

UN FESTIVAL PROUSTIANO

ENTRE los asistentes habituales al Festival de Cannes, la edición de 1971 queda en el recuerdo como algo casi mítico, irreplicable. Fue el año de «Muerte en Venecia», «El mensajero», «Johnny arroja el fusil», «Sacco e Vanzetti», «Taking-off»... dentro de una programación especialmente rica y cuidada. En este sentido, se contraponía ahora Cannes 71 a Cannes 74, en cuanto «el mejor» y «el peor» de los certámenes celebrados a lo largo de veintisiete años. La segunda semana de la actual edición mejoró algo su precedente, aun dentro de una baja calidad media, que quedaría como tónica dominante. Salvo «Stavisky», de Alain Resnais, y el nivel sobresaliente mantenido por la Semana de la Crítica, no ha habido acontecimientos que señalar con lápiz rojo. Si, no obstante, una serie de obras dignas de mención, porque difícilmente sucedería lo contrario, dado el amplísimo número de films que se proyectan en los alrededores de La Croisette. Comparando la programación de este año con la del pasado, tampoco se observan notables diferencias en su contra, con lo que esa calificación de «el peor Festival» quizá sea fruto, más que nada, de una reacción enfadada ante la monotonía que ha presidido estas dos últimas largas semanas. No ha habido el revulsivo que constituyeron hace doce meses «La grande bouffe» y «La maman et la putain», pero insisto en que el tono medio ha sido similarmente mediocre, lo cual no quie-

re ser una excusa para el modo y manera en que se desarrolla Cannes, y ahí están mis dos crónicas precedentes para demostrarlo. El certamen ha de revisarse y renovarse muy a fondo sus fórmulas si quiere seguir siendo digno de una atención crítica, y no meramente de la especulativa que le aplican los comerciantes cinematográficos. Un replanteamiento general de los métodos de selección, de los objetivos a cubrir y de la manera de conseguirlos se hace hoy imprescindible. La marcha futura de la política francesa a partir de la elección de Giscard —cuyo pensamiento sobre el cine, publicado por el «Boletín del Festival», es un

de «Pickpocket», en las que éste mostraba su desacuerdo con la línea seguida por el Festival, y aseguraba haber consentido la exhibición en él de su película sólo como muestra de respeto al Jurado y al público, y nunca como acatamiento a las directrices del certamen. Pocos minutos después, el Palacio del Festival aparecía rodeado por fuerzas de la CRS (Policía de choque), que, curiosamente, decían al público que les preguntaba sobre su estancia allí que habían venido a rodar una película... El motivo de la presencia policiaca no era, por supuesto, las palabras de Bresson, sino una «sentada» que ocupaba la calzada de

libertad de expresión. Los espectadores que aguardaban en el Lido la proyección de «Histoire d'A» y también de «Liberté au féminin» habían sido sacados a la fuerza del local mediante la actuación policiaca. En la puerta del Palacio, Michel Piccoli y algunos cineastas jóvenes hablaron sobre la lucha en busca de esa libertad expresiva, tras lo cual continuó la manifestación por las calles de Cannes hasta volver al Lido para exigir la exhibición de los films prohibidos. Ello sólo se consiguió veinticuatro horas más tarde, «a título excepcional y en el cuadro estricto del Festival de Cannes», dado su «carácter de confrontación internacional». No hay que olvidar que Cannes es de las ciudades que, ya en la primera vuelta de las elecciones, votaría a Giscard por encima de Mitterrand, dentro de una región tradicionalmente conservadora, como la de los Alpes Marítimos.

Al día siguiente, el último del Festival, Bresson ampliaría su postura en el transcurso de una movida rueda de prensa, a la que —significativamente— no acudió el representante del certamen que debía presentarle a los informadores. Dijo el cineasta francés que «no sólo hay que cambiar los métodos, sino también las personas que dirigen el Festival de Cannes», que él veía dominado por la mediocridad, el conformismo y el acatamiento a unos criterios comerciales. Aun desde la posición excesivamente personalista de Bresson, que desprecia cuanto hacen los otros realizadores, a los

