

SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES S.A.

Ch. Palloix
Las firmas multinacionales
y el proceso de
internacionalización

P. Janke
Mendizábal y la
instauración de la
monarquía constitucional
en España (1790-1853)

C. P. Otero
Introducción a la lingüística
transformacional

D. Lecourt
Ensayo sobre la posición
de Lenin en filosofía

R. Debray
Conversación con Allende

S. M. Eisenstein
El sentido del cine

ESTUDIOS DE HISTORIA
CONTEMPORANEA

J. Maurice
La reforma agraria
en España en el siglo XX
(1900-1936)

 **Emilio Rubin, 7**
Telf. 200 0978
Madrid-33 España

ARTE • LETRAS • ESPEC

podamos ver por fin «Blow up» o las demás películas citadas, sino el hecho del perturbador retraso con que llegan hasta nosotros, de la no justificada prohibición (¿es que hay alguna que lo sea?) que nos ha impedido arbitrariamente la contemplación de unos films en su momento adecuado.

Lo que sí ganamos —a la fuerza— con la distancia es perspectiva, capacidad para juzgar los aspectos circunstanciales y definitivos de una obra. En «Blow up», los primeros se sitúan claramente en las secuencias descriptivas, semicostumbristas, de un Londres de moda que Antonioni miraba con ojos casi de turista aplicado (lo que se acentuaría en «Zabriskie Point» respecto a Estados Unidos y, al parecer, en su documental sobre China Popular), de hombre ajeno a un ambiente y sorprendido ante él, como recién salido que estaba de sus infiernos existenciales anteriores, clausurados con «El desierto rojo». Todo el mundo de las modelos, el «pop», la droga, el Londres de los años 60 para revistas ilustradas, aparece hoy nitidamente como la «ganga» de «Blow up», la zona de apoyo circunstancial de una película que no lo necesitaba, tal era la fuerza de su reflexión central.

Es esta reflexión, este «centro dramático» emparentado, aunque distinto, con «Las babas del diablo» —el relato de Julio Cortázar que le dio origen—, lo que se sigue manteniendo perfectamente en pie del décimo largometraje de Antonioni. Cómo la realidad supera a la apariencia, cómo lo más pretendidamente fiel a lo real (la mirada del ser humano) demuestra su insuficiencia para abarcarlo íntima y verdaderamente, cómo detrás de la superficie se esconde el verdadero sentido de las cosas, son tres propuestas teóricas que «Blow up» se cumple en demostrar. Pero incluso más allá de estos planteamientos sobre la realidad y la apariencia, lo que creo más definitorio en la pe-

lícula de Antonioni es su testimonio agríndice sobre el sentido del arte y la capacidad intelectual. Lo califico de «agríndice» porque, por una parte, el cineasta italiano nos muestra su creencia en el poder del arte para desvelar una realidad, para hacer surgir los aspectos ocultos de lo existente (sólo gracias a la fotografía, Thomas, el personaje protagonista, logrará ver aquello que se escondía tras los abrazos triviales de una pareja en un parque), mediante la aplicación de una inteligencia práctica en el oficio que desempeña. Pero una vez que a través de ese instrumento artístico utilizado conscientemente la realidad queda desnuda, ¿qué pueden hacer ese arte y esa inteligencia por modificarla? Viene aquí el aspecto «agrío» del pensamiento antonioniano: Ninguno de estos dos elementos es capaz de cambiar la realidad, que se produce por motivaciones y causas que solemos desconocer. Thomas se ve impotente ante algo que ahora ya conoce, pero que no le es posible controlar; a nivel colectivo, pues, su esfuerzo será inútil. Sólo en un plano individual, en la transformación de uno mismo —concluye Antonioni—, el arte y la inteligencia creadora juegan un papel. El Thomas que sale del parque tras su fracaso y la aceptación de que lo no evidente puede ser tan real —o incluso más— como lo que sí lo es (y creo que así debe entenderse la secuencia final, que habría tenido mucho mayor sentido de no ser mimos sus ejecutantes), no es ya el que hemos conocido a lo largo de toda la película, frívolo, oportunista, dominante, jugador con los sentimientos de los demás. (Nótese el paralelismo con el Harry de «La conversación».)

