

la Italia de los años cincuenta y comienzo de los sesenta. Integrado en la habitual línea oportunista de su partido —la Democracia Cristiana—, tendiendo por minutos hacia una megalomanía que le llevaba a convertirse en un pequeño —o no tan pequeño— dictador, sin que le importara utilizar la demagogia más escandalosa o un populismo efectista, Mattei fue en gran medida un tecnócrata que despreciaba la política, complacido en su propio confusiónismo ideológico y con una ambición que no miraba la validez de los medios empleados siempre que condujeran a los fines propuestos. Personalidad enormemente reveladora de nuestro tiempo, rica por sus contradicciones y enigmas, había de interesar a un Francesco Rosi que ya se acercara a otra de las figuras significativas de la posguerra italiana, como Salvatore Giuliano, a través del importantísimo film que llevaba su nombre.

El método empleado en ambos casos ha sido similar, utilizando una estructura de reportaje o «dossier», pero en un sentido abierto, tanto a los datos nuevos que se pudieran producir sobre la marcha, como a la misma reflexión del espectador. Rosi acentúa con su presencia —para mí, poco afortunada— la idea de film-que-se-va-haciendo-a-sí-mismo a

medida que avanza su realización, en un proceso paralelo, aunque previo, a su proyección pública. Es un proceso apasionado y apasionante en busca de una realidad difícil de discernir el que nos propone el autor de «Le mani sulla città» (película, desgraciadamente, no vista en España) a lo largo de su trabajo sobre Mattei. Sin embargo, habría sido deseable un poco menos de apasionamiento y una —por consiguiente— mayor distancia crítica a la hora de mostrar la ejecución del presidente del ENI. Aunque Rosi mantenga que la fascinación que ejercía sobre los demás era un elemento decisivo para entender a Mattei y que él no podía prescindir de ella a la hora de trasladar a imágenes su figura, pienso que el cineasta se ha dejado ganar en más de un momento por tal fascinación, y que la rinde «simpática» al espectador, a y u d a o por la notable interpretación de Gian Maria Volonté (aún privado entre nosotros de un factor tan esencial como la voz), aquí mucho más contenido y, gracias a ello, convincente que en otras ocasiones. Creo que Rosi debería haber sido más «duro» con Mattei, ejercer sobre él una profunda crítica ideológica y política que evitara esa ambigüedad no comprometida que plantea sobre la película.

No es el nuestro un rechazo global de toda posible ambigüedad al encarar un hecho o personaje histórico, que puede quedar merced a ello reflejado en su abierta complejidad para que el espectador la desentrañe, como decíamos en nuestra crítica del «Stavisky», de Resnais, film que guarda algunos contactos estrechos con «El caso Mattei». El problema nace cuando de un personaje tan multipolar como éste se trata, cuando nos hallamos ante un hombre que jugó a múltiples y muy distintas barajas. Entonces se hace preciso un enfoque clarificador del cineasta, un punto de vista muy concreto, que emerja del volumen de información —quizá excesivo y con demasiado predominio oral en esta película, sobre todo para un público extranjero— con el que se bombardea al espectador. En un mismo sentido, el anulamiento por parte de Rosi de casi todo tipo de relaciones entre Mattei y los grupos de poder político y económico italianos me parece peligroso para el resultado total del empeño, en cuanto que lo parcializa y favorece una vez más al personaje. Lástima que entre nosotros todo esto no se pueda plantear en un debate abierto, que la experiencia que supone el film termine al cerrarse las cortinas y no sea factible continuar



«Los enamorados» («Ålskande par», 1964), de Mai Zetterling.

su voluntad de permanecer abierto a las ideas, reflexiones y posturas del público. Sería entonces cuando «El caso Mattei» habría conseguido su verdadero objetivo desde una perspectiva polémica, estética y cívica. ■ FERNANDO LARA.

