo hubieran contemplado. Labor subsidiaria si se quiere, de registro más que de creación, pero que el cine tampoco tiene que avergonzarse de llevar a cabo.

«Tres hermanas» («Three sisters», 1970), seleccionada por la «Mostra» de Venecia, acaba de pasar por Madrid de manera furtiva. Estrenada en tres locales habitualmente destinados a desechos de distribución —con programa doble en dos de ellos—, merecía bastante mejor suerte. En estos casos, queda automáticamente anulado el poder de influencia que pueda tener la crítica; no se le da oportunidad para ello. Únicamente nos queda la inserción del título en el «Recomienda», contando con una visión previa o con el interés apriorístico de la obra, para intentar corregir mínimamente su mal lanzamiento y el que, al proyectarse sólo una semana, nadie se entere de su exhibición. «Tres hermanas» debería haberse dado en versión original con subtítulos, dentro de una «sala especial», para poder apreciar así las voces de unos excelentes actores y una matización en la manera de decir que quizá en Chejov sea más importante que en nadie para una correcta comprensión del texto. Pero parece que es pedir peras al olmo el que los distribuidores actúen con inteligencia dando a cada film el tratamiento individualizado que merece. Porque, incluso co-

mercialmente, creo que la película se habría defendido mejor destinándola al sector de mercado que podía apreciarla. Y cualquiera que siga nuestras reseñas, verá que no es éste, ni mucho menos, un caso aislado.

Casi todos los realizadores que han adaptado obras de Chejov, optaron por mantener su estructura escénica, hasta dentro del propio cine soviético, como lo demostraba el excelente «Tío Vanja», de Andrei Mijalkov-Konchalovski (1971). Quizá haya sido Sidney Lumet, en uno de sus escasos aciertos, quien con «The seagull» —«La gaviota» (1968), tampoco estrenada en España— buscara unos mayores márgenes de recreación personal en torno a un autor que, de un lado, «pide a voces» el primer plano, el espionaje de una cámara desentrañadora de tensiones y motivaciones ocultas, pero que, de otra parte, exige el respeto de una acción narrativa en la que, por mínima que sea, ni sobra ni falta nada dentro de un magistral ejercicio dramático que resulta muy difícil variar sin que quede dañado. Fiel al planteamiento que clabamos al principio y de acuerdo con estas consideraciones, Laurence Olivier ha seguido escrupulosamente el texto Chejoviano (1) a la hora de poner en escena y filmar posteriormente «Tres hermanas», insistiendo en su carácter prerrevolucionario, como lo demuestra la escena final en que se insertan unos compases de «La Internacional». No es tan afortunado el resto de sus innovaciones (sueño de Irina, incendio en las calles, «flash-forward» del duelo), pero sí su dirección de actores, entre

(1) En TRIUNFO, número 553, José Monleón analizó hace escasos meses —5 de mayo de 1973— el contenido de «Las tres hermanas», con motivo de su notable representación por el teatro nacional María Guerrero.

los que destaca la Mascha creada por Joan Plowright. ■ F. L.

Emperador de ambigüedades

Sin llegar a los extremos de «La venganza de Ulzana», Robert Aldrich vuelve a proponernos otro juego ambiguo que conecta más claramente con el resto de su filmografía. «El emperador del Norte» (1973) no es, afortunadamente, una repetición del esquema racista y terrible de su película anterior, pero tampoco propone una profundización suficientemente seria sobre la materia que trata. Se repite así de nuevo la realidad de un cineasta poco dado a sutilezas, complaciente con formas simples y convencido de que una película no es más que su imagen exterior.

«El emperador del Norte», en clave de comedia, quiere ser la crónica de la insólita lucha entre un representante de los supermarginados económicamente, el vagabundo A, número 1 (corre el año norteamericano de 1933), y el representante de una represión del orden y la limpieza, el pseudomilitarizado jefe de un convoy. Mientras éste asesina a cualquier vagabundo que intente viajar clandestinamente en su tren, el «emperador» de los vagabundos logra engañarle, no sin antes mantener una lucha sangrienta y victoriosa, que sintetice la atroz violencia que proponen hombres como el dictador obsesionado de los trenes, en un momento de crisis nacional y ante las palabras pacifistas y democratizadoras de Roosevelt. Sátira que se insinúa política, pero que no llega a superar los esquemas de una película de acción, como tantas otras.

