

do en el Festival de Cannes, donde Ribas tuvo que responder honestamente a las preguntas relativas a la censura, sin poder ocultar que *La otra imagen* había sido víctima de esos rigores puritanos tan corrientes en el cine español; rigores que afectan a una escena de notable interés: aquella en la que el matrimonio de ciegos hacen el amor.

Hay, sin embargo, en *La otra imagen*, una excesiva insistencia en los términos de la parábola, sobre todo en los diálogos. Ribas ha debido temer que la intención de su película se escapara, y no ha dudado en contar en todo momento, con la mayor claridad posible, cuáles son sus propósitos; esa claridad, no obstante, se pierde en ocasiones en el desarrollo anecdótico de la acción. Hay, por tanto, intenciones claras en algunos momentos que no terminan de cuajar en las imágenes que se nos presentan. En este sentido, la relación del marido con el amigo, el repentino regreso de ella a casa de sus padres, la escena del piano...

Momentos de ligera confusión (a mi juicio), que no impiden, sin embargo, que *La otra imagen* sea una de las escasas películas españolas a defender.

Hay quien dijo, ante el estreno de la película *Las salvajes de Puente San Gil*, que el problema de Antonio Ribas como director consistía en haberse «formado» en las filas de unos directores conservadores y pretender, a la hora de hacer él sus películas, inscribirse en una onda opuesta. Y que de ese rompimiento surgían algunas contradicciones que eliminaban cierta fuerza a sus películas. En mi opinión, por el contrario, creo que el rompimiento de Ribas con ese cine «conservador» ha sido tan tremendo, que quizá esto le ha impedido aprovecharse de él en lo que, sin duda, tiene de positivo: en la claridad de las anécdotas, en la creación de un interés «in crescendo» respecto a la problemática

narrada, etcétera. Quizá *La otra imagen* sea lineal donde podía haberse aprovechado más energía dramática. ■
DIEGO GALAN.

Una impotencia colectiva

La carrera de Florestano Vancini pareció quebrarse en 1965 tras la realización de su espléndida «Las estaciones de nuestro amor», que narra precisamente la crisis ideológica de toda una generación, su desencanto frente a la manera en que había quedado configurada la sociedad italiana, en nada acorde a cuanto suponía el entusiasmo político de la posguerra. Este triste y delicado encuentro de un antiguo militante consigo mismo y con los que fueron sus compañeros, rubricaba las esperanzas en un cineasta cuya «ópera prima» —«La lunga notte del '43» (1960)— se inscribiera en la reflexión que los jóvenes directores del momento efectuarían sobre la Historia contemporánea de Italia. Reflexión de notable lucidez, apoyada en la vía del realismo crítico, y en la que el período fascista iba a ser principal tema de estudio. «La banda Casaroli» no decepcionaría la atención puesta en Vancini, algo enfrida tras su inmediatamente posterior «La calda vita» (1963) —de amplio éxito comercial—, pero satisfecha dos años después al llegar «Las estaciones...».

Y aquí, el brusco hundimiento. Acogiéndose a la moda del «spaghetti western», Vancini se transforma en Stan Vance y, con este seudónimo, rueda «Los largos días de la venganza». Muestra de su desconcierto es también «L'isola», donde mezcla a uno de los actores más caracterizados del «spaghetti» —Giuliano Gemma— con dos intérpretes típicos del cine de Bergman, Bibi Andersson y Gunnar Björnstrand. Extraña combinación dentro de una trama de tipo psicológico, «L'isola» (rea-



«Jaque mate siciliano» («La violencia: quinto potere» (1971), de Florestano Vancini.

lizada en 1968) constituyó un rotundo fracaso. Películas posteriores de Vancini son «La violencia: quinto potere» (1971) y «Il Delitto Matteotti» (1973), film éste último que se adscribe a la corriente de «cine-dossier», de «cine-documento», que ha proliferado en Francia e Italia a partir de «Z», permitiendo además a nuestro autor el retomar su inicial visión del fascismo.

