abierta al espectador habitual. Matrimonios que no se consumen debido a la homosexualidad del marido, frigidez circunstancial, «voyeurismo», lesbianismo, dependencia de la hostilidad o afectividad paterna, todo ello y mucho más se suma en esta desdichadísima segunda parte, únicamente apta para que las actrices integrantes del reparto se lancen con toda su mejor voluntad a buscar el «número» de seguro efecto, el más fácil histrionismo. Sin tampoco llegar al enloquecimiento erótico de un Tennessee Williams, sino manteniéndose siempre en los límites genéricos de la «comedia dramática» digna de ser contemplada por un público tan caracterizado y tradicional como el del Reina Victoria madrileño.

Autor plenamente desconocido entre nosotros, los importadores de «Las tres gracias de la casa de enfrente» nos aseguran que Schneider es un escritor joven, antiguo actor y director, que ya ha conseguido una carrera de éxito comercial como dramaturgo. No lo dudamos, porque seguramente en Holanda el teatro mayoritario se moverá por cauces similares a los españoles al tener también como destinatario y mantenedor ideológico y económico a una burguesía consolidada. Lo que sí ponemos entre interrogantes es la utilidad de trasladar hasta nosotros su obra, si no es como vehículo elemental de lucimiento para Julia Gutiérrez Caba, cabecera de la compañía. Excelente actriz, a la que otro tipo de obras beneficiaría mucho más, como acordaría conmigo quien viera en su momento el «A Electra le sienta bien el luto» montado por José Luis Alonso en el María Guerrero. Y es que no se puede ir muy lejos con materiales tan falsos y de segunda mano como los empleados por Schneider. Lo que, sobre todo, es grave si se promete algo distinto durante varios minutos y se tiene a Chejov como inspirador. ■ **RAMON VALLE.**

CINE

De cómo hacer un melodrama

Tener como base original una novela tan espléndida como «El jardín de los Finzi Contini», de Bassani, haber ganado un Oscar con la adaptación, tener algunos cortes de censura y ser exhibida casi dos años después de su realización, son demasiadas pruebas para un director como Vittorio de Sica, que, desde sus muy lejanas épocas del neorrealismo ha demostrado una especial predilección por el melodrama sensiblero, cuando no por el folletín enloquecido.

Tratar de hacer ahora comparaciones entre la novela de Bassani y la película de De Sica es un mecanismo excesivamente fácil. Cierto es que la referencia se hace casi inevitable, pero también lo es aceptar la originalidad creativa del director cinematográfico y atenerse a su trabajo específico. Dado por otra parte que las referencias a la novela son sólo anecdóticas —se ha respetado el título (aunque cuando en España se añada una «s» a Contini), los nombres de los personajes, la época en que se desarrolla la acción, y casi todas las escenas de la novela—, sin que lleguen nunca a entender el sentido último que Bassani daba a su texto y el tono nostálgico y crítico de su narración, la película de De Sica se presenta como una obra original, levemente inspirada en un texto lejano.

Por otra parte, «El jardín de los Finzi Contini»-película, conecta evidentemente con la última obra de su autor, insistiendo una vez más en considerar las relaciones entre las personas como un juego sentimental de buenos, malos y regulares, y en un trágico destino que obliga a los corazones, especialmente dotados para el sentimiento, a sentirse fatalmente condenados a la soledad y al sufrimiento. Así, De Sica narra una historia de amor frustrada con fondo de fascismo y guerra mundial, sin llegar nunca a explicar en qué se basa la frustración de su historia y qué consiste la situación política que viven sus personajes. Contemplando su película se puede deducir que la aparición del fascismo tenía como único fin llegar a una secuencia especialmente melodramática y tierna, donde los personajes alegres de su película deben separarse para cumplir su destino. Pero no hay ninguna explicación adulta de la situación que narra ni interrelación alguna entre sus secuencias, de manera que un solo dato nuevo de la película varíe alguno de los presupuestos anteriores. La necesidad de respetar argumentalmente la novela original ha obligado a querer ilustrar exsivas escenas, sin poder contar a su vez el sutil mecanismo de trasformación que Bassani presentaba. Quiero decir que en la obra de De Sica todo es demasiado gratuito, contemplado sólo de cara a unos efectismos que nada aportan a nuestra comprensión de los años cuarenta italianos.

