

muestra «Milarepa» dentro de la todavía no perfectamente definida trayectoria de la Cavani. Trayectoria siempre ambiciosa y que rehúye tanto la vulgaridad como la repetición de fórmulas conocidas, pero que aún lucha por encontrar su línea particular, exacta, lo que no es nada extraño en una cineasta todavía joven (nació en Capri, cerca de Módena, el 12 de enero de 1937). Ella misma sitúa como constante quizá única de su filmografía —precedida por una importante labor, entre 1962 y 1965, como autora de grandes reportajes de contenido político para la RAI— el interés por diversos sistemas de conocimiento, su puesta en práctica y los hombres que los han personificado. De ahí el tratamiento de Francisco de Asís no de manera hagiográfica y enaltecedora, sino como un ser humano en búsqueda cristiana de comprensión del mundo. Del mismo modo, Milarepa (auténtico monje tibetano del siglo XI, en cuya autobiografía se basa el film) interesa a la Cavani en cuanto buceador de la existencia, como aprendiz del complejo «oficio de vivir». El hecho de que la realizadora se haya fijado especialmente en la etapa joven, de iniciación, de ambos personajes revela su máximo interés por la busca, más que por el logro; por el camino, más que por la meta, lo que deja traslucir el momento —aún transitorio, insisto— de su problemática personal y artística.

Pero si en toda su obra restante (incluyendo «The night porter», en su estudio de las relaciones sadomasoquistas entre torturador y víctima, prolongadas a nivel erótico) Liliana Cavani se había mantenido como fiel y deudora de unas constantes culturales y sociológicas, su ambición de conectar en «Milarepa» con otras de signo totalmente opuesto le ha llevado al fracaso. No es nada fácil tender el puente hacia la cultura y el espiritualismo oriental, mostrando algo más que una fascina-

ción, un atractivo incluso sincero. Hay mucho de anhelo de un paraíso perdido, mítico o quizá simplemente infantil, en esta fuga de tantos intelectuales europeos hacia las esencias orientales. Desengañado, sin confiar en la validez de su papel dentro de una sociedad que se le ha escapado hace ya mucho tiempo, con la fatiga de quien ha preguntado en mucha mayor proporción que se le ha respondido, este intelectual de la vieja Europa desea huir, al menos mentalmente, del cerco de frustración e insatisfacción que se ha creado en derredor suyo, no sin responsabilidad por su parte. El exotismo primero y un abierto misticismo después son los pasos de una andadura que puede ser útil a nivel íntimo, pero estéril a escala social, porque yo dudo mucho de que los planteamientos y respuestas que necesita el hombre de hoy provengan no ya del budismo o del zen, sino de cualquier espiritualismo, siempre lejano y hasta perturbador de ese materialismo sin cesar profundizado que está siendo, y ha de ser todavía mucho más, el verdadero camino de salida.

El continuo «quiero y no puedo» (incluso en el plano estilístico) de «Milarepa» creo que da suficiente testimonio de a dónde conduce el «viaje hacia Oriente», como ya lo dio «La vallee», de Schroeder. No es de extrañar que autores como Pasolini o Moravia, hoy también exploradores de paraísos perdidos, hayan manifestado su entusiasmo por el film de la Cavani, por la lucha de este «hombre vestido de tela» —traducción del significado de «Milarepa»— hacia el pleno conocimiento. Seguramente, de haberse hallado un cineasta de su misma cultura tras la cámara (un Mizoguchi, por ejemplo), la aventura del monje tibetano nos podría haber resultado hasta apasionante. Así, estamos muy cerca del «pastiche» místico, calificable incluso de oportunista. Y si seguimos el juego de la realizadora, bus-

cando paralelismos con el presente, las conclusiones serían aún mucho peores. ■ FERNANDO LARA.

Más mosqueteros

Mientras que en la primera parte de su versión de «Los tres mosqueteros» (la número veintiséis que se ha llevado al cine), Richard Lester nos estaba proponiendo una desmitificación del mundo heroico presentado en la novela de Dumas (y si no exactamente en la novela, al menos en las versiones cinematográficas) a base de enfrentar a los famosos personajes con un mundo de objetos rebeldes, con unas situaciones donde los resultados carecían de toda belleza idílica, donde, en definitiva, la heroicidad tenía tanto de casualidad como de picaresca, en la segunda, que ahora se estreña con el título de «Los cuatro mosqueteros», ese delirante mundo del disparate ha desaparecido.

