

LOS "FUERA DE CONCURSO"

Si hubiera que hacer una selección de las películas de mayor interés exhibidas en el ámbito del Festival de Cannes, habría que remitirse, sin duda alguna, a las «fuera de concurso». No ya sólo a las de los «grandes» —Antonioni, Bergman y Losey—, presentadas fuera de la competición por considerar el festival que sería injusta una comparación con autores menos consa-

sonaje suplantado traficaba en armas, y el periodista recibirá en su lugar la muerte que aquél tenía destinada) son las más inmediatas conclusiones del film de Antonioni, al menos en lo que a sus intenciones se refiere, porque, realmente, «El reportero» es un film cargado de pretensiones (de metas más lejanas que las posibilidades del director), que sólo logran expresarse en base a una retórica lingüística,

tiempo tendremos de revisar estas opiniones y discutirías.

Discusión que puede hacerse extensible a «La flauta encantada», ópera de Mozart que Ingmar Bergman ha rodado para la televisión sueca. La discrepancia de opiniones en este caso no llegó al apasionamiento antoniniano, ya que típicamente, esta obra de Bergman fue considerada por todos como «menor». De hecho, no es más que

ruedas de prensa con grandes estrellas fueron siempre las más concurridas, y las películas, valoradas igualmente con el mismo criterio. Ni «La flauta encantada» hubiese acudido al festival de no estar firmada por Bergman, ni posiblemente (volviendo del revés este supuesto) la película de Antonioni hubiese sido tan atacada de estar firmada por un realizador novel. En mi propia valoración de «El reportero» pe-



La ópera de Mozart «La flauta encantada», en versión de Bergman.

grados, sino a las mostradas en la Semana de la Crítica y en la Quincena de Realizadores. En estas dos secciones, el espectador no tenía de antemano, en la mayor parte de los casos, más información que la que intuitivamente poseyera, y es justo reconocer que en pocos casos hubo decepciones.

Estas se han guardado justamente para los «grandes» señalados, excepción hecha de Joseph Losey, cuyas dos últimas películas —«Galileo» y «The romantic English woman»— pueden situarse entre las más importantes obras de este festival.

Antonioni, con «El reportero» («Profession: reporter»), intenta dar la vuelta al género policiaco de acción, utilizando sus más evidentes premisas argumentales para desarrollarlas luego en un nuevo lenguaje; en ese juego, Antonioni quiere insistir en sus más conocidas preocupaciones, hablando, por lo tanto, de la dificultad de relación entre los seres humanos, de lo estúpido y determinante de una sociedad jerarquizada, en la que la supervivencia sólo es posible por el engaño. La historia narrada por Antonioni presenta a un periodista destinado en África que decide cambiar su personalidad por la de un extraño personaje, compañero de hotel, que ha muerto inesperadamente. La necesidad de libertad por medio de la aventura y la inutilidad de la huida (el per-

en ocasiones hasta grotesca. Sin embargo, la película de Antonioni fue en el festival la obra polémica por excelencia; desde los apasionamientos más generosos a los odios más impenitentes, hubo reacciones para todos los gustos. En mi opinión, Antonioni es un hombre perdido en teorías poco cercanas a nuestra realidad, un autor enamorado de su propio mundo creativo antes que de la posibilidad de una coherencia comunicativa respecto al espectador. En «El reportero» se vislumbra esta posición a través del forzado intento de conseguir efectos dramáticos sorprendentes, no exentos de pedantería; así, el último plano de la película, de difícil descripción para el lector, de un virtuosismo asombroso: a lo largo de más de diez minutos, la cámara, inmóvil al principio, va describiendo la conducta de unos personajes solitarios relacionados con el protagonista de la situación, quien permanece fuera de campo, hasta que el movimiento de la cámara comienza y atraviesa las rejas de una ventana para dar toda una vuelta al exterior del edificio. Antonioni tardó once días en rodarlo, y cierto que el esfuerzo se ha visto recompensado con la brillantez del resultado; sin embargo, esa brillantez no compensa (en mi opinión) las dos horas anteriores de proyección. De cualquier forma, y dado que la película en cuestión se estrenará inmediatamente en España,