El significado de algunos personajes —el padre con su enorme biblioteca, el hermano con su enorme enfermedad, el comunista con su enorme lío mental, el protagonista con su enorme ambigüedad...— se me escapa en la construcción dramática de la película. Hay algún crítico en Madrid que ha entendido «El jardín de los Finzi Contini» como una denuncia del racismo existente en la colonia judía de Ferrara, previamente a la depuración fascista que sufrieron más tarde. No puedo entrar a discutir su punto de vista por cuanto en la versión De Sica cualquier interpretación puede ser válida, dado lo inconsistente de su planteamiento. Sin embargo, temo que el trabajo del director de «Ladrón de bicicletas» y «Los girasoles» no pase de ser una sucesión de ilustraciones mudas y sin continuidad para una nueva reedición del libro. ■ **DIEGO GALAN.**

San Sebastián '73: todo sigue igual

El XXI Festival de Cine de San Sebastián se abrió con uno de los más fenomenales escándalos que yo recuerde, provocado por el retraso de setenta y cinco minutos con que Elizabeth Taylor se presentó en el escenario del Victoria Eugenia, sede central del certamen. Los ocupantes de las localidades altas —a las que se entra por una puerta de servicio con el fin de no mezclar a la «plebe» con la «alta sociedad», obligatoriamente vestida de etiqueta— comenzaron un pateo a la actriz británica que pronto se extendería a los demás pisos, mezclándose con gritos de todo tipo. Cuando Liz Taylor llegó por fin fue tal el tumulto —agravado por la desdichada actuación de un relamido presentador—, que la estrella no se atrevió siquiera a acercarse al micrófono para pronunciar las típicas palabras de saludo. A la salida, y queriéndose ganar al público que esperaba durante horas en la calle, Liz comenzó a dar la mano, en el más puro estilo de los presidentes americanos, y a arrojar las flores que le habían entregado previamente; por poco la aplastan, víctima de una mitomanía, de una adoración, que uno ya creía por fortuna desaparecida en el espectador cinematográfico. Explicaciones sobre la tardanza corrían después de boca en boca, pero todas iban a parar en el divismo de una mujer a la que en San Sebastián se le aceptó todo. Hasta el grave pecado, para el formalismo aquí reinante, de que el Festival no fuese inaugurado oficialmente por los dirigentes del Ministerio de Información y Turismo. El certamen empezaba así a jugar con desgracia la carta en que había cifrado todas sus esperanzas: el brillo de las estrellas que a él iban a acudir. Brillo que se ha ido debilitando día tras día a la vista del cúmulo de ausencias producido.

Pero, ¿qué sentido tiene montar en 1973 un Festival al modo y manera del de Cannes o Venecia hace veinte años? ¿Por qué se elige una vía que las demás manifestaciones ya han abandonado tiempo atrás, en busca de fórmulas de mayor interés? La respuesta hay que hallarla en los propios presupuestos ideológicos y estéticos del certamen, en las bases sobre las que se mueve y los objetivos que aspira a cubrir. Ni representativo de un panorama general del cine, como lo es hoy Cannes, ni acorde con un entendimiento cultural de este medio de expresión, a la manera de algunas manifestaciones especializadas o de una etapa concreta de Venecia, la sección competitiva de San Sebastián se debate en el marasmo del cine comercial más puramente consumístico que las grandes productoras-distribuidoras norteamericanas o sus filiales españolas presentan en él. Nada más que preestrenos de films vulgares que obtendrán éxito de taquilla en la Gran Vía y en la Diagonal, o anodinos productos de países socialistas, estamos viendo hasta el momento —jueves— en que esta crónica se escribe. Hutton, Lattuada, Lelouch, Wicki, Frank y directores similares poco tienen que hacer en una «mostra» medianamente seria, sobre todo una vez que se han visto sus películas. Puede llegarse a dudar que haya habido un Comité de Selección capaz de retenerlas. A la vista, además, de que otros autores como Zoltán Fabri o Robert Altman no se hallan precisamente en el mejor momento de su inspiración, dicha labor selectiva destaca por su torpeza.

