

Film Ideal y Nuestro Cine

Tendencias de la crítica cinematográfica española en revistas especializadas, años sesenta

Iván Tubau Comamala

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

FILM IDEAL Y NUESTRO CINE

TENDENCIAS DE LA CRITICA CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA
EN REVISTAS ESPECIALIZADAS, AÑOS SESENTA

Tesis doctoral presentada por
Ivan Tubau Comamala
y dirigida por
el Dr. D. Gabriel Oliver Coll



Universidad de Barcelona, septiembre de 1979

APENDICE I. PEQUEÑA ANTOLOGIA COMPARADA

LA PIEDRA DE TOQUE: FILM IDEAL Y NUESTRO CINE
FRENTE A LAS PELICULAS DE HOLLYWOOD

JUSTIFICACION

Esta mínima antología reproduce críticas publicadas en Film Ideal y Nuestro Cine entre 1962 y 1965, es decir en el período maximalista y de más claro enfrentamiento entre ambas. He elegido sólo películas americanas, porque éstas constituyen sin duda la piedra de toque para determinar las características esenciales de una y otra postura.

Como se comprobará con la simple lectura contrastada, las diferencias van desde la opinión explícita sobre cada film (favorable en general en Film Ideal, adversa casi siempre en Nuestro Cine) hasta la extensión dedicada a dichas películas en una y otra revista.

En esta antología se incluyen las críticas que contienen algunas de las frases más definitorias y célebres de la época: "Nos repugna John Ford" (Antonio Eceiza sobre Río Grande); "Es un jardín Zen, hecho de renuncia, humildad y sabiduría" (Carlos Gortari sobre El sargento York, de Hawks); "Quien conciba el cine como un acto de la razón y un ejercicio de nuestra libertad intelectual, lamentará la aportación moral de Hawks a la cultura de nuestro tiempo" (Jesús García de Dueñas sobre el mismo film); "Es un milagro de equilibrio, un prodigio de belleza, casi un tratado de teología" (Félix Martialay sobre Hatari!, de Hawks); "Yo confieso es un buen ejemplo de que Hitchcock envejece mal y envejecerá peor según el cine va convirtiéndose en cosa seria" (Santiago San Miguel); "La menta-

lidad Cleopatra corresponde a una concepción embrutecedora de la sociedad y del hombre" (José Monleón sobre el film de Mankiewicz); "Una mirada de Edward G. Robinson puede valer por 1.000 tratados sobre la persona humana" (Marcelino Villegas sobre Dos semanas en otra ciudad, de Minnelli)... También tendremos ocasión de comprobar que José Luis Egea acude a las "Tesis sobre Feuerbach" para combatir "la moral mítica y alienada del amor burgués" que representa Desayuno con diamantes... Sólo en tres casos (bien fáciles dicho sea de paso) se consigue la coincidencia: en el elogio (Hatari! y Duelo en la alta sierra) o los reparos (Solo ante el peligro).

He creído que el mejor modo de disponer esta antología era el orden alfabético de directores; se indican fecha y número en que aparecieron las críticas y quiénes las firman:

- Edwards, Blake, Desayuno con diamantes: FI nº 133b (José María Palá) y NC nº 25 (José Luis Egea). Diciembre 64.
- Ford, John, Río Grande: FI nº 125 (Félix Martialay) y NC nº 22 (Antonio Eceiza). Agosto 63.
- Fuller, Samuel, Invasión en Birmania: FI nº 125, agosto 63 (Martialay, Arroita-Jáuregui) y NC nº 21, julio 63 aprox. (Egea).
- Hawks, Howard, El sargento York: FI nº 153, octubre 64 (Carlos Gortari) y NC nº 32, julio 64 (García de Dueñas).
- Hawks, Howard, Hatari!: FI nº 112 (Martialay, Guarner) y NC nº 16 (García de Dueñas). Enero 63.
- Hitchcock, Alfred, Yo confieso: FI nº 126 (Gonzalo Sebastián de Erice) y NC nº 22 (Santiago San Miguel). Agosto 63.
- Kazan, Elia, Río salvaje: FI nº 105, octubre 62 (Alfonso Flaquer) y NC nº 14, noviembre 62 (San Miguel).
- Lubitsch, Ernst, Ninotchka: FI nº 124 (Arroita-Jáuregui)