Sean o no las intenciones de Aldrich las de realizar una película de sugerente sentido político, lo cierto es que su trabajo se diluye por di-

versos caminos, eliminando cualquier posible interpretación seria de su obra. Desde el moralismo final, que propone una ética para ser vagabundo de primera, hasta el discurso oído por la radio, todo en «El emperador del Norte» se ha mitificado y sintetizado de tal manera que no es posible relacionarlo con acontecimiento histórico o real por mínimo que sea. La interpretación de Borgnine y Marvin —que juegan al «duelo de titanes», la persecución del policía —especie de homenaje al cine de Laurel y Hardy—, la escena posterior en la que, sin que nadie sepa por qué, obligan a ladrar al policía, el aire poético del mundo de los vagabundos, que no son en la película una consecuencia directa de la depresión económica (apenas si hay una alusión indirecta), sino ángeles metafísicos que se ríen inocentemente de las desgracias del sádico asesino que los persigue, son elementos contradictorios y extraños que no conducen a la consistencia de la película.

La trayectoria de Robert Aldrich no desdice la ambigüedad de su última película. De hecho, la carrera de este realizador —cuyo recuerdo más brillante parece remontarse a «La leyenda de Lilah Clare», cuando ha superado esta ambigüedad, ha sido para enfrascarse en los pecaminosos caminos del fascismo consentido, caso de «La venganza de Ulzana». La ambigüedad de Aldrich no es la del autor que abre caminos conscientemente o que deja posibilidades a descubrir en función de sus reconocidas limitaciones; la suya proviene de una falta de compromiso, con lo que narra, con una ausencia de profundización en su propio material, en aras seguramente de ese mitificado «profesionalismo» que algunos defienden como virtud máxima de un cineasta. Limitar la

obra de creación a ese aspecto no es sino empobrecer algo que, en manos de espíritus más ambiciosos, ha llegado a alturas que Aldrich no parece poder soñar. ■ DIEGO GALAN.

John Ford: El adiós de una mitología

Cuando hace dos años la «Mostra» de Venecia le dedicó un homenaje, John Ford ya era un anciano inválido a quien tenían que llevar en una silla de ruedas en los escasos momentos en que salía del hotel. No aceptaba ninguna entrevista, y los que a él se acercaron en la noche de clausura debieron contentarse con un autógrafo trazado con mano temblorosa y que ya poseía un cierto tono funerario. Era como la despedida pública de un gran cineasta, cuya obra acabábamos de ver torpemente resumida en el largometraje «Directed by John Ford», de Peter Bogdanovich, el crítico que, paradójicamente, más horas había dedicado a

estudiarla (1). Resultaba cruel y deprimente ver inmovilizado, en la sofisticada noche veneciana, al maestro por excelencia del cine de acción.

Porque, aun cuando su muerte física haya sobrevenido en el último día del recentísimo agosto, desde hace tiempo, John Ford apenas pertenecía al mundo de los creadores vivos. 1966 es la fecha de su último film estrenado, «Siete mujeres», y «El gran combate» (1964) significó —al mismo tiempo que su, para nosotros, obra maestra— el testamento artístico de un hombre que vivió para el cine, dándole cincuenta de sus setenta y ocho años. Afortunadamente para su prestigio, el «Vietnam, Vietnam» que realizara, como último trabajo, para el Departamento de Estado norteamericano nunca ha visto la luz. Marginado por las grandes compañías al haber dejado de ser en la década de los se-

(1) En Editorial Fundamentos, colección Arte, número 26, se halla traducido el «John Ford» de Peter Bogdanovich, de indudable valor informativo, aunque no crítico.

John Ford —en el centro y con gafas oscuras— charla con John Wayne y William Holden durante un descanso del rodaje de «Misión de audaces» (1959). «Nunca he creído estar haciendo algo importante, sólo un trabajo con el que disfrutaba», diría Ford al hablar de su carrera.