En último término y desde esta perspectiva, «Blow up» significaría la doble justificación de un cineasta angustiado y de un intelectual que, en su papel de tal y respondiendo a una situación histórica, se ve im-

potente para actuar sobre una realidad que no sea la de sí mismo. ■
FERNANDO LARA.

Largo camino a la libertad

1940. Los alemanes invaden Francia. El terror se apodera de los que quieren encontrar un lugar seguro donde refugiarse. Y aunque los primeros momentos son de especial confusión, y sin que se sepa exactamente dónde está ese lugar que garantice la supervivencia, son muchos los que se lanzan a un viaje frenético en busca de no se sabe qué. En el fondo, es un viaje sin meta; es en el mismo hecho de viajar, de huir, donde se encuentra la posibilidad de salvación.

Con este esquema, Pierre Granier-Deferre ha narrado en su película «Le train», que en España ha cambiado su título por el de «Anna Kauffmann», una historia de amor «fou», condicionada por ese ambiente de provisionalidad y terror de la guerra. Dos de los ocupantes del tren —de un tren que atraviesa de Norte a Sur todo el país— vivirán una rápida e intensa historia de amor, sin adquirir nunca, sin embargo, caracteres míticos ni heroicos. Granier-Deferre tiene en la medida su principal virtud; y estos dos protagonistas enamorados podrían ser intercambiables por cualquiera de los personajes secundarios que componen la acción. De hecho, «Anna Kauffmann» es una panorámica sobre una situación colectiva, ayudada en la excepcionalidad dramática de dos personajes. Lo que a Granier-Deferre le interesa es componer un punto de vista psicológico sobre la variedad de tipos y situaciones posibles en una comunidad colocada en situación extrema como la de este viaje. La reacción de la colectividad, la distorsión del paisaje, la nueva valoración del tiempo, son los elementos protagonistas de esta película, como de algu-

na forma lo fueron en «La viuda Couderc» y «El hijo», sus dos anteriores obras estrenadas en España.

El telón de fondo de una historia puede llegar a ser su auténtico protagonista, y esto es, en definitiva, lo que ocurre aquí, donde, por otra parte, no se quiere plantear ni una «denuncia» de la guerra ni un análisis sociológico de la conducta de muchos franceses durante la ocupación. Más que todo esto, «Anna Kauffmann» es una explosión poética de incertidumbre y escepticismo en términos un tanto abstractos. Abstracción que conduce a la ambigüedad como a una riqueza de significados que quedan esbozados en «Anna Kauffmann» para una posible reconstrucción posterior.

El título de «Le train» permite más que el de «Anna Kauffmann» entender ese tono colectivo y panorámico de la película, ya que, insistiendo, es éste más protagonista que la conducta amorosa de un personaje particular, cuya identidad, por otra parte, no se revela hasta el final de la película. Y en este sentido tenemos en España una curiosa copia que nos revela la alegría con que distribuidores y exhibidores exponen sus artículos. La distribuidora Filmmax debió considerar, una vez doblada al castellano la película, que el nombre de Anna Kupfer (que es el que originalmente poseía el personaje femenino) no era tan «comercial» como el de Anna Kauffmann; y así, decidieron —supongo— doblar otra vez aquellos planos en que se pronunciara este nombre. Pero como me parece que nadie tuviera excesivo interés en hacer estas correcciones de una forma racional, resulta que, en las copias de estreno ahora exhibidas en Madrid, cada vez que un personaje debe pronunciar el fatídico nombre de esta mujer, el color de la película cambia de forma brutal, se contempla por breves segundos la banda de sonido, y puede incluso llegar el caso de oírse trozos del