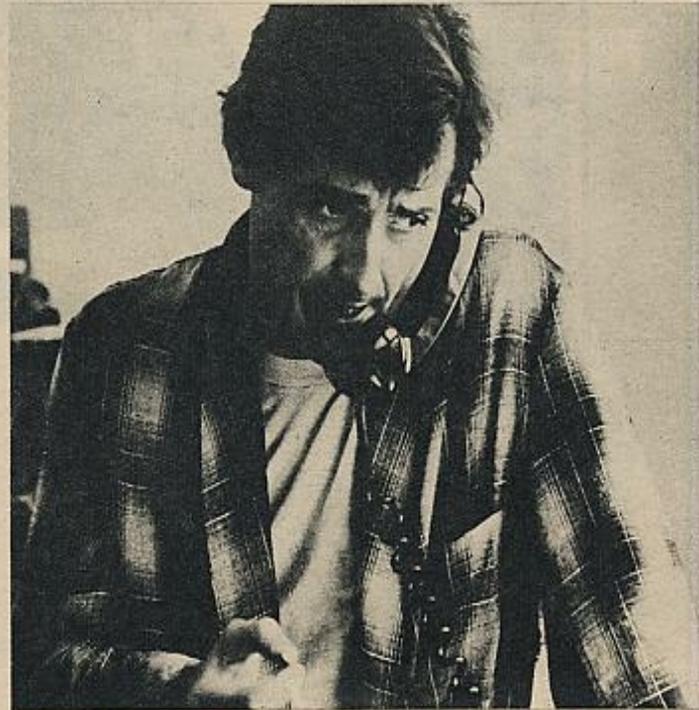
FERNANDO LARA

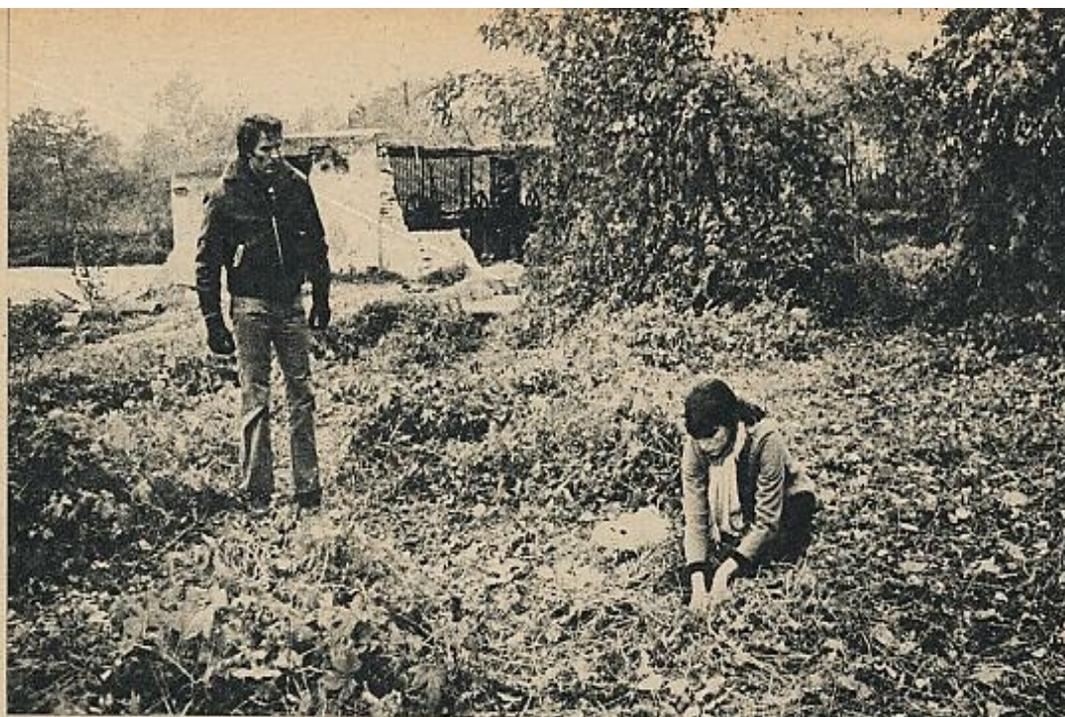
conjunto de lugares comunes, en defensa de la iniciativa privada y el papel subsidiario del Estado— y los fortísimos intereses económicos que atenazan Cannes, dificultarán en forma decisiva esta renovación. Pero, al mismo tiempo, su inexistencia sería suicida.