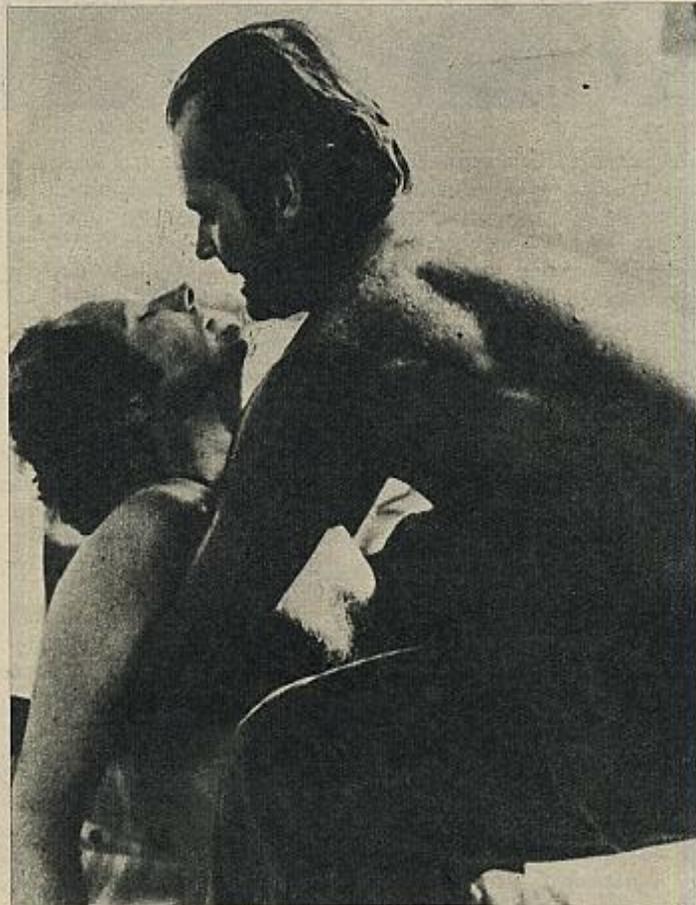
Diego Galán

la ilustración televisiva (o cinematográfica, si se prefiere) de una puesta en escena teatral. Con ironía y un dinamismo dramático admirables, Bergman respeta la ópera en todos los sentidos, presentándola de forma, eso sí, que el no amante del género no se sienta incómodo ante su visión.

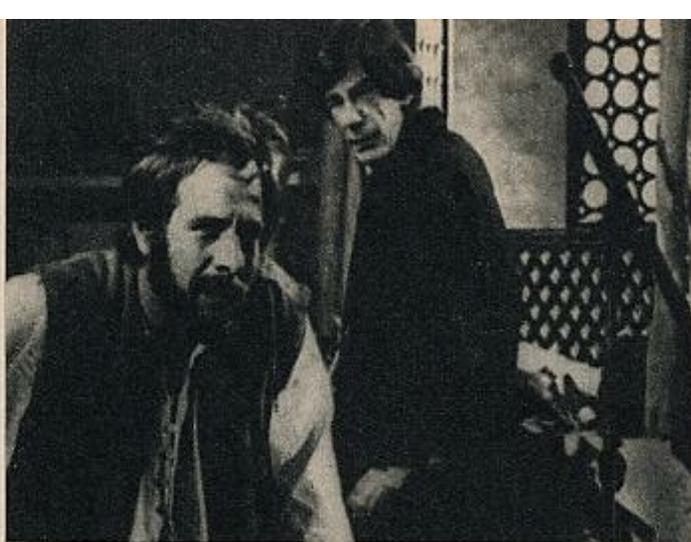
Sin embargo, cabría preguntarse si la misma película (?) no firmada por Bergman hubiese tenido idéntica aceptación. Dada la reacción del público de Cannes (incluidos, naturalmente, los informadores), no es exagerado considerar que las obras «garantizadas» previamente por nombres consagrados son las que han tenido en el transcurso del festival la mejor aceptación. Las

sa notablemente la expectación previa despertada por Antonioni, de ahí la decepción posterior.

Ninguna de estas suposiciones son válidas, sin embargo, para las dos películas de Losey. «Galileo», basada en el texto teatral de Bertolt Brecht, es, como en el caso de la película de Bergman, una reconstrucción para el cine de una representación teatral. A favor de Losey, no obstante, su inteligente adaptación, que convierte el drama de Galileo en una cuestión de inmediata actualidad. Con Topol como protagonista, Losey ha realizado no sólo un espléndido espectáculo visual, sino propuesto una meditación compleja y comprometida sobre los mecanismos del poder y la



El cambio de personalidad en «El reportero», de Antonioni.



«Galileo», de Joseph Losey, según la obra de Brecht.

intransigencia. Fue «Galileo» uno de los montajes teatrales que consagraron a Losey en sus primeros años profesionales, y ahora es «Galileo» —película— una recuperación del gran Losey, desorientado últimamente en obras contradictorias, reflejo de una inestable situación.

