

pero formulada con otros matices y títulos, hablaremos en un próximo comentario. ■ J. M.

CINE

Una operación fracasada

Nace "Une femme fidèle" del deseo de Sylvia Kristel —famosa desde "Emmanuelle"— por pasar de papeles meramente exhibicionistas a otros de mayor entidad "artística" y "dramática". Para ello se buscó un personaje en que pudiera expresar diversos registros de su hipotética calidad interpretativa. Y se recurrió a un director, Roger Vadim, de añejo prestigio como cineasta de un erotismo refinado. Parece que nadie puso demasiada imaginación en el empeño, pues el resultado no fue otro que una nueva adaptación de "Les liaisons dangereuses", la célebre novela epistolar que Choderlos de Laclos publicase en 1782 ante el escándalo de los bienpensantes de la época, y que el propio Vadim llevara a la pantalla en 1959.

Es urgente decir que la operación ha resultado un fracaso. Ni (a la espera de trabajos posteriores, como el realizado con Chabrol) Sylvia Kristel revela características distintas a la de la mediocridad más aplastante, ni Vadim logra elevar el tono de una carrera ya definitivamente perdida, si es que alguna vez no lo estuvo. E incluso el autor de "... Et Dieu crea la femme" se muestra hoy infinitamente más torpe y carente de interés que hace diecisiete años, cuando aquella su primera adaptación de "Les liaisons dangereuses". En ella sí existía una cierta agilidad en la traslación a época actual del texto de Laclos, un tratamiento irónico sobre los hábitos libertinos de la pareja protagonista que señalaba la presencia de un determinado punto de vista, una contemplación superficialmente cínica de las relaciones humanas, como si todo se redujera a esa partida de ajedrez con que se iniciaba el film. Y, sobre todo, unos actores espléndidos: toda comparación entre Gérard Philippe y Jon Finch, Jeanne Moreau y Nathalie Delon, y hasta Annette Stroyberg y Sylvia Kristel —intérpretes de los mismos papeles de una y otra ver-

sión—, parece inútil y hasta insultante para los primeros.

Así pues, todas las virtudes de la novela de Laclos y las semivirtudes de la antigua adaptación de Vadim se quedan reducidas en "Une femme fidèle" ("La esposa fiel", 1976) a una aburrida sucesión de escenas, donde unos actores incapaces dirigidos por un realizador que vive de las rentas nos traen la historia deformada del libertino que cae en su propia trampa amorosa, la virtuosa que deja de serlo por una pasión tardíamente correspondida y la amante perversa que todo lo maquina en beneficio propio. Algo más que esto debía de ser "Les liaisons dangereuses" —cuya paternidad oculta, por cierto, hipócritamente el film— para estar considerada como una "obra maestra de la literatura psicológica moderna". Pero para Roger Vadim y Sylvia Kristel todo se reduce a sofisticadas imágenes donde se sigue haciendo el amor sobre pieles junto a una chimenea... ■ FERNANDO LARA.

de publicidad "avispado" y "gracioso". Por otra parte, y además de los seis años de retraso con que nos llega la película, la censura gubernativa ha suprimido uno de los doce episodios que la componían originalmente: el titulado "Katherine" o "Et Dominus Venit", séptimo en el orden de montaje y uno de los más destacados del conjunto. En palabras de Lorenzo Codelli —quien lo califica de "inolvidable"—, el "sketch" suprimido se centra en "un festival de la canción, el Mystical Song Festival, organizado por la jerarquía para sacerdotes y monjas: en presencia de un alto prelado y de un público de religiosos y religiosas, aparece primero un grupo 'beat' de jóvenes sacerdotes; después, la hermana Katherine (Mónica Vitti) interpreta un 'espiritual', 'Signore, vieni; Signore, vieni'... En el clímax de la canción, la hermana entona el estribillo 'Has venido, Señor; gracias, Señor', que va adquiriendo el ritmo de un orgasmo nada místico, por lo que el cardenal se levanta es-