Porque si leyendo el programa cabían aún bastantes esperanzas, la contemplación de sus ingredientes las echa por tierra. Y ahí radica la verdadera labor de un Comité de Selección, para quien sólo debería contar la valía de unas obras concretas. En su ingenuidad, uno piensa que un festival ha de servir ante todo para presentar lo que de más renovador, avanzado y progresivo exista en un determinado momento de la evolución del cine. San Sebastián se dedica a lo contrario, ignorándo países que, como Suiza y Canadá, por ejemplo, constituyen la revelación de los últimos años; despreciando olímpicamente toda Latinoamérica —excepto Argentina— o el naciente cine africano; olvidando la producción de los países nórdicos y, prácticamente, la italiana y francesa, porque los citados Lattuada y Lelouch ya no representan, a estas alturas, ni a nada ni a nadie. Aunque seguramente será utópico exigirle este rigor al «Festival de España», que se corresponde exactamente con la postura de los estamentos socio-políticos dirigentes cara al cine. Si éste es considerado como un medio de evasión que no debe crear problemas de ningún tipo, si toda postura crítica viene mirada con desprecio o sospecha, San Sebastián no es más que el apéndice de una situación global. Pedir que fuese «renovador, avanzado y progresivo» quizá sea, en definitiva, no otra cosa que una nueva versión de lo de las peras y el olmo, máxime

→

cuando sus responsables se encuentran perfectamente integrados en esa línea oficial. En su primera mitad (y nada predice un cambio sustancial, al margen de la posible calidad de algunos títulos concretos), este sigue siendo un Festival muerto, fantasmal, puramente apariencial, porque así lo son los presupuestos en que se basa. Donde hacen su agosto determinados comerciantes del cine, donde vienen a lanzarse estrellitas de tercera calidad, donde la alta burguesía donostiarra tiene ocasión de explayarse, donde las sesiones de noche en el Victoria Eugenia —para quienes creemos en su poder de comunicación social, en su valor cara al desarrollo de la conciencia del hombre contemporáneo, el certamen significa un marasmo de decepciones, aburrimiento e irritación. Habrá que dejarlo definitivamente en manos de los gacetilleros de la prensa del corazón, de la frivolidad y el cotilleo, que este año lo invaden más que nunca. Durante veintiuna ediciones, la crítica responsable ha ido exponiendo su punto de vista, contrario casi siempre al desarrollo y utilización sufrido por el Festival. Nunca se le hizo caso. Quizá haya llegado, entonces, el momento de abdicar, de erigir la bandera blanca del desaliento y la impotencia.

«The long goodbye», de Robert Altman (Estados Unidos).

«El espíritu de la colmena», de Víctor Erice (España).

el que toda la manifestación parece montada— revelan lo aparatoso y banal de una sociedad alegre, segura y confiada. Pero para quienes el cine significa otra cosa bastante más seria y profunda, para

Curiosamente, el único dato positivo dentro de este panorama queda significado por la participación española. Confiada a directores jóvenes —Víctor Erice y Josefina Molina—, en obras emprendidas por dos de los escasos productores de interés que existen entre nosotros —Elías Querejeta y Gabriel Moralejo—, rompe afortunadamente la norma mantenida por San Sebastián de combinar el film de un director tradicional con el de otro de menor edad. Y no se trata de prejuicio generacional, sino de que —mientras no se demuestre lo contrario— las únicas películas ambiciosas de los últimos años de nuestro cine las han llevado a cabo jóvenes realizadores, entendiendo por tal a aquellos cuyo techo máximo ronda los cuarenta años. En el momento de redactar estas líneas, desconozco aún «Vera, un cuento cruel», de Josefina Molina, pero sí puedo decir ya que, con «El espíritu de la colmena», Erice ha logrado un excelente film, no sólo superior al resto de los vistos —lo que, en este caso, no quiere decir demasiado—, sino una auténtica obra de importancia, cuyo análisis efectuaremos en nuestra próxima crónica. Ante la incomprensión de dos tercios de la crítica local y de los grupos más conservadores —aquí ampliamente representados—, «El espíritu de la colmena» señala de nuevo que no es precisamente talento lo que le falta al cine español. Querejeta, una vez más, y Erice, en este primer largometraje, dan cumplida muestra de ello. ■ **FERNANDO LARA.**

