

«HAPPY-END»

Supongo que el director de esta obra jamás concibió la peregrina idea de que se pudiera proyectar en España, al menos hasta el año 2010, en el que empiecen a notarse los benéficos resultados de la larga ejecutoria del asociacionismo político. Y en estas condiciones, y dada la madurez del público europeo ante estas cuestiones, me pregunto por qué extraño placer «sádico» se ha complacido en convertir *Justine* en un engañoso anti-Sade. Tal vez sea una personal visión de actitud contestataria convertir *Justine* en la no menos clásica obra del XVIII *Pamela*. Porque la virtud de Romina Power merece al final la recompensa de una buena boda con el único hombre que, cuando la ha visto como Linda Christian la parió, le ha puesto su propio abrigo por encima para que no se vea.

Y los jóvenes recién casados pasean por un jardín español, después del reencuentro de la perversa Juliette la virtuosa Justine. A pesar de las adulteraciones del señor Jess Franco, la cosa también tiene su moraleja amorosa. Porque a través de la depravación (Juliette) o a través de la virtud constante burlada y desnudada (Justine), en el reencuentro de las dos hermanas, al final de la película, la que está en mejor posición social (va en calca, acompañada de un marqués que la ha cubierto de brillantes de la cabeza a los pies) es Juliette.

Pero ante el espectáculo de la joven pareja, uno imagina un buen futuro para la Justine «made-in-Spain», y entre esta película y la ristra de engendros «liberales» tipo *No desearás al vecino del quinto* o *La que arman las señoras*, el único matiz pornográfico que indica que hay Pirineos es que en *Los infortunios de la virtud* salen algunas señoras en sus cueros. La cultura que ha producido *La venus ante el espejo* o *La maja desnuda*, ha acabado prefiriendo hacer la apología indirecta de la homosexualidad fingida en *No desearás al vecino del quinto*, que exhibir, de vez en cuando, la anatomía femenina.

Sade termina Justine con un sarcasmo delicioso. Cuando «la pobre niña» está a cubierto de toda lascivia, protegida en el hogar de madame Lorsche y el juez Corville, estalla una tormenta: «... Grandes ráfagas de viento penetraban por las ventanas abiertas, rompiendo los vidrios y azotando los postigos. Justina, para tratar de limi-

tar los daños, se puso a luchar para tener cerrado el postigo de la ventana más amplia. De repente, un enorme rayo cayó desde el cielo; saliendo de las nubes en líneas quebradas, su extremo agudo penetró por la ventana ante la cual estaba parada Justina y... ¡la fulminó!».

En cambio, en la versión «made-in-Spain» para extranjeros, Justine termina bien vestida, muy vestida, y bien casada, muy casada. Nadie le va a pagar a Jess Franco su gentileza para con la moral vigente en su país. Porque casada o sin casar, la película nunca se proyectará en España. Como en una prueba de generoso «aggiornamento», aquí hemos puesto la materia prima: extras, actores, Gaudí, Montjuich, el Barrio Gótico barcelonés, autocensura, pero, por lo demás, ¡que pequen ellos!

Como decía don Miguel, y como se confirma a través de la proyección de esta Justine de exportación: «Qué país, qué paisaje y, sobre todo, ¡qué paisanaje!». ■  
M. VAZQUEZ MONTALBAN.

Cine en Valladolid:  
una semana  
festivalera

Desde hace dieciséis años viene celebrándose en Valladolid la Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos. Una denominación complicada y ambigua que permite a sus promotores ir ofreciendo algunos de los títulos de interés que se hayan producido durante el año. La selección de estos títulos suele tener como principal fuente de inspiración los proyectados en los festivales europeos de alto copete: Cannes, Berlín, Venecia, Karlovy-Vary... aunque en la mayor parte de los casos se necesita que estos títulos hayan sido importados por alguna empresa española, que los ofrece a la Semana de Valladolid con el fin de conseguir una reducción de sus impuestos de importación. Así, este festival viene convirtiéndose en una seleccionada muestra de la programación de los cines españoles del próximo año. Lo que ocurre es que como la censura en España es discriminatoria en lo que se refiere a programación de festival y programación de cines comerciales, se da la paradoja de que películas premiadas en Valladolid, es decir, declaradas de máximo interés religioso y de valores hu-

