

siasmo de públicos poco exigentes y necesitados de demagogia. Ya ocurría algo similar con "El violinista en el tejado", donde también se pretendía "denunciar" el mismo problema que en "El viaje de los malditos" y donde realmente sólo se conseguía el espectáculo bello y relajante de cualquier película americana hecha desde los despachos. ■
DIEGO GALAN.

"Nosotros que fuimos tan felices"

Es una perogrullada decir que el arte válido es el que refleja conscientemente la sociedad que lo produce. La expresión artística falsa sería la que deforma u oculta esa realidad, la que no parte de su entorno imponiéndose fórmulas o características ajenas. En este sentido, el cine español, en términos generales, vendría siendo el resultado de una tamización consciente o inconsciente del cine clásico norteamericano; hay incluso críticos que deciden que algo es cine (el norteamericano) y otras cosas no son cine en absoluto. Educados todos en la estética del cine norteamericano, parece inevitable beber de esa fuente; es, en cambio, absurdo e inútil pretender reproducirlo de forma mecánica. Las circunstancias que hicieron posible la brillantez de las comedias de los años treinta no son las mismas que se producen en la España de hoy. Incluso la propia comedia norteamericana se ha visto obligada a transformarse...

Aunque sea un tópico insistir en que Antonio Drove, director de "Nosotros que fuimos tan felices", siente una debilidad excesiva por ese cine norteamericano y que parece tener como meta fundamental de su carrera hacer películas como aquellas, no deja de ser cierto. Si la mimesis no es total ni puede decirse en rigor que Drove sólo luche en este sentido (y muchísimo menos que lo logre), está claro, sin embargo, que sus referencias son primordialmente "cinematográficas"; la realidad circundante no es su materia de trabajo. Esta queda plasmada en las imágenes que rueda de forma inevitable, de la misma forma que los telediarios acaban por responder a una parte de la realidad

española cuando su fin es todo lo contrario.

Autoimponiéndose el propio juego del cine como interés fundamental, Drove se pierde en complicaciones inútiles. Y un buen ejemplo es esta película que ahora comentamos. Su planteamiento de que todos interpretamos un rol falso, de que todos somos víctimas de una estructura social (y hay incluso pedantes y moralizantes referencias a "La familia, la propiedad privada y el Estado", de Engels), se pierde en laberintos dramáticos de escasa originalidad y de nula representatividad. Sus actores se pierden igualmente en la creación de unos personajes que tienen más que ver con esas referencias citadas que con la realidad que ellos comparten. El resultado definitivo es un popurrí que no nos representa, que no nos vincula. Es curioso, no obstante, cómo la "temática" de "Nosotros que fuimos tan felices" sí podría tener esa relación que aquí exigimos. Es en el acercamiento (en el tratamiento dramático) donde Drove pierde. En la elección apriorística de unas claves narrativas que no surgen de la propia trama ni de su posible realidad. Siendo éste el largometraje más ambicioso del autor, resulta el más fallido. Sus películas anteriores, sujetas a unos principios de producción (de la marca Dibildos) eran menos películas "de autor" (1).

Hay que reseñar, a pesar de todo, que concurren en esta película errores no imputables, al parecer, a Drove. Doblar al actor argentino Norman Briski es uno de ellos, y suprimir, según se quejaba el director, nueve minutos de película que, decía, podían clarificar mejor la conducta de uno de los personajes de la historia, cortes debidos en este caso a los productores y no a la censura administrativa. ■ D. G.

(1) "Tocata y fuga de Lolita" y "Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe".

La utopía revolucionaria de los hermanos Taviani

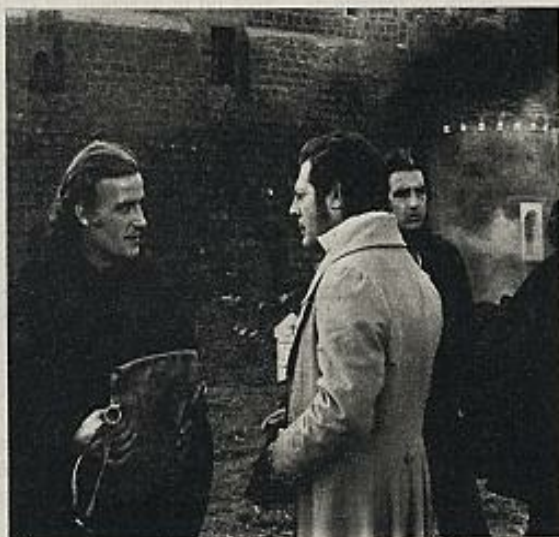
El gran despliegue publicitario de las numerosas películas norteamericanas estrenadas du-