De ello fueron buen índice los dos últimos días de la actual edición. Tras la proyección de «Lancelot du Lac», de Robert Bresson —invitada por la SRF (Sociedad de Realizadores de Films), toda vez que había sido excluida de la competición por la comisión seleccionadora gubernamental—, Michel Piccoli leyó unas palabras del autor

La Croisette, justo en la puerta del Palacio. Originada como protesta por la prohibición de la prefectura cannesina de exhibir el film sobre el aborto, «Histoire d'A», en el seno de una Semana de Cine Político, que se desarrollaba paralelamente al certamen en la sala Lido, bajo los auspicios del Partido Socialista Unificado; tal «sentada» era el intermedio de una manifestación que, desde el «boulevard» de la République —lugar donde se halla el Lido—, iría a buscar el apoyo de los participantes en el Festival, para efectuar una protesta conjunta contra todos los impedimentos que se oponen a la

Izquierda: Habitual intérprete de las películas de Pasolini, Ninetto Davoli no podía faltar en «Il fiore delle Mille e una notte», donde el cineasta italiano sigue en la línea de «El Decamerón» y «Los cuentos de Canterbury». Derecha: Una excelente obra, poco apreciada en Cannes, del autor de «El otro», «The nickel ride», de Robert Mulligan.





El veterano Luigi Comencini mezcla con una historia de amor problemas de choque de mentalidades, conflictos laborales y contaminación en «Delitto d'amore».

que acusa de limitarse al «teatro fotografiado», mientras que él es el único que se halla en el camino del verdadero «cinematógrafo», las acusaciones parecen justas, y encontraron una amplia aquiescencia entre los periodistas asistentes. De haber durado algunos días más el clima de tensión y protesta de las últimas cuarenta y ocho horas, habría quizá estallado, aun cuando Cannes —como perfecto ejemplar de la sociedad de consumo— tiene amplias fauces para engullir las protestas y desacuerdos, por más que sean tan violentas como la del 68, que sólo consiguió detener el transcurso habitual de una edición. Pero creo que para sobrevivir, el Festival ha de tener en cuenta desde los profundos desacuerdos con la selección francesa hasta estas últimas tensiones, y utilizar una estrategia más inteligente que la manida de recurrir en las palabras previas al certamen al «bajo nivel de la producción mundial» para justificar «a priori» una programación académica y vulgar.

El tiempo recobrado

Entrando ya en el análisis de las películas que han llenado estas dos semanas de mayo, una primera constatación nace del carácter retrospectivo de buena parte de ellas. En el mejor de los casos, la mirada hacia atrás ejemplifica el deseo de clarificar unos procesos vitales e históricos, hallar las raíces del presente mediante una introspección en el pasado, bucear en unos momentos cuyas particularidades sean dignas de estudio. En el peor de los casos, sin embargo, denota una huida de la problemática acuciante, de lo más urgente que la sociedad tiene hoy planteado. Mi compañero Pablo Berbén trató hace escasos números esta llamada «moda retro», y no creo necesario insistir ahora en sus características. Si decir que en Cannes hubo ejemplos de ella para todos los gustos, tanto en



Los métodos de la Inquisición contra una familia judía, narrados por Arturo Ripstein: «El Santo Oficio». (México).

el sentido positivo como negativo que enunciábamos. Configurando así al Festival con unos tonos proustianos, que quizá sean los más definitorios de cuantos allí percibimos.

«Stavisky» es una de estas obras que se sitúan en los años treinta para acercarnos a un personaje de notable incidencia en la vida pública francesa. Dadas las repercusiones políticas del «affaire» que él protagonizó, cuyo dato más sobresaliente fue la emisión de unos bonos falsos por parte de la Caja de Bayona, respondiendo ficticiamente a unos fondos que el «beau Sacha» no tenía, y conociendo la trayectoria anterior como

guionista de Jorge Semprún, se esperaba un «dossier» exacto de cómo se había llegado a formar el «imperio de Alexander» (es decir, todas las propiedades que manejaba Stavisky), de qué medios se valía para sustentar sus operaciones, muy a menudo fraudulentas, y, sobre todo, en qué manera la derecha había aprovechado el escándalo financiero —uno, entre otros más graves— para atacar al gobierno de izquierdas, que en aquellos momentos regía Francia. Pero, en lugar de ese «dossier», Semprún y Resnais proponen un trabajo en profundidad, que se interroga sobre Stavisky-personaje, para, a través de él, y no en primer