manos, hayan sido luego prohibidas para una exhibición normal. Por esto sorprende siempre en Valladolid la insistencia que se suele hacer, a nivel oficial, de la austeridad, pureza y validez de este festival, en comparación con la degeneración progresiva y pecaminosa de festivales foráneos; sorprende este año aún mayor, ya que las películas proyectadas en Valladolid han sido las que la censura española ha permitido de los festivales extranjeros. (Imagino que el lector sabe que en los festivales del mundo no hay censura.) La Semana vallisoletana se erige, en palabras de su director, Antón de Santiago y Juárez, como «denuncia valiente y honesta» que «ha sido ahogada por el materialismo y egoísmo de quienes han olvidado la gran virtud del cine como incomparable instrumento de información y de cultura, de acercamiento entre las naciones y civilizaciones más diversas», que «inundan las salas con películas carentes de todo valor ético o positivo, exaltando las pasiones más bajas, en un pernicioso clima de amoralidad».

Así fueron los enunciados de la Semana, que en palabras más amplias expresó el ministro de Información y Turismo en la sesión de apertura. Sesión a la que asistieron los invitados y críticos desplazados a la Semana junto a una amplia representación del Ayuntamiento vallisoletano. Fue ya de notar en este primer día de festival la escasa asistencia este año de público joven, generalmente amplio en años anteriores. Este «grupo» de jóvenes solía ser un buen elemento del festival, el único capaz de opinar públicamente sobre películas, proyecciones y actividades generales de la Semana en términos que, aunque no fueran siempre bien recibidos por los asistentes locales, eran capaces de alimentar lo que oficialmente se calificó de «espíritu». Sobre estos «detractores» opinaba en el boletín de la Semana el autor, entre otros libros, de «El Real Monasterio de Santa Clara» y «Tordesillas en la Historia», don Eusebio González Herrera: «¡Pobre sería esta Semana si no tuviera detractores! Y ahora somos nosotros los que interrogamos: ¿Ha visto u oído usted alguna vez que un hombre bueno, una política sin mancha, una institución honorable y un congreso cinematográfico como éste carezca de detractores? Además, no olvidemos que, en estos casos, los inconformistas constituyen el acicate de nuestras inquietudes

y avivan nuestros deseos de superación. Pero compadezcámonos de ellos».

Estos sentimientos no pudieron ser aplicados de forma directa en ninguna sesión de la Semana, ya que toda ella se celebró en la más apacible quietud. La excepción más importante fue sin duda la de la película española *El Cristo del Océano*, que, dirigida por el autor de «No desearás al vecino del quinto» y «Cateto a babor», Ramón Fernández, representaba oficialmente a España. Todo el mundo había creído, por comentarios no oficiales, que la película española iba a ser *Canclones para después de una guerra*, la muy inteligente película de Basilio M. Patino, una de las obras más importantes de los últimos años del cine español. Pero, por problemas de censura, la película no llegó a Valladolid. Peter Schamoni, miembro del Jurado, realizador joven alemán («La veda del zorro», «Es...»), decía en un periódico de la villa: «No me interesan los nombres encasillados del cine español, y en cambio insisto en que en este certamen debería haber algo de la categoría de realizadores como Carlos Saura; películas del cine español que son tomadas justamente como cine de auténtica calidad y con valor en todos los países». Habría que decir, sin embargo, al señor Schamoni que, a pesar de todo, *El Cristo del Océano*, la ridícula película que representó a España, era una justa representación. El cine español, nos guste o no, es así. Y así debe quedar demostrado. Pero el caso es que durante la proyección hubo varios pateos, contrarrestados por amplio público vallisoletano, que reaccionaba aplaudiendo. Pequeño conato de disputa («¿Por qué no pateas en la plaza de toros, macho?», «¿o a mis espaldas») que no cuajó en nada. Al día siguiente todo el mundo comentaba la película irónicamente, pero se olvidó pronto de ella. Y es justo reconocer que a esto colaboró la excelente programación que, en términos generales, ofreció este año Valladolid.

El señor que a mis espaldas gritaba de forma desmesurada y en términos no publicables durante los pateos de la película española, era uno de los que con la más decidida expresión de agresividad reprimida hundía sus pies en el suelo durante la proyección de *On est loin du soleil*, de Jacques Ledru, muy interesante película canadiense, que plantea, en términos estéticos poco usuales, casi gráfi-

cos, la historia de una familia que ve morir lentamente a uno de sus miembros. Ambiente de agonía lenta en todos ellos, que conecta con otro idéntico, más amplio, extensible a todo el país, a todo un sistema social. Película que debería verse en España, al menos para que, como mi compañero de butaca, alguien pueda gritar sin cortapisas.

