

vivir cada vez la ceremonia. En conseguir, paralelamente, que el espectador pase a ser testigo y aun copartícipe de esa vivencia. La Comuna suele dar una sola representación diaria de «La cena», a fin de posibilitar la poética en que descansa.

En Madrid no sólo tuvo que hacer el primer día las dos funciones previstas por el Festival, sino una tercera para la censura.

\*\*\*

«La cena» es, pues, una expresión orgánica, en un espacio adecuado, muchas veces seguida de coloquio. Aquí se hizo tres veces el mismo día, en un teatro a la italiana, sin coloquio de ninguna especie.

\*\*\*

He leído alguna crítica. Asombra el tono superior y paternal que a veces se emplea para hablar de estos «entusiastas muchachos ilibocetas». Detrás de «La cena» hay cuatro años de intenso trabajo, una experiencia internacional, un interés de medio mundo por ver el espectáculo. Detrás de ese paternalismo hay una experiencia que va de Alfonso Paso a cualquiera de nuestras habituales sesiones de retórica escénica.

\*\*\*

Tampoco el público —¡ah, esa feroz intranquilidad de café o de conferencia!— ha sido lo numeroso que debería. Es ridículo que nuestra gente joven no llenara las cuatro representaciones de «La cena» en el Alfí.

La escasa difusión del Festival, el ahogo de su primera jornada cinematográfica, fueron, desde luego, datos en contra. Pero éstos son obstáculos que debía salvar sin problemas el millar y medio de personas que en Madrid se iluminan hablando de teatro.

\*\*\*

Esos son los datos. Esa es la realidad que acaba de ponerse sobre la mesa. ■ JOSE MONLEON.

## «Diseño para mi vida», de Noel Coward

Es seguro que el mundo de **Diseño para mi vida** es ajeno a millones de seres humanos, del pasado, del presente y del futuro. Es seguro que esa reducción de la sociedad a la pareja, de la vida al erotismo, del horizonte a las paredes de la casa, de los demás a él o ella, pertenece a unas formas de cultura determinadas. Y que el hecho de que Noel Coward quiera mostrar la hipocresía del juego, revelar las consecuencias de la sinceridad y, a la vez, que no sea capaz de introducir ningún elemento realmente liberador —¿qué va a suceder cuando la comedia acabe?—, prueba hasta qué punto nos hallamos ante un tema obsesivo y cerrado para el sector en cuestión.

¿Qué sector? ¿De qué formas de cultura se habla? No es nada fácil contestar a estas preguntas. En la obra de Coward aparecen pintores y escritores que triunfan y viajan por el mundo. Las gentes viven lujosamente y la acción transcurre en casas costosamente decoradas. ¿Podríamos deducir de todo ello, sin más, que los problemas de la comedia, la estrecha imagen que del mundo tienen sus personajes, su concepto antropofágico de la felicidad, pertenecen a una «sociedad en decadencia»? La reflexión será oportuna siempre que nos hagamos una nueva pregunta sobre la extensión de esa sociedad. De inmediato, nos acordaremos de la dramaturgia de Strindberg, de las novelas de Flaubert o de Tolstói, de los films de Antonioni o de Bergman y, a fuerza de ampliar las asociaciones, concluiremos que se trata de uno de los grandes temas de todo el arte moderno: el conflicto entre la inestabilidad de la pareja y la paz de creerla firme, entre el instinto y la lealtad, entre los placeres de la rebelión y los placeres de la confianza. Es decir, la puesta

en cuestión de un orden institucional y —lo que es más serio— hasta de una apetencia intelectual, que a menudo se revelan contrarios al orden estrictamente biológico.

¿Qué sentido tendría, después de esta constatación, declarar que Coward se ocupa de un problema que nos es ajeno? Acaso pueden sernos ajenas sus normas de juego, su empujamiento en seguir buscando salidas a una partida perdida de antemano, los estrechos límites en que sitúa las



Noel Coward.

alternativas; pero es necesario reconocer que los personajes de Coward, por más extraordinarios y singulares que parezcan, se ahogan en la misma pecera en que se nos quiere hacer vivir —y ahogar— a todos nosotros. La pareja, el amor y el sexo —con fondo de Mari Trini— se vuelven poco menos que paraísos prometidos y, alternativamente, perdidos, en lugar de arraigarse, todo lo conflictivamente que se quiera, en una curiosidad y una pasión de vivir infinitamente más anchos.

Es ese el aspecto, para mí, más sugestivo de **Diseño para mi vida**, comedia bastante menos trivial de lo que algunos han imaginado, quizá desorientados por el año en que se escribió —1932— y por la calificación que generalmente hemos hecho de Coward. El hecho de que la sinceridad absoluta de los tres personajes

—dos hombres y una mujer— encadene una serie de situaciones, hasta acabar en una especie de cama redonda, lejos de ser una simple rebelión —¡cosas de bohemios!—, al decir a un venerable matrimonio de espectadores— contra la institucionalización de la «pareja perpetua», me parece a mí que propone, lo quiera o no Coward, algo mucho más profundo: que, de aceptar el conflicto en los términos en que nuestra sociedad lo propone, no hay salida, por cuanto en ambos —en

## CINE

### Una parábola sobre la libertad

Esto es, sin duda, **La otra imagen**, película de Antonio Ribas que representó a España (junto a «Ana y los lobos», de Saura) en el Festival de Cannes de hace un par de años. Parábola que no trata de disimular su condición de tal camuflándose en algún enredo entretenido, sino que, por el contrario, remacha continuamente su intención tratando de hacerla evidente al espectador. Aquí, pues, el primer valor de esta película: su honestidad.

Ribas ha optado por una vía eficaz: el mundo de los invidentes, como medio de acceso a la posibilidad de hablar de «otros» ciegos que no son conscientes de su ceguera. Porque la condición de invidentes en los protagonistas de la película no lleva a tratar la tragedia de su imposibilidad de ver, sino la de seres dominados, controlados y manejados por los demás en función de su supuesta imposibilidad de independencia. Los

ciegos son seres incompletos, que nunca pueden manejarse por su cuenta y que en todo momento necesitan de la paternal protección de los que les rodean. La educación que reciben va orientada no a fomentar su capacidad de autonomía, sino, por el contrario, a saber dejarse llevar con sumisión callada.

Sin embargo, Ribas hace intervenir un nuevo personaje: el del ciego consciente de que esa sumisión elimina su intimidad, sus posibilidades de desarrollo, ya que él mismo ha descubierto que el hecho de ser ciego no impide en absoluto vivir una vida normal. (Como prueba de esa falta de intimidad, la película nos ofrece una escena alucinante en la que los parientes de unos recién casados ciegos preparan en su presencia la cama de la noche de bodas.) Y aquí surge la batalla dialéctica que dará eje a la película: ¿Es necesario autoeducarse hasta conseguir esa liberación o, por el contrario, es preferible tratar de ser curado y con toda facilidad entrar en el terreno de «los otros»?

A la condición de parábola antes señalada, Ribas añade aquí un nuevo ingrediente: el del didacticismo. Estamos, pues, ante una película que se orienta hacia caminos diferentes a los del cine español de consumo. Esto fue aprecia-



Jeannine Mestre, en un fotograma de «La otra imagen» (1973), de Antonio Ribas.

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