Pero si su «Galileo» puede ser, en orden a su origen teatral, una película discutible, «The romantic English woman» es ya una obra plenamente «de autor», en la que Losey recupera su agudeza crítica para presentarnos la descomposición de un mundo burgués y la imposibilidad del desarrollo en libertad de un ser humano dentro de sus estructuras mentales. Fingiendo ser una comedia divertida, «The romantic English woman» («La inglesa romántica») va abriéndose lentamente a la tragedia, sin que por ello pierda del todo su sonrisa inicial: la mujer de un famoso escritor se siente atraída eventualmente por un «gigolo». La dominación de su marido y la asfixiante cotidianeidad la hacen reclamar en su nuevo amor su perdida libertad. Sin embargo, ni uno ni otro mundo serán finalmente diferentes, por mucho que en apariencia cambien de términos. Losey ha ido explicando a lo largo de la película en qué consisten en profundidad los mecanismos de reacción de sus personajes. Una trepidante acción, planteada a través de las sutiles miradas, las frases ingeniosas y la vida

cotidiana, acción que conforma el auténtico sentido del drama, es expuesta inigualablemente en esta película, obra de un Losey maduro, incisivo y amargo.

Haciendo un fácil juego de palabras, podría decirse que esta película de Losey constituyó una auténtica «bomba», si no fuera porque, como ya se señaló la semana pasada, existieron realmente de las otras. Tras las dos que hicieron explosión al comienzo del festival, una tercera fue anunciada a la Policía, que desalojó una de las salas de proyección momentos antes de iniciarse la presentación de «The Texas chain saw massacre», de Tobe Hooper. La bomba en cuestión no fue encontrada en parte alguna, y una hora más tarde pudo comenzar la exhibición de la citada película, que se presentaba en la Quincena de Realizadores. Más terror que la bomba misma produjo entre los espectadores la película de Hooper, ya que se trata de una de las más espléndidas obras del género terrorífico, actualizado a nuestros días en su decorado y actualizado igualmente en sus expresiones. Para Hooper, el terror surge de la cotidianeidad más aparentemente relajada y toma la forma habitual de las pesadillas; en sus mecanismos dramáticos no utiliza el factor de la sorpresa, sino el del terror intelectualizado: unos personajes se encuentran asediados por otros, cuya peligrosidad está justificada y demostrada. La

reacción de los personajes amenazados es, en manos de Hooper, la más cercana a la del espectador, quien rápidamente utiliza un sistema de identificación con los perseguidos. El gran acierto de Hooper es el de no dejar, al final, resuelto el problema planteado. Los sistemas de terror siguen existiendo en su mundo filmico (y en el nuestro real), y tanto la gratuidad como el azar forman parte de ese sistema del terror, cuya similitud con otros es fácil de hallar: pero aun en el caso de limitarlos a los propios esquemas narrativos de la película, éstos están expresados con tal fuerza y verosimilitud, que, de hecho, sobrecogen por sí mismos al más parapetado espectador.

También en el seno de la Quincena de Realizadores se mostró una de las obras que mayor interés despertaron entre los asistentes a Cannes (aunque podría matizarse aquí que, a pesar de las apariencias, no todos los invitados al festival asisten a cuantas proyecciones puedan, sean en la sección que sean, gran parte de los enviados contemplan exclusivamente los films «a concurso» y los de la Semana de la Crítica, dado que estos últimos se proyectan también en la Gran Sala de Lujo. Según esto, el público asiduo a la Quincena suele ser más joven y preocupado a niveles diferentes por el fenómeno cinematográfico).

La obra en cuestión es «Fautrecht der Freiheit» («La ley del más fuerte», según la traducción francesa), de Rainer Werner Fassbinder, ese insólito realizador alemán que, a sus treinta años, ha firmado ya veintiséis películas.

«La ley del más fuerte», siguiendo el método de «Todos le llaman Ali», que se presentara el año pasado en este festival, narra la historia de unos personajes insólitos —aquí, el mundo de los homosexuales; en la otra película citada, el amor de una anciana por un muchacho negro—, para, a partir de ellos, analizar la permanencia de unas estructuras de clase, incluso en los personajes más «marginados». El protagonista de esta nueva película de Fassbinder es un joven proletario, homosexual, que, tras haber conseguido ganar un importante premio en la lotería,

PALMARES DEL FESTIVAL DE CANNES 1975

El Jurado del Festival de Cannes, presidido por Jeanne Moreau, y con la intervención, entre otros, de André Delvaux, Lea Massari, Fernando Rey, George Roy Hill, Maurice Jarre y Pierre Salinger, ha decidido otorgar sus premios anuales entre las siguientes películas:

Gran Premio: «Chronique des années de brasse» (Argelia), de Mohammed Lakdhar Hamina, cuyo comentario crítico apareció en nuestro número anterior.