También hubo, claro está, aplausos unánimes en ciertas ocasiones. Los más claros ejemplos son los de *Il pane amaro*, documental sobre el hambre en el mundo, realizado por Giuseppe Scotese, que resulta interesante en ocasiones, sobre todo por el virtuosismo del autor al no querer plantearse en ningún momento unas explicaciones profundas sobre los fenómenos serios que descubre con la cámara. Gustó mucho en Valladolid y la gente salió impresionada y satisfecha. Como con *Elise ou la vraie vie*, de Michel Drach, película política sobre la situación de los emigrantes extranjeros en Francia y la necesidad de una revolución. La obra es aceptable en general, aun cuando resulta curioso y sospechoso el hecho de que Drach se haya planteado en 1969 (año de realización de la película) un problema en términos de 1957, fecha en que transcurre la acción, «olvidando», entre otras cosas, el famoso mayo de 1968. Agresiva, de cualquier manera, en algunos momentos, la película de Drach no hubiera resultado lógica otros años en Valladolid.

Y es que llegamos a un punto fundamental. Querer ofrecer una muestra del cine del mundo plantea varios problemas. Por poco que se observe, el cine de interés que se realiza últimamente (siempre, claro está, en el extranjero) plantea directamente unos profundos estudios políticos y, tanto en estos casos como en el resto de películas más amables, las escenas de desnudos o de erotismo en general no se escamotean. ¿Qué puede hacer una Semana como la de Valladolid cuando intenta promocionar un cine que no es el que interesa ya en nuestra circunstancia histórica? Su selección no es fácil, ya lo dicen los organizadores. Aunque no tanto porque los «valores humanos» no se den en estas películas cuanto que en este término se tiende a entender un cine muy perfilado, casi confesional. Y las obras cinematográficas importantes de nuestro momento no coinciden en sus presupuestos con los de Valladolid.

Sin embargo, la inacabable facilidad de asimilación de

nuestra sociedad permite la exhibición de unas películas cuyas conexiones con sus presupuestos básicos son antagónicas. Siempre que exista una terminología más o menos transformable o una presentación de problemas ampliamente «humanos», no concretados descaradamente en una línea ostensiblemente clara. Así, las películas fundamentales de este XVI Festival, «La estrategia de la araña», de Bertolucci; «Dulces cazadores», de Ruy Guerra; «El muchacho», de Oshima; «Kes», de Kenneth Loach, y en cierto sentido «Locos», de Tom Gries (películas cuya presentación en otros festivales nos permitió hablar de ellas y cuyo próximo estreno comercial nos facilitará un nuevo comentario; más familiar, en este caso, para el lector), que pueden contradecir los enunciados del festival, son aceptadas en función de una interpretación de cada película que se ajusta antes a las características del certamen vallisoletano que a su propia significación.

La selección de películas de este año ha sido más afortunada que nunca. Lamentablemente, la Semana de Valladolid no conecta con la problemática real e inmediata de nuestro cine (del que se hace y del que se ve). Su celebración supone un festejo para privilegiados, entre los que cada uno —según su óptica propia— entiende lo que quiere. El príncipe Enrique de Starhemberg, asistente a la Semana, opinaba que «es muy interesante que este festival se celebre precisamente en España. Aquí hay todavía mucho sentido común para lo humano y lo religioso. Creo que es el país más indicado para la celebración de este certamen». Y esta opinión me parece acertada. El Festival de Valladolid se da en unas circunstancias concretas, de las que parte y a las que vuelve. Su mundo es propio; su realidad, única. La significación e interés del festival no hay que encontrarlos en comparaciones con otras manifestaciones cinematográficas, sino en su reflejo de una situación histórica que le da vida. ■ DIEGO GALAN.