Sin pertenecer a esta tendencia de reconstrucción de hechos reales, sin que esté directamente basada en ningún «affaire» público, pero sin alejarse tampoco apenas de sucesos auténticos, «La violencia: quinto potere» contiene todo el carácter y fuerza testimoniales de la más exacta reconstrucción. Estrenada en Madrid en cinco cines de barrio, con copias que demuestran su paso por abundantes salas de provincias y enmascarada bajo el título «El jaque mate siciliano», la película de Vancini parece haber sido destinada a la ignorancia y al olvido. Sólo una semana se ha mantenido en esos cinco locales —para ser sustituida por «Lo verde empieza en los Pirineos!»— a uno de los más duros y rotundos alegatos que se

han hecho contra la mafia italiana, su capacidad de poder y la indefensión de la Justicia ante ella. Más allá de casos particulares que se nos habían narrado anteriormente —como en «El día de la lechuga», de Damiani, o «A cada uno lo suyo», de Petri—, aquí es todo un proceso colectivo lo que se efectúa, mostrando responsabilidades y silencios, corrupción e impotencia, cara a la actuación de los mafiosos.

Proceso, además, de sentido literal. Porque es a un juicio contra dos bandas acusadas de todo tipo de violaciones legales a lo que asistimos en el film. Salvo una recopilación de hechos criminales en el pre-género y diversas secuencias que van mostrando o puntualizando las declaraciones de los testigos, «La violencia...» transcurre íntegramente en la sala de un juzgado, lo que pone a fuerte prueba la capacidad de Vancini como realizador. Resueltos los continuos interrogatorios mediante una inteligente planificación en la que destacan los «travellings» circulares y laterales, el director se ha apoyado también esencialmente en un estupendo plantel de actores a quienes no ha importado hacer pe-

queños papeles, intervenciones de breves minutos si su personaje lo requería. Salvo algún momento en que predomina el tono discursivo dentro de las intervenciones del fiscal (encarnado por el intérprete favorito de Vancini, Enrico Maria Salerno), todo el resto aprovecha al máximo las posibilidades de la obra de teatro original —«La violencia» de Giuseppe Fava—, en que el film está libremente basado.

Junto a su testimonio acusador contra la mafia (una mafia nada folklórica ni pintoresca, entregada a la especulación del suelo y la compra o matanza de políticos), Vancini continúa aquí su «discurso» en torno a la impotencia social, la imposibilidad de defensa por parte del ciudadano frente a unos grupos coactivos, ya se trate de los «camisas negras» de su primer film o de los mafiosos de éste. Mostrar cómo una colectividad puede verse dominada por una violencia establecida, que le priva de su libertad natural, no es el menor de los empeños de «La violencia...», que pertenece por derecho propio a ese sector del cine italiano comprometido en una amplia labor cívica y política. ■
FERNANDO LARA

La semana de cine en color

En Barcelona, del 25 de octubre al 2 de noviembre, se celebra este año de nuevo la Semana Internacional de Cine en Color, un festival llamado que viene desde hace dieciséis años ofreciendo, no ya sólo una rigurosa selección en los títulos que presenta, sino, lo que aun, si cabe, es más importante: una muestra de lo que debe ser, en realidad, un festival cinematográfico. Frente a las fiestas populares de Valladolid o San Sebastián (con sus discursos, sus inauguraciones, sus pretensiones de festivales «internacionales», sus estrellas y sus comilonas), Barcelona se limita única y exclusivamente a presentar en sesiones democráticas abiertas a todo tipo de público (sin etiqueta, naturalmente) aquellas películas que puedan contribuir a informar convenientemente sobre el cine de interés que se hace por el mundo.

En ocasiones se añaden a estas proyecciones coloquios referidos al mundo de la imagen, cuyas conclusiones son editadas por el festival para conocimiento de cuantos lo deseen.

Quiere esto decir que para el Festival de Barcelona sólo es importante la calidad de las películas y el rigor de su trabajo: que su organización va sólo orientada a contribuir de alguna manera al mejor conocimiento del cine en España y a tratar de dar a conocer preferentemente aquello que, por las razones que sean, más tarde no será tan fácilmente asequible al público. La disculpa del cine «en color» (origen un tanto metafísico de la semana, hace ya demasiados años para mantenerse en vigor) no supone especialización alguna —todas las películas, salvo en escasas ocasiones, se hacen ya en color, y para las del Tercer Mundo existe una sección especial que permite así también la exhibición de las rodadas en blanco y negro—, de

la misma forma que los «valores religiosos» condicionan al Festival de Valladolid en ningún sentido; sus condicionamientos surgen del carácter festivo de la organización, y, por lo tanto, su quedarse a medio camino en lo que al cine se refiere.