término, como se creía, facilitar las anotaciones necesarias que hagan evidente su contexto político. En la selva del capitalismo agresivo y dominante, una figura como Stavisky significa —vienen a decir los autores— un desafío y, al mismo tiempo, un vehículo de utilización. A este ruso exiliado se le consiente todo mientras sus actividades no ponen en peligro el margen de juego de los grandes capitalistas; es a partir del momento en que se adivina en él una ambición superior a la consentida y que se le busca una utilización distinta —como dardo arrojado contra el gobierno de izquierdas—, cuando se le pone cerco y precio a su cabeza. Cerco que acabará con la muerte de Stavisky, aún no se sabe si por asesinato policiaco o por suicidio, extremo que el film sigue dejando en la incógnita, dentro de una ambigüedad de la que, hoy por hoy, parece difícil salir.

Es la mencionada «ambigüedad» palabra clave al analizar el film. Si bien en determinados momentos en que se hacía preciso una mayor

concreción, un comprometerse directamente con lo narrado, lo ambiguo se convierte en obstáculo, casi siempre su empleo da más y mejor riqueza a la obra, al presentar los datos de una manera abierta para que el espectador elabore sobre ellos. Varios de los reparos que pueden ponerse a la habitual labor guionística de Semprún pesan aquí en el sentido mencionado. Pero creo que, por encima de ellos, se alza una elaboración que esconde su complejidad bajo una sólo aparente sencillez. Después del magistral trabajo de realización de Resnais, «Stavisky» aparece como una obra que supera ese previsto «dossier» ▶

político a base de incluirlo en su interior y dar un paso hacia delante. El tratamiento que sufre el estafador posee estrechas conexiones con el empleado por Welles en «Ciudadano Kane» y Visconti en «Luis II de Baviera». Como en la primera, Semprún y Resnais se aplican a buscar en la interioridad de un personaje los motivos y factores que juegan de forma esencial en su comportamiento. Si para el magnate Kane, detrás de su Imperio se hallaba el recuerdo de un trineo, símbolo de su infancia, para Stavisky es su amor por Arlette, su necesidad de deslumbrarla, de hacerse merecedor de ella, la razón última de sus actividades, de su lucha por introducirse en el mundo de los grandes. También al igual que la circunstancia en que se mueve Luis II es ofrecida por Visconti mediante pequeños datos ambientales, que presuponen unos determinados conocimientos en el espectador o la posibilidad de aprehenderlos de una manera no racional, el contexto de «Stavisky» no queda agotado por sus autores, sino facilitado de una manera indirecta, que —junto a las particularidades de un determinado momento político— hace imprescindible varias visiones del film. Casi nadie se decidió a ello en Cannes, y fue una lástima, porque, por experiencia propia, puedo garantizar que en una segunda proyección las virtudes de la película aparecen de una forma aún mucho más clara de lo que hacía presagiar la primera. Obra no sin defectos (entre ellos, la no justificada inserción del coetáneo exilio de Trotsky en Francia), recibió una pésima acogida crítica y un duro desprecio en el palmarés. Incomprendible, porque, como es lógico, toda la sabiduría de Resnais en torno al tema del tiempo, toda su perfección como director alcanzan un resultado similar en muchos puntos al de «La guerre est finie», aun todavía superando esta obra.

Visiones del pasado desde el presente, estudio —serio o anecdótico— de las repercusiones de aquél, también lo fueron «La prima Angélica», de Saura, y «Amarcord», de Fellini, ya comentadas en estas páginas. Como igualmente, la bastante compleja «Macskajatek», del húngaro Karoly Makk; el excelente ejercicio de «comedia negra» «Le trio infernal», de Francis Girod, fuera de concurso; la blandengue y autosatisfactoria «Les violons du baul», de Michel Drach; o «Thieves like us», donde Altman, siguiendo de cerca «Bonnie and Clyde», en un nuevo retrato de los años de la depresión, a través de las actividades de una pequeña banda de «gangsters», consigue su, para mí, película más redonda, aunque la menos «original». O mejor, precisamente a causa de ello. Empresas de recreación literaria o musical, tipo «Il fiore delle Mille e una notte», de Pasolini, o «Mahler», de Ken Russell, resulta casi mejor perderlas en la noche del olvido. El Pasolini de «La tierra vista desde la Luna» o «Teorema» se diría haber desaparecido en esta marmorea reconstrucción a r á b i g a,