Premio especial del Jurado: «Jeder für sich und Gott gegen Alle» («El enigma de Kaspar Hauser») (Alemania Federal), de Werner Herzog.

Premio «Mise en scène»: «ex aequo» entre «Les ordres» («Las ordenes») (Canadá), de Michel Brault, y «Section Spéciale» (Francia), de Costa Gavras, que fueron comenta-

das en la crónica del número anterior.

Premio Interpretación Femenina: Valerie Perrine por «Lenny» (USA), de Bob Fosse.

Premio Interpretación Masculina: Vittorio Gassman por «Profumo di donna» («Perfume de mujer») (Italia), de Dino Risi.

Premio al mejor cortometraje: «Lautrec» (Gran Bretaña), de Geoff Dunbar.

Aun cuando en nuestro próximo número hagamos un comentario más extenso sobre estos premios, si puede ya opinarse que, en términos generales, el Jurado de este año no ha querido sustraerse a la evidente carga política de las películas mostradas en la competición, y que ha reaccionado con astucia y sentido común al repartirlos entre los títulos que, evidentemente, habían destacado con mayor fuerza sobre el resto.



La primera película argelina que intervenía en el Festival de Cannes, «Chronique des années de brasse», ha sido la premiada con el más alto galardón, a pesar de ser esta película la que se suponía había despertado la indignación de quienes colocaron un par de bombas en el Palacio del Festival.

LAIA

MAYO, 1975

COLECCION «PAPEL 45I»

Elise FREINET
NACIMIENTO
DE UNA PEDAGOGIA
POPULAR

COLECCION «LAIA PAPERBACK»

J. GAY, A. PASCUAL,
R. QUILLET
SOCIEDAD CATALANA
Y REFORMA ESCOLAR

Francisco CANDEL
A CUESTAS
CON MIS PERSONAJES

Luis CARANDELL
VIDA Y MILAGROS
DE MONSEÑOR ESCRIVA
DE BALAGUER,
FUNDADOR
DEL OPUS DEI

J. ALIBES, M. J. CAMPO,
E. GIRAL, J. M. HUERTAS,
R. PRADAS, S. TARRAGO
LA BARCELONA
DE PORCIOLES

COLECCION «EDICIONES DE BOLSILLO»

Manuel GERENA
CANTES DEL PUEBLO
PARA EL PUEBLO

Carlos PUJOL
LA NOVELA
EXTRAMUROS

COLECCION «HUMOR SE ESCRIBE CON HACHA»

CESC. CHUMY, FORGES,
MAXIMO, MINGOTE, OPS,
PERICH, SUMMERS
¡QUE VIVA ESPAÑA...!

PERICH
GRAN PERICHIONARIO
DE LA LENGUA
CASTILLANA

COLECCION «PRIMERO DE MAYO»

Eduardo MARTIN,
Jesús SALVADOR
LAS ELECCIONES
SINDICALES

Pedidos a:
DISTRIBUCIONES
DE ENLACE

Bailén, 18 - Barcelona-10



Novedades Luis de Caralt

*Dos nuevos títulos
de la colección BUC*

Douglas Hill y Pat William

Más allá de lo natural

Buc n.º 9. 100 pesetas

Pearl S. Buck

Las tres hijas de madame Liang

Buc. n.º 10. 100 pesetas

Jorge Amado

Los Coroneles

Gigante. 325 pesetas

**Más allá
de lo natural**

Douglas Hill
Pat Williams

Pearl S. Buck

**Las tres hijas
de Madame
Liang**



Distribuye NORILDIS

CANNES

conoce a un joven burgués, de quien se enamora. Las relaciones de víctima y verdugo que se establecen entre ellos están íntimamente relacionadas a las de las clases sociales que representan, y así, el proletario —interpretado espléndidamente por el propio Fassbinder— será explotado económicamente por su amante (y los amigos de éste) hasta que, arruinado y engañado, sea marginado del aristocrático grupo al que perteneció tan provisionalmente. Sin embargo, el simple esquema argumental no acercará al lector a la cantidad de matices, sugerencias e ideas volcadas por Fassbinder a lo largo de su película, no sólo sorprendente por llevar al cine la homosexualidad con un rigor y una seriedad admirables, sino por adaptarla a un análisis de la lucha de clases de la que, naturalmente, no se margina.

