

siasmo de públicos poco exigentes y necesitados de demagogia. Ya ocurría algo similar con "El violinista en el tejado", donde también se pretendía "denunciar" el mismo problema que en "El viaje de los malditos" y donde realmente sólo se conseguía el espectáculo bello y relajante de cualquier película americana hecha desde los despachos. ■
DIEGO GALAN.

"Nosotros que fuimos tan felices"

Es una perogrullada decir que el arte válido es el que refleja conscientemente la sociedad que lo produce. La expresión artística falsa sería la que deforma u oculta esa realidad, la que no parte de su entorno imponiéndose fórmulas o características ajenas. En este sentido, el cine español, en términos generales, vendría siendo el resultado de una tamización consciente o inconsciente del cine clásico norteamericano; hay incluso críticos que deciden que algo es cine (el norteamericano) y otras cosas no son cine en absoluto. Educados todos en la estética del cine norteamericano, parece inevitable beber de esa fuente; es, en cambio, absurdo e inútil pretender reproducirlo de forma mecánica. Las circunstancias que hicieron posible la brillantez de las comedias de los años treinta no son las mismas que se producen en la España de hoy. Incluso la propia comedia norteamericana se ha visto obligada a transformarse...

Aunque sea un tópico insistir en que Antonio Drove, director de "Nosotros que fuimos tan felices", siente una debilidad excesiva por ese cine norteamericano y que parece tener como meta fundamental de su carrera hacer películas como aquellas, no deja de ser cierto. Si la mimesis no es total ni puede decirse en rigor que Drove sólo luche en este sentido (y muchísimo menos que lo logre), está claro, sin embargo, que sus referencias son primordialmente "cinematográficas"; la realidad circundante no es su materia de trabajo. Esta queda plasmada en las imágenes que rueda de forma inevitable, de la misma forma que los telediarios acaban por responder a una parte de la realidad

española cuando su fin es todo lo contrario.

Autoimponiéndose el propio juego del cine como interés fundamental, Drove se pierde en complicaciones inútiles. Y un buen ejemplo es esta película que ahora comentamos. Su planteamiento de que todos interpretamos un rol falso, de que todos somos víctimas de una estructura social (y hay incluso pedantes y moralizantes referencias a "La familia, la propiedad privada y el Estado", de Engels), se pierde en laberintos dramáticos de escasa originalidad y de nula representatividad. Sus actores se pierden igualmente en la creación de unos personajes que tienen más que ver con esas referencias citadas que con la realidad que ellos comparten. El resultado definitivo es un popurrí que no nos representa, que no nos vincula. Es curioso, no obstante, cómo la "temática" de "Nosotros que fuimos tan felices" sí podría tener esa relación que aquí exigimos. Es en el acercamiento (en el tratamiento dramático) donde Drove pierde. En la elección apriorística de unas claves narrativas que no surgen de la propia trama ni de su posible realidad. Siendo éste el largometraje más ambicioso del autor, resulta el más fallido. Sus películas anteriores, sujetas a unos principios de producción (de la marca Dibildos) eran menos películas "de autor" (1).

Hay que reseñar, a pesar de todo, que concurren en esta película errores no imputables, al parecer, a Drove. Doblar al actor argentino Norman Briski es uno de ellos, y suprimir, según se quejaba el director, nueve minutos de película que, decía, podían clarificar mejor la conducta de uno de los personajes de la historia, cortes debidos en este caso a los productores y no a la censura administrativa. ■ D. G.

(1) "Tocata y fuga de Lolita" y "Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe".

La utopía revolucionaria de los hermanos Taviani

El gran despliegue publicitario de las numerosas películas norteamericanas estrenadas du-

rante estas Navidades ha ocultado los pequeños espacios dedicados a anunciar una de las obras de mayor importancia y significación vistas en Madrid a lo largo de 1976: **Allonsanfán**, de Paolo y Vittorio Taviani. Realizado hace dos años, esperando un hueco en la programación que nunca llegaba, este film es hoy —con "Die marquise von O..." de Eric Rohmer— el único que nos acerca a lo que de más válido y renovador se está haciendo en el cine europeo. En una cartelera como la nuestra, dominada por las compañías multinacionales y las "repeacas" casi siempre oportunistas de títulos en otros tiempos prohibidos, la silenciosa presencia de esas dos películas citadas supone un oasis cultural que ningún aficionado debe desdeñar. En el caso de Rohmer, por las razones que se señalan en otra crítica adjunta; en el de los Taviani, por dos motivos esenciales: porque nos pone en contacto con unos autores de primera línea dentro de cierta corriente renovadora a la que no son ajenos los nombres de Bertolucci, Angelopoulos, Widerberg o Herzog; y porque "Allonsanfán" contiene una importante reflexión política en torno a las posibilidades de la revolución, los compromisos de clase y la búsqueda de una utopía como motor de la dinámica histórica.

Salvo para quienes siguieran en febrero de 1975 un ciclo organizado por la Filmoteca, o aquellos que recuerden el estreno en "salas especiales" de "Un uomo da bruciare" durante 1969 (siete años después de su

filmación), el nombre de los Taviani no significará otra cosa —pese a la importancia mencionada— que quizá alguna alusión leída en informaciones sobre la producción italiana o festivales internacionales. Es lógico: ni "I fuorilegge del matrimonio" (1964) —realizada en colaboración con Valentino Orsini, al igual que lo había sido "Un uomo da bruciare"—, ni "Sovversivi" (1967), ni "Sotto il segno dello Scorpione" (1969), ni "San Michele aveva un gallo" (1971), han tenido acceso a las pantallas españolas por la doble razón acostumbrada de barreras censurales e incapacidad de los distribuidores. En estas condiciones —comunes a tantos otros cineastas—, resulta perfectamente natural que a nuestro público el citar la trayectoria de los Taviani, le suene a un idioma cuyos signos le han sido meticulosamente vedados. Pese a todo, a despecho de lo necesario que me parece haber seguido una filmografía que marca con exactitud sus puntos de evolución y avance, espero que "Allonsanfán" reclame la atención de quienes —insisto— desean estar al corriente del mejor cine que se hace hoy más allá de nuestras fronteras. Contribuir mínimamente a que nazca tal interés es el objetivo último de esta reseña.

Situada en 1816, una vez derrocado el Imperio napoleónico y cuatro años después de que el Congreso de Viena determinara el reingreso al poder de las monarquías destronadas (período conocido en Italia como el de la "Restaurazione"), "Allonsanfán" plantea las relaciones entre



"Allonsanfán", de Paolo y Vittorio Taviani (1974).