Ya que no un comentario a cada una de las películas que se proyectan este año (1), vaya este general a la Semana, que, sin duda, con sus contradicciones y sus limitaciones, es, sin embargo —y quizá junto a la de Benalmádena—, el festival más consistente de cuantos en España se realizan. ■ D. G.

«El Espíritu de la Colmena» cae sobre Londres

La repercusión que en la crítica londinense ha tenido el éxito de «El Espíritu de la Colmena», de Víctor Erice, sólo resulta comparable con el éxito que otro cineasta español, Luis Buñuel, suele tener en la capital inglesa. Precisamente, la película de Víctor Erice se ha estrenado en el mismo local cinematográfico en el que se estrenan las obras de Buñuel: el Academy Two, de Oxford Street.

La crítica, incluso antes de estrenarse el film, lo elogió sin tasa. Realmente, ya había sido visto aquí, hacia poco tiempo, en el Festival de Londres. Esa exhibición sirvió para que todo el mundo recomendara la obra de Erice. Así, días antes del estreno comercial, Derek Malcolm escribía en las páginas de arte del «The Guardian» que «El Espíritu de la Colmena» suponía para los amantes del cine una de las nunca demasiado frecuentes alegrías que suelen dar los festivales cinematográficos. «Esta obra es lo suficientemente buena,

señalaba Malcolm, como para predecir a un gran talento. Está realizada con una asombrosa seguridad; hermosa y madura, es la primera obra de un joven español que desde ahora debe ser considerado como uno de los mejores nuevos talentos de Europa».

Por su parte, un crítico de «The Times», David Robinson, afirmaba que «El Espíritu de la Colmena» era, sólo en la superficie, una exploración, llena de atractivo y delicadeza, de los obsesivos mundos de la infancia. Pero, detrás, añadía Robinson, hay mucho más: «Hay un eco distante, pero emotivo de los tormentos de la España del final de la guerra civil».

Afianzando esa idea, otro crítico —Dilys Powell, de «The Sunday Times»— avisa que creer que esta obra de Erice se refiere a los sueños de un niño es cometer un gravísimo error. Como es corriente en la crítica periodística inglesa, al llegar a este punto todos relatan, casi fotograma por fotograma, la excitante historia que Víctor Erice ha contado. La referencia a la guerra civil, en cualquier caso, es absolutamente común. Russell Davis, de «The Observer», va todavía más lejos, y relaciona la película con el cine relativo a los silenciosos años del principio de la guerra europea. En ese sentido —dice— es uno de los films más impresionantes que él haya visto.

En efecto, el trabajo de Víctor Erice ha sido elogiado sin reticencia alguna. El ya citado Derek Malcolm decía que ésta era una de las películas más apacibles, más elípticas, que recordara haber visto, «filmada con un hermoso color y con una notable partitura musical. Es auténticamente española la película, aunque de algún modo trasciende totalmente los límites nacionales. Su belleza recuerda a Goya, y su delicadeza y cosmopolitismo a «Los inocentes», de Henry James... Ruego que la

vean porque sinceramente creo que es una pequeña obra maestra de imaginación cinematográfica, una evocación casi mágica de lo que yace justamente bajo la superficie de lo vulgar en nuestras vidas».

Para rizar el elogio, he aquí lo que, de nuevo sobre el trabajo de Erice, dice el mencionado crítico de «The Times»: «Esta es una obra de un tono, un estilo y un ritmo que nada deben a ningún otro cineasta».

Justo es señalar, finalmente, que todos los críticos se detienen también sobre el trabajo de los actores, y se muestran asombrados del papel que desarrolla la niña, Ana Torrent. «El Espíritu de la Colmena» ha caído sobre Londres. Y, además, ha caído de pie. ■ JUAN CRUZ RUIZ.



La madrileña y ya veterana galería Rayuela se ha trasladado. Ha abierto nuevamente sus puertas en un local de la calle Claudio Coello, al costado de la galería Juana Mordó, muy cerca de Aele. Así es mejor. Por lo menos, los que tenemos que ver galerías casi por obligación las tenemos algo más cerca unas de otras. Para la solemnidad de esa apertura, los rayuelas presentan una serie de retratos —así denominan la exposición, «Serie retratos»— de una docena de artistas. Una exposición de retratos es una originalidad, porque hoy la iconografía del arte va por otros rumbos.