construida según el procedimiento acreditado en «Il Decamerone» y «The tales of Canterbury», de rodar primeros planos de los actores moviendo los labios, para luego insertarlos en montaje tras ser doblados en italiano con el diálogo que él desea. Sólo la escenografía y un cierto aspecto antropológico que subyace al film merecen estima, dentro de un conjunto particularmente desolador. Russell, por más que asegure lo contrario, semeja un enemigo mortal de Mahler. Especialmente la secuencia del sueño del compositor presagiando su muerte, y la «fantasía» del encuentro con Cosima Wagner y la conversión del autor de «El canto de la tierra» al catolicismo, alcanzan límites ni siquiera previsibles para quienes ahora ven en España el «trailer» de «The music lovers».

La austeridad y el melodrama

Aun sucediendo en el presente, no cabría decir con justicia que el tiempo no juega de forma esencial en «The nickel ride», de Robert Mulligan. Historia de un pequeño «gangster» que es, antes que nada, intermediario, vehículo de comunicación para desarrollar negocios dudosos, nos hallamos ante un film austero, sobrio, cubierto por una pátina de tristeza, que lo invade imagen tras imagen. El peso del tiempo ejerce su plena dimensión sobre este personaje, que se ve conducido a la muerte por la llegada de métodos y personas que no son los suyos, por la utilización de unos modos distintos que le sobrepasan. Típico proceso de un ser superado por su entorno, incapaz de asumir una realidad distinta a la que antes dominaba, el patetismo de este trayecto va ganando al espectador, o, mejor diría, a quien esto escribe, pues la película fue muy escasamente apreciada en el Festival.

En el presente se desarrollan también dos distintos tipos de melodrama, que incluía la programación a concurso: «Delitto d'amore», de Luigi Comencini, y «Angst essen Seele auf», de Rainer Werner Fassbinder. Mientras el primero se mantiene en la tradición italiana del género —nada vergonzante— al contar una historia de amor entre dos obreros, milanés él, siciliana ella, que finaliza trágicamente por la muerte del personaje femenino, a consecuencia de la contaminación originada en su puesto de trabajo, la película de Fassbinder contiene un arranque prometedor (matrimonio entre una «vieja dama indigna» y un emigrante marroquí, desafiando la hostilidad social que tal unión produce), para después simplificar groseramente los términos, hasta convertir el film en una pugna de «buenos» y «malos», fácilmente esquemática, que se ve incapaz de llegar a unas conclusiones generalizables, dada la estrechez en que se desarrolla el conflicto. Lo sorprendente en Fassbinder no es ya lo prolífico de su obra, a pesar

de su juventud, sino la diversidad absoluta existente entre unas y otras películas, que difícilmente se creería firmadas por el mismo autor. Lo contrario de Comencini, fiel todavía a lo que podríamos llamar «neorealismo», que él contribuyó a «emblanquecer» con los primeros títulos de la serie «Pan, amor y...», y que ahora sufre una virulenta rehabilitación por parte de casi todos los sectores de la crítica francesa especializada, excesivamente entusiasmados —creo yo— ante el éxito de «Pinocho».

A una reflexión sobre el valor, significado y amplitud de conceptos como «realismo», «actualidad» y «testimonio», nos conducía la proyección de «La cage aux ours», «opera prima» del belga Marian Hardwerker. Porque se trata del film que, dentro de la competición, más voluntad demuestra de introducirse de manera inmediata en un problema vivo de la sociedad que le rodea. Sin embargo, el resultado —y no ya por simple incapacidad o bisoñez del realizador— no es satisfactorio, dando origen a una película que, como mucho, cabría calificar de «simpática». La contestación estudiantil, los métodos policíacos, el poder avasallante de las grandes empresas, que terminan con el pequeño comercio; la descripción de una

mentalidad pequeño-burguesa son elementos que contiene «La cage aux ours», aunque jugados de tal forma, que los resultados se hallan muy por debajo de las pretensiones. Es lo que sucede en buena parte del «cine político», e incluso del «cine militante», donde todo un deseo de realismo se hunde en el transcurso de su desarrollo en imágenes. La Quincena de Realizadores, especialmente, ha sido testigo de un amplio número de estas obras, elogiadas en cuanto punto de partida ético e ideológico, pero difícilmente salvables al ser juzgadas en su globalidad.