En su lugar la película nos propone un híbrido que fuerza en ocasiones la situación humorística, pero sin que ésta llegue a uniformar una visión sobre el conjunto. En la primera parte, Lester no estaba reflexionando sobre nada ni proponiendo una crítica, digamos social —como desde algunos planteamientos cinematográficos se exige a toda película—, sino que se divertía encontrando a las situaciones mitificadas por un cine tendente a rebuscar paralelismos históricos o identificaciones superficiales la posibilidad del ridículo. Todos sus personajes caen en él por querer mantener la imagen de héroes legendarios o de perversos irremediables. Para Lester, el juego dramático en sí era lo importante, a él limitaba sus esfuerzos y con él conseguía ofrecernos la visión de un mundo caótico, disparateado y grotesco.

En «Los cuatro mosqueteros», en cambio (y es inevitable la compa-

ración por cuanto se trata de la continuación de la misma película), todo ese planteamiento brilla por su ausencia. Aquí se intenta precipitadamente continuar la ilustración de las aventuras narradas por Dumas sin que el punto de vista de Lester aparezca por parte alguna. Quizá, en todo caso, al principio de la película, ésta promete ser realmente una continuación de la anterior, para rápidamente hacer desaparecer tal promesa.

Son oscuras las noticias referentes a esta película. Según parece, la primitiva intención fue la de ofrecer una única parte y el exceso de material rodado con que se encontraron los productores les decidió a explotarlo en taquilla dividiendo la película en dos, pero esto contra el deseo de director y actores, cuanto menos.

De ser cierta esta versión, podría pensarse que lo que ocurre en «Los cuatro mosqueteros» es que la película ha sido montada de mala gana y casi con el deseo de impedir su éxito comercial. Si no fuera por la continuidad dramática de la acción (por otra parte, bastante confusa), podría incluso creerse que esta película era el resultado de utilizar los descartes eliminados en el primer montaje.

Decepcionante, pues, este complemento, sobre todo para quienes, como quien esto escribe, se divertieron y festejaron la imaginación de Richard Lester con la primera mitad. Pero ya es tradicional que las películas que ven la luz a la sombra de un primer éxito comercial nunca logren repetirlo. La tradicional muletilla de que segundas partes nunca fueron buenas tiene aquí una eficaz utilización. ■ D. G.

«Memorias de una ladrona»

Inspirándose en la novela de Dacia Maraini, «Memorias de una ladrona», Carlo di Palma ha



«Teresa la ladrona», de Carlo di Palma.

reconstruido el itinerario de la vida de Teresa Numa, una vulgar ladrona de carteras en la Italia mussoliniana. Seguir paso a paso la vida de un personaje conduce no sólo al conocimiento de sus actos, sus emociones, sus aciertos y sus errores, sino también (sobre todo) al medio social en que este personaje se produce y con el que mantiene inevitablemente una interrelación decisiva. Sin necesidad de remachar continuamente esa interrelación, ésta se desprenderá con naturalidad, dando todo su sentido a la vida particular de un solo ser humano.

La historia de «Teresa la ladrona» es un buen medio de entender esta constante, incluso es una inteligente ocasión para meditarla, ya que los «delitos» cometidos por este personaje no vendrán motivados por su «maldad intrínseca», sino por los condicionamientos del medio. En definitiva, la existencia del delito viene defendida por la clase dirigente, por aquella cuya existencia depende del mantenimiento de la estructura social que le da vida. Desaparecida esa clase, el delito como atentado a la sociedad desaparecerá igualmente, tomando la forma que convenga a la nueva estructura, incluso haciendo desaparecer como tal el concepto de delito. A través de ese prisma, la vida de Teresa Numa adquirirá toda su significación. El personaje (espléndidamente interpretado por Monica Vitti) se presentará sólo como el de una mujer que lucha frené-

ticamente por una suerte de felicidad idílica, que trata en todo momento de retirarse a una intimidad placentera e independiente de cuanto ocurre a su alrededor. En las ocasiones escasas en que ese personaje encuentra la posibilidad de vivir una imitación de ese ideal, no dudará en calificarlas como «la más feliz de mi vida», marcando con ese entusiasmo vital los momentos en que su capacidad de amor y apasionamiento no se han visto interrumpidos por el engranaje social en que, pese a todo, está inmersa.

La película de Carlo di Palma quiere ser el reflejo de esta lucha entre la defensa de una individualidad y el enfrentamiento con un medio hostil. Debatiéndose entre la injusticia exterior y su apasionamiento amoroso, «Teresa la ladrona» agotará su vida sin encontrar la salida. Y aunque las últimas imágenes de la película nos presenten al personaje con una irrefrenable sensación de libertad (idéntica a la que viviera en su niñez), el espectador ya sabe que la continuación de su trayectoria vital seguirá siendo similar a la que hasta ahora hemos conocido: decepciones íntimas, encarcelamientos, soledad y muchos «el mejor día de mi vida». Porque, hábilmente, Carlo di Palma nos ha explicado que nada ha cambiado en el entorno para que se pueda confiar en un mínimo de justicia referido al personaje. Todo continúa con idéntica sordidez, con la misma imposibi-