Retratos en Rayuela Madrid

Por otros caminos distintos a los del retrato va la iconografía —o la

iconología— del arte en nuestros días, ¿por qué? Sería fácil decir que porque la fotografía está ahí, ya la pintura y la escultura han quedado liberadas de ese menester. Pero no: hay aspectos de la persona a los que la fotografía no puede llegar. Haría falta un ensayo largo para justificar mi idea sobre la crisis del retrato en este tiempo. Pero adelantaré algo.

Yo creo que la crisis del retrato personal es una de las formas visibles de la crisis del humanismo —del humanismo del viejo estilo— en nuestros días. Piénsese en un dato: el retrato personal —el gran retrato de profundización psicológica— nace para la pintura occidental, y se desarrolla plenamente en el siglo XV. Antes, prácticamente no existió retrato, o existió algo muy rudimentario y muy poco profundizador. ¿Existió, además, un «retrato» fuera de los límites del mundo occidental? De eso habría mucho que hablar.

El retrato se produce en el mundo occidental moderno (quiero decir, en el mundo de la Edad Moderna, a partir del siglo XV) cuando culturalmente se dan todas las condiciones para el nacimiento del humanismo y su descubrimiento del hombre. Entonces fue cuando el mundo occidental tuvo necesidad de rescatar de la vorágine del tiempo la imagen, no del hombre, sino de un hombre: el personaje único e irrepetible de una especie única; el retrato personal. Había habido un precedente anterior en la historia del arte: el tiempo romano, con su fabulosa serie de cabezas esculpidas. Los griegos de la edad helenística hicieron algunos buenos retratos, pero no llegaron a esa sistematización, ni mucho menos a esa perfección. Es que ellos estaban para otra cosa. Ellos alcanzaron «el arquetipo». Los romanos llegaron hasta el tipo diferenciado; sí, al retrato personal. Es decir, se alcanza el retrato no por un capricho veleidoso del arte, sino



Barjola: «Retrato de Velázquez».

porque el conjunto de la cultura está en una suerte de descubrimiento del hombre... Los romanos estaban descubriendo al tipo frente al arquetipo; los renacentistas estaban estructurando el humanismo...

Nuestro mundo no tiene retratos... ¿por qué? ¿Es que nuestro mundo menosprecia al hombre? Lo tenemos muy cerca para poder establecer un diagnóstico, pero yo creo que lo que pasa es que nuestro mundo está elaborando «un nuevo humanismo», un nuevo concepto del hombre. Cuando lo alcance, alcanzará a elaborar su retratismo.

Pido perdón por todo ese exordio para justificar el retratismo heterodoxo que se puede ver hoy en Rayuela. ¿Será así el retratismo del futuro? Ya veremos. Si fuese así, la tendencia sería retratar más a un clima que a una fisonomía personal.

Saludo en ese conjunto, de manera muy especial, lo que ha presentado Barjola como retrato de Velázquez. Apenas indica en ellos algo caracterológico del gran pintor, como la cruz de Santiago. Pero esa geometría de líneas en reposo, eso sí es muy de Velázquez. Porque,

además, la geometría queda en él siempre sometida drásticamente a la pintura, sin dejar de ser geometría. Sí: Velázquez era un geómetra, y eso lo ha comprendido Barjola.

Aparte eso, que, sin duda, es lo más logrado de la exposición, en torno a lo que pudiéramos considerar «proyecto para un nuevo retratismo», hay retratos bien realizados en el «ancient régime» del género. Por ejemplo, lo que hace Pepe Caballero de Federico, en donde, sin grandilocuencias, consigue insinuar el toque dramático que el personaje requiere. O lo que hace Eduardo Sanz sobre ese patriarca de la mejor inteligencia española que fue Giner de los Ríos. O el retrato de Raimundo Lulio que hizo John Ulbrich. Porque en el mismo retrato que de Joan Miró presenta Isabel Villar hay una evidente idealización al ofrecernoslo dentro de su mundo paradisiaco y rodeado de elementos que son evidentemente del maestro. Otra cosa es el Azorín de Sempere: es un Azorín reducido a sus lineaciones geométricas, es decir, reducido a la ley de Sempere. Como El Cid de Amadeo Gabino es más un «gabino»

(1) «Chinatown», de Polansky; «Sleepers», de Woody Allen; «Scenes from Marriage», de Bergman; «Le fantôme de la liberté», de Buñuel, entre otras.