(1963) y "Vedo nudo" (1969, estrenado hace poco en España también con título absurdo y un episodio menos), y posteriormente en "Sesso matto" (1973). "La idea de partida de 'Noi donne...' era la de servir a una actriz, Mónica Vitti, que posee muchos matices cómicos, haciéndola entrar en personajes diferentes. Hasta conseguir una galería de retratos femeninos", señalaría el propio Risi sobre la película. Y, fiel a este principio, compuso una obra de lucimiento interpretativo, pero no exenta de valores dignos de ser resaltados: la precisión y rapidez en el trazo de los personajes, la capacidad para condensar una anécdota en breves minutos, el sentido del humor y la sátira, el buen costumbrismo de tipos y ambientes... Manteniéndose en un tono menor y pasando del simple chiste escenificado a espléndidos episodios tipo "Cuore di padrone" y "Chiamate Roma 21-21" (ambos con guión de Rodolfo Sonego), Risi logra esa "galería de retratos" para Mónica Vitti que figuraba en sus aspiraciones. ■ F. L.



Fotograma del "sketch" suprimido por la censura española en "Erótika-Exótika-Psicopátika" ("Noi donne siamo fatte così", 1971), de Dino Risi: se trataba de una sátira a las religiosas cantantes tipo la Hermana Alegría.

Galería de retratos femeninos

En el "hit-parade" de la estupididad cinematográfica, la distribuidora española de "Erótika-Exótika-Psicopátika" ocupa desde ahora un lugar de honor. Porque llamar de esta manera al film de "sketches" de Dino Risi, "Noi donne siamo fatte così" (traducible por "Las mujeres somos así"), revela una debilidad mental sólo atribuible a un jefe

candalizado. Finalmente, actúa un sacerdote enloquecido que canta mientras va dando saltos por todas partes". Y añade Codelli: "Ninguna intención blasfema aparece en el episodio...". Risi logra una obra maestra de "puesta en escena invisible".

Al margen ya de las penurias comerciales y censurales que acabamos de citar, "Noi donne siamo fatte così" ejemplifica la enorme habilidad del autor de "Perfume de mujer" en la realización de films de "sketches", como ya lo había demostrado previamente en "I mostri"

"¡Hollywood, Hollywood!"

Habría dos formas de plantearse una crítica a este "collage" de fragmentos de películas musicales producidas por la Metro en los años cuarenta-cincuenta. La primera de esas formas sería la de remitirse a lo que ha significado —y aún significa— el cine norteamericano como una forma más de imperialismo; de cómo las productoras cinematográficas, mantenidas por los grandes "trusts", no han hecho sino tergiversar la realidad, deformando la sensibilidad de los espectadores y estableciendo un código lingüístico —patentado para muchos como el único "cine-cine"— que ha eliminado por sí mismo las posibilidades de acercamiento a esa realidad, infundiendo un "sistema de vida americano", una teorización reaccionaria de la vida que sirviera a los intereses económicos de la gran potencia. En este sentido podría —y debería— decirse que el musical ha sido uno de los géneros establecidos a este fin, transmitiendo una sensación de "alegría de vivir", de "sueño", justo en unos momentos en los que el mundo debería ▶



Gene Kelly y Fred Astaire.

haberse planteado problemas y situaciones más tristes, pero indiscutiblemente más reales y, por lo tanto, más válidas. Desde la estructura de las películas en sí mismas hasta la difusión de las "estrellas" como vehículo sentimental de alienación, el musical americano, disculpado por los ambiguos conceptos de "espectacularidad" y "arte", a un nivel quizá menos primitivo que en el "western" o en el cine de "gangsters", ha sido, no obstante, como ellos, transmisor de una ideología reaccionaria.

En términos generales, este enunciado es correcto y a estas alturas no es necesario estar razonándolo escrupulosamente. Otra cuestión es que luego ese enunciado pueda aplicarse mecánicamente a cada uno de los títulos concretos que componen la filmografía del musical. En ese momento intervienen (o deben intervenir) otros matices.