Junto a Bélgica, país escasamente representado en Cannes, salvo algún film de André Delvaux (como «Belle» el pasado año), y con una cinematografía incipiente, digna de ser seguida con atención, otra nación que hace años no se acercaba a La Croisette si estuvo presente ahora: México, con «El Santo Oficio», de Arturo Ripstein, de quien se acababa de ver en Valladolid y en la Filmoteca «El castillo de la pureza», su anterior obra. Ripstein lleva a cabo un trabajo de reconstrucción sobre el funcionamiento de la Inquisición en Nueva España, sin salirse apenas de los moldes marcados ya por obras como «Galileo», de Liliana Cavani; «La colonna infame», de Nelo Risi,

André Delvaux era, prácticamente, el único cineasta belga conocido fuera de su país. Cannes seleccionó «La cage aux ours», de Marian Hardwerker.





Coproducida por Michel Piccoli, que la protagoniza junto a Romy Schneider, «La tri infernal» es una excelente «opera prima» de Francis Girod, presentada fuera de la competición.



Premio de la Crítica, compartido con «Lancelot du Lac», el film de Fassbinder, «Angst essen Seele auf», narra en tono melodramático los problemas de esta pareja.

o el notable «Giordano Bruno», de Giuliano Montaldo, que veíamos en el Mercado del Film. Aquí el objeto del terror inquisitorial es una familia de judíos, y el fallo principal de la narración me parece la indecisión en el punto de vista ideológico desde el que se contempla la anécdota. Así, en momentos, «El Santo Oficio» adquiere tintes de propaganda judaica (es importante señalar el notable número de películas exhibidas en Cannes que tratan el tema judío), mientras que en otras escenas se ataca todo fanatismo, venga del lado que venga, en un intento de huir del enfoque maniqueo a que tanto propiciaba la historia. Falta de un planteamiento enteramente materialista del tema, que estudiara los orígenes del hecho de la Inquisición antes que sus demostraciones, sus conexiones con el poder antes que su ejecutoria, «El Santo Oficio» emplea en sus minutos finales el fastidioso truco de utilizar un Auto de Fe como algo espectacular, estético, aunque —lógicamente—

quede condenado por la propia brutalidad del acto.

En la Quincena, México presentaba también el documental de Carlos Ortiz Tejeda, «Contra la razón y por la fuerza», sobre la caída del régimen de Allende y la represión que le seguiría. La fuerza de las imágenes es tal, tan enorme su valor testimonial, que los defectos del medimetraje quedan anulados en medio de la catarsis que origina en el espectador. Los cineastas chilenos, por su parte, presentaron —también en la Quincena de Realizadores— «Hay que matar al general», de Enrique Urteaga, y «La expropiación», de Raúl Ruiz, filmadas durante el mandato de la Unidad Popular, y a los que cabría aplicar el párrafo antes enunciado, con motivo de «La cage aux ours». Mucho más lograda aparecía «La tierra prometida», de Miguel Littin (autor de «El chacal de Nahueltoro»), aun con un discutible tratamiento estilístico que disminuya su validez. En vez de aplicar la

concreción y tono de reportaje, que Jorge Sanjinés manejaba a la perfección en «El coraje del pueblo» para narrar una historia similar a ésta, Littin ha preferido un estilo alegórico, simbolista, que junto a fragmentos excelentes —como el del avión rojo que trae el socialismo a una comunidad rural de principios de los años treinta—, creo que perjudica «La tierra prometida», al llevarla por caminos de la más trillada «poética revolucionaria». Los cineastas chilenos presentes en Cannes lanzaron varios manifiestos recabando ayuda contra la dictadura de Pinochet, y un amplísimo número de periodistas firmó un telegrama en el que se pide la libertad de los cineastas apresados por los militares golpistas.