«El gran combate» («Cheyenne autumn»), 1964, significó —junto a «El hombre que mató a Liberty Valance» (1962)— el testamento artístico de Ford. Epopeya de un pueblo perseguido y masacrado, vino a ser un acto de contrición de quien no siempre había tratado a la minoría india con la debida justicia.

senta un director taquígrafo, nadie —cuenta Richard Widmark— quería producirle películas, sufriendo un trato similar al recibido por Griffith. Sólo tuvo esa propuesta oficial "para elevar la moral de los combatientes en el Sudeste asiático y de sus familias", aunque ahora los magnates de Hollywood lancen los más emocionados panegíricos sobre el talento de Ford.

El ha sido, sin duda, el gran épico del cine, puesto en el quizá únicamente desde distinta vertiente ideológica— pueda sucederle. Con el aliento de los primitivos, con su instintivo sentido fílmico, recogió las enseñanzas de Griffith para volcarlas especialmente en un género, el "western", que ocupa buena parte de sus ciento treinta y pico películas —sobre todo, dentro del cine mudo— y del que se erigió en maestro indiscutible. John Ford es el "western" como Hitchcock el film de "suspense", o Minnelli y Donen el "musical". "El caballo de hierro" (1924), "Tres hombres malos" (1926), "La diligencia" (1939), "Pasión de los fuertes" (1946), "Wagonmaster" (1950), "Centaurus del desierto" (1956), "Dos caballeros juntos" (1961), "El hombre que mató a Liberty Valance" (1962) y el ya citado "Cheyenne

autumn" ("El gran combate") han ido marcando los módulos de un género que realizaba aquel "encuentro de una mitología con un medio de expresión" de que hablara André Bazin. Ni por ellos, ni por muchos otros para mí inferiores, Ford recibiría ninguno de los seis Oscars con que fue premiado, lo que señala un desprecio tradicional hacia el "western", considerado como algo menor y sin apenas trascendencia.

Esta dedicación a reconstruir indirectamente los episodios de la colonización del Oeste norteamericano, no debe dejar ocultas otras facetas de la filmografía fordiana, como su pasión por la Irlanda de sus predecesores ("El delator" o "El hombre tranquilo"), el mar ("Hombres intrépidos"), la consideración de la familia como núcleo vivencial de extrema importancia ("¿Qué verde era mi valle", "The grapes of wrath", "Tobacco Road"), el tema del fracaso unido a la decadencia física ("El último hurra") o su visión de la democracia a través, esencialmente, de la figura de Abraham Lincoln ("Young Mr. Lincoln", otra de sus obras maestras ante la que Eisenstein mostró públicamente su admiración: "Es la película americana de la que me gustaría ser autor").

De nuevo hay que recordar a Griffith, a la hora de valorar ideológicamente el cine de Ford. Igual que "El nacimiento de una nación" es al mismo tiempo un film racista y una aportación decisiva al lenguaje cinematográfico, en la obra de Sean Aloysius O'Fearna —verdadero nombre del director ahora fallecido— coexiste un indudable talento narrativo, una categoría de clásico, con un pensamiento derechista a menudo sumamente irritante. Fascinado por el mundo de los uniformes y las banderas al viento, Ford manifestó una vocación militarista, patriótica, que en ocasiones (por ejemplo, su trilogía dedicada a la Caballería estadounidense: "Ford Apache", "La legión invencible" y "Rio Grande", en días de agudo nacionalismo 1948-1950) llegaba a ocultar cualquier acierto en orden estético. Típico liberal-republicano escorado a la derecha, su cine nos queda como reflejo inmejorable de una mitología americana, hoy en

jugó buena baza— con una postura frente al puritanismo y al fanatismo que no siempre quedó clara a los ojos del espectador. Algo similar le sucedió con respecto al pueblo indio, al que trató con respeto y cariño personalmente y en entrevistas, pero al que masacró en sus films para gloria del Ejército norteamericano. "He matado más indios que Custer, Beecher y Chivington juntos", diría en cierta ocasión. Quizá por ello, "El gran combate" tenía ese aire de contrición, de pedir perdón a un pueblo al que se ha maltratado no sólo en la realidad, sino también en la pantalla, porque —dice el mismo Ford— "al público americano le gusta ver cómo matan a los indios". Lo curioso es comprobar que un hombre que reconoció diversas veces este genocidio, apoyó, sin embargo, la intervención USA en Corea y Vietnam. Aunque John Ford, "Natani Nez" ("Soldado Alto") para los navajos, el "dueño" de