Porque existe otra forma de entender y ver el género: quizá la forma en que podemos entenderlo los que, generacionalmente, hemos consumido pasivamente ese cine desde nuestros principios, formando ya parte de nuestra cultura (impuesta o no) y, por supuesto, de nuestra sensibilidad. En este sentido, el cine americano ha sido nuestro alimento cinematográfico y no es fácil —ni quizá posible— establecer ahora una ruptura drástica con lo que ha formado parte sustancial de nosotros mismos. Entre otras cosas porque, aceptando ese código, el musical ofrece unas características diferentes a

las de los restantes géneros, que produce hoy, en su recontemplación, no sólo menos agresividad, sino incluso una notable complacencia. El musical ha roto bastantes de los principios ideológicos impuestos por otros géneros: ha invitado a la imaginación, al erotismo —cuando éste estaba marginado de las imágenes cinematográficas—, a la ironía, a la liberalización de corsés mentales (y hasta vitales) (1). Incluso es dentro de este género donde podemos encontrar la visión más ácida del "american way of life", al menos en lo que se refiere al musical que se hiciera hasta mediados los cincuenta.

Y es a esta etapa a la que se consagra "¡Hollywood, Hollywood!", que tiene, con respecto a la primera parte (2), una mejor selección de fragmentos, un montaje más dinámico e inteligente y la intervención —ya con caracteres nostálgicos— de los dos grandes bailarines del género: Fred Astaire y Gene Kelly, coordinadores de la fiesta y hasta bailarines incansables. Esta película, montada en función de la nostalgia tanto como de la admiración hacia el trabajo de unos hombres "del espectáculo" (y, naturalmente, de los fáciles dividendos que a la Metro le proporciona), puede quizá servir para sujetar aún un poco más la

(1) Tesis mantenida por César Santos Fontenla en su apasionado libro "El musical americano", editado por Akal en 1973.

(2) "That's entertainment", estrenada la temporada pasada en las salas españolas.

influencia ideológica perpetrada desde sus imágenes, pero igualmente para revitalizar el entusiasmo, la creatividad y hasta la agresión que en su momento supuso. Sin olvidar su intento estético de combinar, junto con la música, técnicas de otras "artes".

Quizá a la película le falte una perspectiva crítica, una información de las circunstancias en que estas películas se hicieron, de los momentos históricos en que nacieron, de lo que significan de alejamiento o de transformación de la realidad. Pero eso no sería, según los cánones hollywoodenses, "espectáculo". Y de espectáculo se trata: de la contemplación, de la admiración incluso, de un sentido del espectáculo, de la evasión de la realidad hecha —¿por qué no?— con talento. ■

DIEGO GALAN.

go de la exposición de Anciones —del esdrújulo Anciones— con una introducción de Umbral en la que, entre otras cosas, decía algo que a mí me llegó al alma. Decía que en Anciones hay un paleta. ¿Paleta? Esos son los míos, me dije, y tomé un taxi para ver la muestra, mientras me iba diciendo a mí mismo: Paletos del mundo entero, uníos. Claro que hay que distinguir la estirpe palética de cada cual, porque, por ejemplo, yo creo que Fraga es un paleta, pero un paleta de "colegio mayor". El esdrújulo, igual que yo, es un paleta de pueblo. Aquellos tienen un cacique en el fondo de su alma; nosotros podríamos llevar algún resentimiento, pero ni siquiera llevamos eso. En fin, me dije, vamos a ver cómo resuelve la pintura un paleta de Castilla, injertado de periodista.

Onésimo Anciones

Galería El Coleccionista, de Claudio Coello

Pues resuelve bien ese chico el problema de su pintura. Lo resuelve bien, porque hace lo que

ARTE

Había visto, en la misma redacción de la revista, un catálo-



Pintura de Onésimo Anciones.