rante estas Navidades ha ocultado los pequeños espacios dedicados a anunciar una de las obras de mayor importancia y significación vistas en Madrid a lo largo de 1976: **Allonsanfán**, de Paolo y Vittorio Taviani. Realizado hace dos años, esperando un hueco en la programación que nunca llegaba, este film es hoy —con "Die marquise von O..." de Eric Rohmer— el único que nos acerca a lo que de más válido y renovador se está haciendo en el cine europeo. En una cartelera como la nuestra, dominada por las compañías multinacionales y las "repeacas" casi siempre oportunistas de títulos en otros tiempos prohibidos, la silenciosa presencia de esas dos películas citadas supone un oasis cultural que ningún aficionado debe desdeñar. En el caso de Rohmer, por las razones que se señalan en otra crítica adjunta; en el de los Taviani, por dos motivos esenciales: porque nos pone en contacto con unos autores de primera línea dentro de cierta corriente renovadora a la que no son ajenos los nombres de Bertolucci, Angelopoulos, Widerberg o Herzog; y porque "Allonsanfán" contiene una importante reflexión política en torno a las posibilidades de la revolución, los compromisos de clase y la búsqueda de una utopía como motor de la dinámica histórica.

Salvo para quienes siguieran en febrero de 1975 un ciclo organizado por la Filmoteca, o aquellos que recuerden el estreno en "salas especiales" de "Un uomo da bruciare" durante 1969 (siete años después de su

filmación), el nombre de los Taviani no significará otra cosa —pese a la importancia mencionada— que quizá alguna alusión leída en informaciones sobre la producción italiana o festivales internacionales. Es lógico: ni "I fuorilegge del matrimonio" (1964) —realizada en colaboración con Valentino Orsini, al igual que lo había sido "Un uomo da bruciare"—, ni "Sovversivi" (1967), ni "Sotto il segno dello Scorpione" (1969), ni "San Michele aveva un gallo" (1971), han tenido acceso a las pantallas españolas por la doble razón acostumbrada de barreras censurales e incapacidad de los distribuidores. En estas condiciones —comunes a tantos otros cineastas—, resulta perfectamente natural que a nuestro público el citar la trayectoria de los Taviani, le suene a un idioma cuyos signos le han sido meticulosamente vedados. Pese a todo, a despecho de lo necesario que me parece haber seguido una filmografía que marca con exactitud sus puntos de evolución y avance, espero que "Allonsanfán" reclame la atención de quienes —insisto— desean estar al corriente del mejor cine que se hace hoy más allá de nuestras fronteras. Contribuir mínimamente a que nazca tal interés es el objetivo último de esta reseña.

Situada en 1816, una vez derrocado el Imperio napoleónico y cuatro años después de que el Congreso de Viena determinara el reingreso al poder de las monarquías destronadas (período conocido en Italia como el de la "Restaurazione"), "Allonsanfán" plantea las relaciones entre



"Allonsanfán", de Paolo y Vittorio Taviani (1974).

un grupo secreto de ideología carbonaria llamado "I Fratelli Sublimi" y el que hasta el momento de ser encarcelado ha sido su jefe, Fulvio Imbriani. Este pertenece por origen a una familia de la alta burguesía lombarda, que le volverá a acoger en su seno gustosamente cuando Fulvio —puesto en libertad con el fin de que, sin él saberlo, conduzca a la Policía hasta sus compañeros y así desarticular al grupo— decide terminar con su actividad revolucionaria y vivir los placeres de una existencia burguesa que no había podido disfrutar anteriormente. A partir de este instante se establece un continuo juego de traiciones de Fulvio hacia sus visionarios amigos, empeñados en que les capitaneen en su aventura revolucionaria de trasladarse hasta el Sur y conseguir allí el levantamiento de las masas campesinas.

Cara a esta situación, los Taviani describen con gran capacidad imaginativa y visual ese momento en que tanto Fulvio como sus compañeros son víctimas de una circunstancia histórica que impide la revolución, y que ni uno ni otros alcanzan a comprender ni dominar: el "traidor", acudiendo a la defensa de unos intereses de clase que le conducen a todo tipo de iniquidades; los restantes miembros de la secta, obsesionándose en que nada ha cambiado y que la revolución triunfante es una conquista inmediata. Como respuesta a tal dialéctica —narrada a través de una estructura "melodramática"—, los Taviani ofrecen el hecho de la utopía, la final imagen mítica, pero realizable históricamente, de una revolución ineludible donde se haga realidad ese levantamiento popular que transforme lo hasta entonces intransformable. ■ F. L.

Lo clásico y lo contemporáneo

El problema de la adaptación de los clásicos ha sido —tanto a nivel teatral como cinematográfico— uno de los principales puntos polémicos de la dramaturgia contemporánea. Diversas "soluciones" respondieron sucesivamente a la cuestión, sin que se pudiera llegar a otro término que el de la no existencia de normas fijas, al eclecticismo de que cada caso necesita de un plan-

teamiento y una resolución diferentes. Sin embargo, prevaleció de alguna manera la idea de que había que "modernizar" los textos originales, "acercarlos" a nuestros días para lograr el interés de un público muy distinto al que esas obras se dirigían. Propuesta acertada a nivel general —y de la que han nacido importantes espectáculos—, es preciso reconocer que en su nombre también se han cometido arbitrariedades sin número, verdaderas barbaridades culturales, surgidas de la facilidad y el capricho intelectual a que tal propuesta se prestaba. Y así, la manipulación fraudulenta de unas obras a las que se privaba de su contexto fecundador, de sus raíces en una época determinada,



"Die Marquise von O..." ("La Marquesa de O...", 1976), de Eric Rohmer.

ha estado desgraciadamente —en aras de dicha "modernidad"— a la orden del día.