Aunque en la filmografía fordiana aparecen títulos de muy diverso significado, como los relativos a Irlanda, es en el «western» donde el cineasta ahora desaparecido mostró un dominio absoluto. «Pasión de los fuertes» («My darling Clementine», 1946) quizá sea el más «puros», el más clásico de todos ellos.

trance de revisión y destrucción. Así lo reconoce el Presidente Nixon cuando, en marzo pasado, le hizo grandilocuente entrega de la Medalla de la Libertad, máxima condecoración civil USA.

Ford quiso conciliar un tradicionalismo a ultranza —en el que su catolicismo "irlandés"

Monument Valley, el hombre que defendió a Mankiewicz frente a De Mille durante el macarthismo, el cineasta preferido de Welles, Bergman y Eisenstein, nunca llegó a los límites de abierto fascismo de su actor preferido y mejor amigo, John Wayne... ■ FERNANDO LARA.



LIBROS

EL FULGOR Y LA SANGRE, Ignacio Aldecoa (Planeta). 1789, REVOLUCION FRANCESA, Georges Lefebvre (Laia). EL PAIS ERRADO, Marlo Lodi (Laia). PSICOANALISIS Y EDUCACION, Wilhem Reich y Vera Schmidt (Anagrama). DIARIO MINIMO, Umberto Eco (Península). CIENCIA E INDUSTRIA EN EL SIGLO XIX, J. D. Bernal (Martinez Roca). FREUD, Richard Wolheim (Grijalbo). EL LIBRO DE MANUEL, Julio Cortázar (Sudamericana). COPLAS A LA MUERTE DE MI TIA MANUELA, M. Vázquez Montalbán (El Bardo). LA CRISIS UNIVERSITARIA, estudio de F. López, J. P. Forner (Textos Hispánicos Modernos. Labor).

CINE

Madrid

EL DISCRETO ENCANTO DE LA BURGUESIA, Buñuel (Alexandra). ANA Y LOS LOBOS, Saura (Palace-Peñalver-Rosales). PASEO POR EL AMOR Y LA MUERTE, Huston (Pompeya). CABARET, Fosse (Albéniz). LA CASA DE CRISTAL, Gries (Salamanca). CON FALDAS Y A LO LOCO, Wilder (Astoria-Capri-Ideal-López de Hoyos-Lux-Murillo-San Remo). DETECTIVE SIN LICENCIA, Frears (Ciudad Lineal). ¡HATARI!, Hawks (Proyecciones). HORIZONTES DE GRANDEZA, Wyler (Emperador-Roma). EL HALCON Y LA FLECHA, Tournier (Aragón). JUNIOR BANNER, Peckinpah (Simancas). MIMI, METALURGICO, HERIDO EN SU HONOR, Wertmuller (Fuencarral). UNA NOCHE EN LA OPERA, Marx Brothers-Wood (Ventas). TOMA EL DINERO Y CORRE, Allen (Bécquer). LOS VISITANTES, Kazan (Mundial). Cine Bellas Artes: Consultar cartelera.

Barcelona

PEEPING TOM, Powell; EL JARDIN DE LAS DELICIAS, Saura (Alexis). EL DISCRETO ENCANTO DE LA BURGUESIA, Buñuel (Aquitania). EL SIRVIENTE, Losey (Ars). AL ESTE DEL EDEN, Kazan (Savoy). A QUEMARROPA, Boorman (Unión H). BILLY, EL DEFENSOR, Frank (Cristal-Favencia-Marina). CABARET, Fosse (Florida Cinerama). CON FALDAS Y A LO LOCO, Wilder (Fémina). CONSPIRACION DE SILENCIO, Sturges (Virrey). ESPARTACO, Kubrick (Canadá-Favencia). LA GATA SOBRE EL TEJADO DE ZINC, Brooks (Tivoli). FRENESI, Hitchcock (Fantasio-Paris). UNA NOCHE EN LA OPERA, Marx Brothers-Wood (Condal). RIO BRAVO, Hawks (Padro). LOS TRES MOSQUETEROS, Sidney (Capitol).