Día más, día menos. A un jour prés one day more or less.

Un telefilm en España

Hay dos maneras de hacer cine en España: una de ellas consiste en hacer películas que traten de reflejar, desde el personal punto de vista de su autor, algunos de los problemas o características de nuestro país, de manera que se incida, de alguna manera, en la realidad. Cine crítico o evasivo, pero que parta de una problemática local y que se dirija primordialmente al público español. La gran segunda fórmula posible estriba en disimular la nacionalidad de la película y convencer al espectador —dados los beneficios que ello suele reportar, teóricamente, en taquilla— de que se encuentra ante un film cuanto menos norteamericano. En este caso, cualquier reflejo de la vida española será debidamente escamoteado para pasar a un primer plano la híbrida técnica de los telefilms televisivos, con un lenguaje forzado, mimético e inútil; fórmula ésta que, curiosamente, exige un esfuerzo sorprendente por cuanto, de forma natural, los actores, guionistas, operadores y demás, tienden a reflejar su propio mundo, es decir, a inscribirse en la primera fórmula. Otro problema diferente es el de si esa lógica tendencia acaba por ser válida o no; pero no es este el momento de discutirlo.

José María Forqué, que tiene en su haber una serie de películas que, en diferente medida, han querido inscribirse en una tónica nacional, incluso en un plano crítico, abandona al parecer esta incómoda postura para dedicarse fervientemente al arte mimético e impersonal. Su último título, «Tarots», parece confirmar lo que sólo se intuía en su «El ojo del huracán». Estamos, pues, ante un director español que orienta todos sus esfuerzos a querer ser norteamericano, televisivo. Y que hay que reconocer que no son esfuerzos menores. Prescindir de cualquier posibilidad de inventiva propia, rechazar cualquier insinuación localista y, lo que es peor, tener como modelo lo que suele ser la estupidez institucionalizada, no son trabajos despreciables. Sobre todo cuando, como en el caso de «Tarots», hay incluso algunos momentos en los que Forqué casi llega a lograr su objetivo.

Pero, uno se pregunta: ¿para qué tanto trabajo? Ya hacen los norteamericanos sus telefilms y los rusos sus plúmbeas películas históricas. También los españoles inocuos se dedican a la inútil imitación. ¿No tiene Forqué nada mejor que contarnos? ¿Desde su productora propia, no le interesa ya la posibilidad del riesgo y de la invención?

En definitiva, «Tarots» es una buena copia pero que, comparada con los originales, no les añade ni mayor gloria ni mayor miseria. Un producto más de los muchos que sólo interesa como pasatiempo dominguero a los que no tengan un televisor en casa. ■ **D. G.**

ARTE

Hace un par de años, después de una corta estancia en Pamplona, yo me atreví a darle una clasificación y un nombre a lo que allí estaban realizando los jóvenes artistas, sobre todo los jóvenes pintores. Lo llamé entonces "La escuela de Pamplona". Hoy, al cabo de algún tiempo, me sigue pareciendo válida esa clasificación, pues no ha cambiado fundamentalmente ni los supuestos ni la situación de esa pintura. Elemento fundamentalísimo de ella, por protagonista y por catalizador de muchas de sus actitudes, era Javier Morrás, que hoy se presenta como expositor en la galería Iolas-Velasco. Acabo de ver la exposición antes de ser inaugurada. Como