Con "Die Marquise von O..." (1976), Eric Rohmer se ha lanzado por una nueva vía alternativa, hasta ahora despreciada por los defensores de la opción que acabamos de citar: el respeto absoluto al texto clásico —en esta ocasión, la novela del mismo título de Heinrich von Kleist, publicada en 1808— como manera idónea de reintegrarlo al espectador de hoy. El propio Rohmer amplía esta idea: "Seguir, palabra a palabra, el texto de Kleist ha sido el principio conductor de nuestra adaptación. A través de este enfoque de una obra clásica, hemos intentado describir un mundo de otro tiempo con el mismo cuidado en el detalle que pusimos en nuestros 'Cuentos morales' (denominación conjunta que da el cineasta a sus seis películas anteriores, entre ellas 'Ma nuit chez

Maud', 'Le genou de Claire' y 'L'amour après-midi') respecto al mundo de hoy. Sin duda, tal reconstitución no puede ser absolutamente fiel; nuestra tentativa no tiene nada de científica. Pero quizá sí sea posible, por medio del film, percibir mejor lo que eran las costumbres y la sensibilidad de una época pasada. Rejuvenecer una obra no significa —para nosotros— modernizarla, sino devolverla a su tiempo". En esta dirección, Rohmer ha conservado escrupulosamente el espléndido relato de Von Kleist, introduciendo sólo en él algunas mínimas variaciones: que el engendramiento del hijo de la marquesa se produzca mientras se halla bajo la acción de somníferos y no simplemente

desvanecida, que el medio social en que se desenvuelven los personajes sea menos aristocrático que el descrito por el escritor alemán, que el agua bendita lanzada por la protagonista contra su seductor a modo de exorcismo salpique en los ojos de su hermano... Detalles no sustanciales en el conjunto de la adaptación, que, por otra parte, sigue hasta los desplazamientos físicos o los gestos de los personajes marcados en la novela.

El "misterio", el magnífico "misterio" de "Die Marquise von O..." es que tantísima fidelidad no se traduce en arqueología cultural, sino en un espectáculo vivo, fascinante, que realmente nos hace conocedores de una época en sus códigos morales, sus comportamientos éticos y sus constantes estéticas de tal manera que el espectador viene enriquecido por la contemplación del film. Aún más: la mirada que Rohmer ejerce sobre el

original si es perfectamente contemporánea, teñida de ironía y sutil sentido del humor, hasta el punto de adecuarse a la sensibilidad actual sin por ello distorsionar los datos iniciales. Hace falta mucha inteligencia y gran sabiduría cinematográfica para llevar a buen puerto una empresa tan arriesgada como este juego a dos caras (clasicismo-contemporaneidad) emprendido por el realizador francés, donde recuperamos a Von Kleist como Von Kleist y Rohmer continúa igualmente siendo ese lúcido moralista al que hemos admirado en ocasiones anteriores.

Porque "el romanticismo temático abordado desde un frío y desapasionado clasicismo estilístico", habitual en el autor de "El príncipe de Hamburgo" y que sedujera al cineasta a la hora de abordar "La marquesa de O..." —algo lógico en cuanto que coincide con su propia trayectoria—, viene en la película perfectamente clarificado. Lo que no habría sido posible sin un trabajo de equipo en que los actores (varios de ellos procedentes de la famosa "Schaubühne", de Berlín, destacando la protagonista, Edith Clever), el director de fotografía Néstor Almendros y la figurinista Moidele Bickel, ejemplifican el cómo puede llegar a entenderse conjuntamente un texto y el espectáculo que de él resulta. La imagen elaborada por Rohmer y sus colaboradores de una Italia vista desde Alemania por Von Kleist conforme a los patrones estéticos franceses entonces imperantes, otorga al film ese carácter neoclásico que "Die Marquise von O..." precisaba. ■ FERNANDO LARA.

"Fascinación" u "Obsesión"

Con estos dos títulos se explota comercialmente en España una película de Brian de Palma; este es un sorprendente y admirable director, autor de "El fantasma del paraíso", una obra maestra que en el momento de estrenarse no pudimos recoger en TRIUNFO con el entusiasmo que se merecía, pues padecíamos una condena de cuatro meses de silencio impuesta por la Administración. Con anterioridad, habíamos conocido su película "Las hermanas", en la que De Palma volcaba parte de lo que en "El fantasma del paraíso" serían sus reglas de oro: un inteligente sentido de la imagen, del humor y del espectáculo to-