Mujeres

Dentro de la sección retrospectiva dedicada al cine suco de la década de los sesenta, veamos en la última Semana de Benalmádena los cuatro largometrajes realizados por Mai Zetterling: «Ålskande par» (1964), «Juegos nocturnos» (1966), «Doctor Glas» (1968) y «Muchachas» (1969). Es, por tanto, una breve carrera la de esta antigua actriz, hoy en el ostracismo también tras la cámara, sólo complementada por algunos cortos y el «sketch» sobre halterofilia en el film «Vision of eight» —que agrupa a ocho directores en torno al «pie forzado» de los Juegos Olímpicos de Munich. Ninguna de las obras citadas había alcanzado hasta el momento las pantallas comerciales españolas; ahora, con diez años de retraso, lo hace la primera, y más débil, de ellas bajo el título «Los enamorados», que sigue la traducción francesa —«Les amoureux»—, pero no enteramente la original, cuya traslación exacta sería «Parejas amorosas».

El arranque del film resulta idéntico al del preexistente «En el umbral de la vida», de Ing-

mar Bergman. Tres mujeres que van a dar a luz son objeto de observación por parte de la cineasta para, a través de un sistema de «flash-backs», llegar a penetrar en su vida anterior al momento del parto. De esta forma y junto a poner en pie un universo creíblemente «femenino», Mai Zetterling presenta toda la serie de normas, conductas, tabúes e insatisfacciones que condicionan de manera esencial el comportamiento adulto de sus protagonistas. Según la propia directora, cinco temas (que resumo) planean continuamente sobre toda la película: 1.º Vivimos aún en un mundo profundamente masculino; 2.º Una mujer depende en grado máximo para su realización del medio en que se desenvuelve; 3.º El comportamiento de la mujer sigue una lógica instintiva, como lo prueba su actitud respecto al hecho de dar a luz; 4.º La tragedia de las mujeres es su soledad natural, que sólo un hijo puede romper verdaderamente, y 5.º Un mundo de mujeres sería «inhabitable».

Constataciones discutibles que «Los enamorados» intenta ejemplificar al máximo, hasta el punto de una androginia —presente aún con más virulencia en «Muchachas»— que puede llegar a ser tan enfermiza como la misoginia de muchos cineastas masculinos. El film presenta interés a lo largo de su planteamiento, en el que la Zetterling hace gala de una sensibilidad y un poder de captación de detalles muy notables, para hundirse pos-

teriormente en la típica y proliza noche de San Juan, bache del que sólo le salvan los últimos minutos. Lo que hoy resulta increíble es que esta especie de «Sonrisas de una noche de verano», en clave de tragedia, escandalizase muchísimo en el Festival de Cannes de 1965. Por si acaso, a los españoles se nos ha quitado el plano de dos perros copulando y quizá alguno más. ■ F. L.

Un rey sin diversión

Título éste original de la segunda película de François Leterrier (Gran Premio del Cine Francés), que se estreña ahora en España, bajo el título de «La persecución», en circuitos de salas especiales. Con esta obra, Leterrier hizo que se hablara de él como un importante nuevo autor francés, esperanzas que, según parece, han sido defraudadas con su última película: «Proyección privada», obra que tiene más de un punto de contacto con «La noche americana», de Truffaut.

Desconozco el resto de la filmografía del autor («Les mauvais coups», largometraje; «La guépe» y «La classe royale», para televisión), pero sí es lógico pensar ante «La persecución» (o «Un roi sans divertissement»), como el lector prefiera), que su autor es un nombre a considerar en el panorama de la cinematografía francesa.

Y ello, a pesar de los «culturalismos» que parecen inevitables en muchos de los nuevos cineastas, y en los que Leterrier cae. En esta ocasión, las referencias a Robert Bresson, con una descripción gélida y exterior de lo que se narra (cuando el conflicto de la película se remite a la lucha interna de un personaje que ha descubierto quién es el asesino que busca estudiando en él mismo sus propias aptencias homicidas) o con un preciosismo de la imagen, en ocasiones desvinculado a la dialéctica interior de la acción. Hay

«El caso Mattei», de Francesco Rosi.