Manifestaciones paralelas

Junto a «La tierra prometida» y «El espíritu de la colmena» —vencedora en la votación del público, al conseguir 17,99 puntos sobre veinte como media, en la más alta calificación alcanzada nunca por una película en esta manifestación—, la «Semaine de la Critique» se apuntó el tanto de presentar «La paloma», de Daniel Schmid, cuyo interés ya señalamos en nuestra primera crónica, y el excelente documental de montaje «Hearts and minds», de Peter Davis, sin duda el más completo de cuantos hemos visto sobre la guerra de Vietnam. Porque no se trata de un simple resumen de hechos o de un balance del conflicto, sino —junto y además de ello— de un análisis de los orígenes morales e ideológicos del genocidio vietnamita. Mediante la inserción de trozos de documentales, entrevistas a políticos y militares, charlas con antiguos combatientes, recogida de manifestaciones en favor y en contra de la guerra, e incluso fragmentos de películas de Hollywood, en que resultaba evidente el racismo hacia lo asiático, Davis construye un tablado que, siguiendo en montaje un método no simplista de elaboración dialéctica, explica a la perfección el origen de la «escalada». Es todo un nacionalismo, un redentorismo inmanente a la mentalidad norteamericana lo que queda en evidencia, unidos a la agresividad fomentada en todos los estamentos de la vida pública del país, especialmente en el educativo. Nada hay de panfleto en «Hearts and minds», producido por la Columbia, que ahora se muestra muy reticente en distribuirlo, sino la constatación de que la guerra de Vietnam no fue la aventura criminal de unos militares y políticos concretos, sino que surgió —del derecho galopante de amplísimas zonas de la población norteamericana, formadas en unas creencias y unos mitos que les llevarían directamente a la agresión.

Por su lado, la «Quinzaine des Réalisateurs» ofreció una programación débil, sin el título o los títulos («Family life», hace dos días; «Rejeanne Padovani» y «La villeggiatura», la pasada edición) que tanto destacaron en otras ocasiones. Me decepcionaron «Gele-

genheitsarbeit einer Sklavin», de Alexander Kluge —similar en su primera mitad a «Fuego de paja», y que contiene un aborto filmado en primer plano—, y «Sweet Movie», de Dusan Makavejev, esperada con enorme expectación, y donde la mezcla, habitual en su autor, de erotismo y política está aquí llevada a términos de farsa grotesca, con resultados deplorables. Quizá fueran «Céline et Julie vont en bateau», de Jacques Rivette, y el humilde telefilm de Tom Gries, «The migrants», donde se demuestra que «Las uvas de la ira» sigue teniendo actualidad, las obras más destacadas, pese a la excesiva longitud del Rivette —más de tres horas—, que se pierde a menudo en naderías sin importancia. La Quincena tuvo, eso sí, el interés de poder contemplar films de países que, como Dinamarca, Austria o Rumania, difícilmente llegan a nuestras pantallas.

Una importante «conversación»

Pasemos por último a reseñar la película que consiguió la Palma de Oro, «The conversation», de Francis Ford Coppola. El cineasta que dirigió «El padrino» nos da con ella su mejor obra, después de aquella con que empezó su carrera, «Ya eres un gran chico». Si la actualidad del tema central del film resulta evidente, no sólo por el escándalo Watergate, sino por tantos otros como han surgido en diversos países (nos hallamos ante un hombre especializado en espías las actividades privadas o semiprivadas de sus semejantes mediante el empleo de un instrumental técnico altamente cualificado), el enfoque propiciado por Ford Coppola sigue de cerca al de Antonioni en «Blow-up». Es decir, en un determinado momento, el espía protagonista quiere saber qué es lo que hay detrás de una grabación magnetofónica, cuál es la realidad que se oculta bajo una banda magnética que ha reproducido fielmente una conversación entre dos amantes que hablan de asesinato, de la misma forma que el fotógrafo de «Blow-up» iba percibiendo una realidad distinta e inesperada a medida que ampliaba el positivo. El personaje central, tan estupendamente interpretado por Gene Hackman, es al comienzo un tecnócrata del espionaje, sólo le preocupa la perfección de su trabajo, negándose a plantear la repercusión y utilización que su labor vaya a tener. Esa nueva pregunta de crisis que él mismo se efectúa sobre la significación y contenido de su trabajo es también idéntica a la de Lee Marvin en «El código del hampa», de Donald Siegel. Y, lógicamente, la respuesta le irá llevando a una continua lucha, a ser utilizado por primera vez sin él saberlo y al enloquecimiento final, víctima del propio mundo al que había contribuido. Notable película «The conversation», donde sólo varios momentos de acción, que rompen con la línea indagatoria de todo el film, quiebran un tanto, aunque siempre se mantenga en pie la historia de quien es cazado por la trampa que él mismo tendió. ■ F.L.