Sería interminable citar aquí todas y cada una de las películas presentadas en la Quincena, aunque puede señalarse que, en conjunto, ésta se ha preocupado por ofrecer al visitante de Cannes una dimensión del cine más heterodoxa. Mientras que la sección a con curso repetía de alguna forma los nombres y los esquemas habituales en el cine de consumo de nuestros días (con la notable excepción de «*Los ordres*», de Michel Brault, ya comentada la pasada semana), la Quincena de Realizadores abrió sus puertas a lo insólito, a lo «minoritario», a lo complejo.

La Semana de la Crítica, igualmente, con esa escrupulosa selección de siete únicos títulos sobre unos ciento cincuenta visionados, apoya entusiásticamente las «novedades» más notables del año. En esta ocasión, sin embargo, creo que, en conjunto, la selección de la Semana de la Crítica ha sido menos importante que en convocatorias anteriores. Las tres últimas películas presentadas en esta sección así parecen confirmarlo. «*L'età della pace*», de Fabio Carpi, narra los últimos momentos de un anciano, viejo militante en la guerra española, que se siente perdido y frustrado. Las sugerencias propuestas al principio por Carpi, en orden a seguir la trayectoria vital de un ser humano que ve cómo todo lo que le rodea se encuentra desvinculado de cuanto a él pudo importarle en «su vida», quedan perdidas inmediatamente al limitarse la película a repetir incansablemente las mismas propuestas sin desarrollárlas, sin hacerlas progresar.

Unas objeciones parecidas podrían hacerse a «*Knots*», de David I. Munro, donde un grupo de actores, interpretándose a sí mismos, recitan incansablemente unos aforismos de Ronald Laing, en los que queda expuesta claramente la vinculación de un ser humano a otro, cómo cualquier actitud viene determinada por la de los demás y cómo esas actitudes suelen ser en ocasiones producto de una serie de miedos interiores, de frustraciones, de inhibiciones causadas por las propias relaciones, por

la necesidad de mantenerlas. La película (cuya traducción sería «*Nudos*», nudos lingüísticos y de relación) no es más que la recitación de estos aforismos, sin que la imagen o la acción colaboren en alguna medida a criticarlos, escenificarlos o explicitarlos. La experiencia, saludada con entusiasmo en algunos medios críticos ingleses, pasó por la Semana de la Crítica con cierta frialdad.

Reacción bastante cercana a la sentida por el público ante «*L'assassin musicien*», de Benoit Jacquot. En esta ocasión, la anécdota narrada (un joven violinista, paranoico, que quiere conservar para sí mismo la pureza absoluta de la música, despreciando a cuantos viven de ella, pero sirviéndose a su vez de todos los demás, amándolos, rechazándolos, complicándolos) es una anécdota que sólo quiere dar pie a la escucha de una serie de conciertos, a la investigación de una puesta en escena precisamente por anular cualquier posible puesta en escena —la cámara, en todo momento inmóvil, permanece impasible ante lo que pasa frente a ella, dure lo que dure la acción... o el concierto—, a la reivindicación, pues, de un cine tan «puro» como la postura del protagonista. Esfuerzo, sin embargo, que sólo servirá para ser citado en críticas y tratados antes que para posibilitar un interés o una sugerencia en el espectador.

Desde un punto de vista muy personal, la película de mayor importancia proyectada en la Semana de la Crítica fue «*Hester Street*», de la realizadora Joan Micklin Silver, donde se proponen diversas posibilidades dramáticas y de significación a una anécdota sencilla y lineal, ambientada a finales de siglo en los medios de inmigrantes judíos en la ciudad de Nueva York. Mientras la Silver analiza las constantes de la emigración, el desarraigo que conlleva y la forzada y humillante adaptación al nuevo medio, ironiza sobre la dependencia de la mujer con respecto a su marido cuando la relación entre ambos está basada en unos anacrónicos principios religiosos. La Silver sigue a su personaje femenino en una postura semejante a la de la Bellon en «*La femme de Jean*», hasta que la conduce a su liberación total. El humor, la ternura y una suficiente dosis de violencia se mezclan en «*Hester Street*», componiendo tanto un mosaico histórico como un alegato contra la servidumbre de la mujer en una sociedad patriarcal.

Son todas estas, sin embargo, las películas de Cannes que no alcanzarán la fama. Es en la competición donde se juegan intereses de distribuidoras y productoras y donde se mezclan los convenios económicos más definitivos para la marcha de la industria cinematográfica, y donde se debaten las popularidades. Las películas del Festival de Cannes de 1975 que serán conocidas por el gran público son las citadas en el *Palmarés*. Los comentarios que éste merece, los aplazamos para una tercera crónica. ■ D. G.