EL «AFFAIRE» DE «LA ESTRATEGIA DE LA ARANA». La película, una de las obras más maduras de Bertolucci. Una completa meditación sobre el valor de la Historia y la lucha antifascista en Italia. Proyectada en Valladolid sin subtítulos en español, como tantas otras, la película se seguía con interés. En una escena, Athos Magnani, padre, acude a un baile, y un grupo de «camisas negras», deseosos de molestarle, piden a los músicos que interpreten el «Giovinezza, giovinezza». Athos se queda perplexo, reacciona rápidamente, saca

a bailar a una chica y supera la situación. Los espectadores vieron esta escena sólo hasta el momento en que la orquesta iba a interpretar la conocida canción. Tras la perplejidad, unos gritos de «Corie, corie», se oyeron por la sala. A la salida, se nos explica que la copia ha llegado así de Italia. Más tarde, una nota pública señala que fue el proyccionista quien, cambió de máquina en ese momento, suprimiendo la escena. El Jurado quiere dimitir, la marca V. O Films (que importa la película) quiere retirarla de concurso. Por último, se da una nueva proyección de la película en su versión íntegra. Todo el mundo da por hecho que ha habido unas tijeras espontáneas que luego han tenido que ser corregidas. Al final, la película, merecidamente, aparece premiada en el Palmarex y no se habla más del asunto. En definitiva, un suceso realmente extraño aunque no del todo insólito.

#### PALMARES

Lábaro de Oro: Desierto.  
Espiga de Oro: «sex acquo», «La estrategia de la araña», de Bertolucci, y «El muchacho», de Oshima.

San Gregorio: «Elisa o la verdadera vida», de Drach.

Ciudad de Valladolid: «Kes», de Loach.

Premio Especial: «Dulces cazadores», de Guerra.

#### Alcoriza, entre el documento y la subversión moral

Como ha sucedido entre nosotros con Carlos Saura, la trayectoria de Luis Alcoriza fue juzgada siempre en función de su mayor o menor identificación con el mundo expresivo de Buñuel. Tentaciones no faltan para ello: sus trece años de intermitente pero intenso trabajo conjunto a nivel de guión, su íntima amistad, e incluso el hecho de ser ambos exiliados españoles residentes en México, facilitaban este enfoque simplificador, de indudable comodidad crítica, que reducía la obra de Alcoriza a la lógica de un «discípulo aprovechado» sin apenas personalidad propia. No obstante, la visión global de su trilogía en T («Tlayucán», «Tiburoneros», «Tarahumara») y de «Divertimiento», segunda parte de «Juego peligroso» (1), permite asegurar la existencia de un cineasta autónomo que, más allá de películas de puro compromiso («Los jóvenes», «Sapho 63», «El gangster») y de las naturales influencias buñuelianas, ha conseguido

(1) Agradezco a la distribuidora Pelimex las facilidades concedidas para revisar diversos títulos de Luis Alcoriza.

elaborar una problemática propia no sólo en cuanto a elementos temáticos o configuración de personajes, sino esencialmente por medio de un estilo narrativo, de acercamiento a la realidad, al que permanece fiel en las primeras de las obras citadas.

Tomamos como punto de partida «Tiburoneros» (1962), que se estrena comercialmente ahora en Madrid tras haber pasado por diversos festivales españoles y ser distribuida por la Federación de Cine-Clubs, podemos intentar una penetración en las constantes del realizador extremeño. El mismo califica esta película como «seca y dura, hecha sin concesiones ni compromisos, reflejando fielmente la realidad de un grupo humano con el que conviví durante meses». En tan breve párrafo, hallamos enunciadas tres de las características más evidentes del cine de Alcoriza: a), su sequedad y dureza, en cuanto a estilo, sobre todo; b), la configuración de su obra como reflejo fiel de una colectividad, con especial atención hacia los grupos marginados geográfica, social o políticamente, e incluso hacia los seres que, aun viviendo en el interior de una comunidad urbana típica, presentan caracteres muy diferenciados (este es el caso de «Divertimiento», comedia macabra algo más que curiosa). El deseo de Alcoriza de ser fiel a una realidad le lleva a menudo a la utilización del documental como método de aproximación directo y evidente, lo que —en «Tiburoneros» y «Tarahumara»— otorga a su cine un carácter claro etnográfico, matizado en el primer caso por una postura similar a la de Howard Hawks en el sentido de querer dar un testimonio inmediato de una profesión y de la entrega que un núcleo de hombres pone en su desenvolvimiento, y c), la capacidad cordial que revelan las imágenes de Alcoriza, su cariño hacia los personajes que muestra, capaces de un amor y una amistad primitivos, casi salvajes, nunca limitados por la «educación» o las «buenas costumbres». Su convivencia de meses con aquellos a los que va a filmar le permite esa conexión sentimental que, a su vez, transmite a los espectadores. Flaherty no anda lejos, aunque habría que analizar despacio el por qué films contigentes con «Tiburoneros», como «Moama» o «El hombre de Arán», no llegan a ser asimilables a él. La vieja cuestión del «rousseauismo» no

nos parece hoy una frontera lo suficientemente compleja.

Como elemento fundamental de este tercer largometraje de Alcoriza, se encuentra también su tratamiento del amor y de la pareja con respecto a la estructuración oficial de ambos. Tan subversiva cara a la moral establecida como la de Lubitsch en «Una mujer para dos», la postura de Alcoriza se inscribe en una línea coherente de anarquismo naturalista con el que no podemos por menos de simpatizar. Postura que, sin embargo, se muestra como insuficiente desde un ángulo sociológico o político, ya que en ningún momento se muestran desde estas perspectivas —sino tan sólo de forma aislada, individual— los conflictos propios del subdesarrollo vividos por la comunidad de pescadores tiburoneros en la que se centra el film. Ello conduce a Alcoriza a esquemizar en la dialéctica medio natural-medio urbana, cuya falta de riqueza —perceptible nueve años después mucho más que en 1962— hace peligrar la consistencia de aquello que, según propia confesión, interesaba sobre todo al ex español, el enfrentamiento moral ya enunciado. Dos años más tarde, «Tarahumara» (su mejor película, las últimas parecen haber sido mediocres) iba a corregir cuanto «Tiburoneros» poseía de discutible, en su planteamiento último de la solidaridad revolucionaria como salida irreversible ante la opresión. ■ FERNANDO LARA.

#### El bosque de Olea

El cine español no tiene por costumbre preocuparse de su realidad circundante ni ofrecer en sus películas un medio de llegar a ella. La versión que de ella ofrece el cine español es una respuesta inconsciente a un mundo reprimido, que plantea, por sus omisiones, un medio de acceso a él. Precisamente a causa del exagerado olvido, surge la auténtica realidad desbordando la pantalla, aunque ya en términos tan especiales que exigen un cuidadoso entendimiento.

Por eso, sorprende que una película pretenda incidir conscientemente en esa realidad. Y este es el caso, milagroso casi, de la última película de Pedro Olea, «El bosque del lobo», que se estrena ahora en Madrid. Para ello, Olea ha contado la historia de un

personaje excepcional. La transposición en el tiempo no implica sólo un análisis retrospectivo de otras circunstancias que las actuales, ya que ninguna expresión es un salto en el vacío, sino la necesidad presente de un autor motivado por su entorno.

La excepcionalidad del personaje de Olea no lo es más que en la medida en que la solución de sus frustraciones sobrepasa lo cotidiano. Sin embargo, «El bosque del lobo» razona las causas de esa excepcionalidad, adaptándolo al mundo en que tal caso es posible. La Galicia valleinclanesca, mítica y supersticiosa, como medio de pintar monstruos, enanos, prostitutas pintarrajeadas, señoritas reprimidas, fanáticos y muertos de hambre. Componiendo un juego dialéctico, Olea presenta a su personaje debatiéndose entre las dos caras de una moneda, entre el mundo oficial de curas y tradiciones, al que se debe, y el que realmente siente en sus carnes.

La composición dramática del entorno clarifica el problema. Y así, Olea se clarifica en sí mismo, nos clarifica a todos un poco.

Su película es también una excepción en el cine español. Y para entenderla como tal hay que seguir la ruta de tantas películas reprimidas, caricaturescas, masturbatorias y decadentes. Como tal excepción, se estrena con dos años de retraso. Y Olea, como excelente autor, no consigue aún realizar su película siguiente. ■ D. G.

## CANCION

#### La «canción ibérica» en España

A lo largo de los últimos años han acaecido importantes fenómenos en el ámbito de lo musical. Entre ellos, creo interesante destacar ahora uno, cuyos rasgos son radicalmente significativos en la medida en que nada —o muy poco— tiene que ver ni con el consumo masificado de una serie de objetos musicales ni con el virtuosismo clíntista de unas ejecuciones his-