- y NC nº 21 (Eceiza). Julio 63.
- Mankiewicz, Joseph L., Cleopatra: FI nº 135, enero 64 (José A. Pruneda, Waldo Leirós, Sebastián de Erice, Martialay) y NC nº 25, diciembre 63 (José Monleón).
 - Minnelli, Vincente, Dos semanas en otra ciudad: FI nº 118, abril 63 (Juan de Sagarra, Guarner, Marcelino Vilellas, Arroita-Jáuregui, Julio Martínez, Juan Cobos) y NC nº 18, marzo 63 (San Miguel).
 - Minnelli, Vincente, El noviazgo del padre de Eddie: FI nº 141, abril 64 (Carlos Suárez) y NC nº 28, marzo 64 (César Santos Fontenla).
 - Peckinpah, Sam, Duelo en la alta sierra: FI nº 122, junio 63 (Arroita-Jáuregui) y NC nº 21, julio 63 aprox. (San Miguel).
 - Preminger, Otto, El cardenal: FI nº 136, enero 64 (Juan Cobos) y NC nº 37, enero 65 (Monleón).
 - Quine, Richard, Encuentro en París: FI nº 153, octubre 64 (Gortari) y NC nº 33, agosto 64 (Santos Fontenla).
 - Zinnemann, Fred, Solo ante el peligro: FI nº 152, septiembre 64 (Julio Martínez) y NC nº 36, noviembre 64 (García de Dueñas).

En la última página de este apéndice incluyo la reproducción de la brevísima crítica dedicada por Santos Fontenla (Nuestro Cine) al Tigre de Esnapur y La tumba india, de Fritz Lang, a la que se alude en la Lectura del nº 100 de Film Ideal. Puede compararse la crítica de Santos Fontenla con un fragmento de la publicada por Pruneda en dicho número (cf. supra, p. 178, tomo I).

CRITICAS

«DESAYUNO CON DIAMANTES»

De Blake Edwards

... para un director, el haberlo preordenado todo es muestra de una cierta confianza, pero no del escalofrío que debe siempre sentir cuando está a punto de realizar estas cosas, el escalofrío del descubrimiento. Para poner un ejemplo diría: un árbol es siempre un árbol, pero si mientras coloco la cámara en su sitio intento atrapar ese árbol, lo descubro por primera vez. Me digo a mí mismo: "¡Oh! He aquí un árbol." En ese momento encontraré el lugar exacto de la cámara, encontraré la luz exacta, le daré su esencia de árbol, su fuerza expresiva de árbol. Mientras que si mi espíritu se encuentra prevenido sobre el tema del árbol se convertirá en un árbol cualquiera.

VITTORIO COTTAFAVI

LOS que hacen cine-mirada (o si se prefiere cine-descubrimiento), que en definitiva son los únicos que cuentan, tienen una vida llena de peligros. Hay que desconfiar, en principio, de todo aquel que pretende un acercamiento sin prejuicios al árbol y nos insiste, todo el rato y como algo fundamental, en que dicho árbol es un árbol cualquiera, representativo de una región y un clima, listo para el estudio (gran lección de «Días de vino y rosas» con relación a «Esa clase de amor» o «El empleo»), y a partir de entonces comience a descubrir. En estos y en otros casos, cuando se trata uno de los llamados asuntos de vida cotidiana, se cae con frecuencia en una complacencia decadente, manifestada en la proyección mediante una especie de pausa, sea una pausa evocadora de regiones celestiales—el director se conmueve, se distancia e introduce poesía—, sea para trabar complicidad con el espectador, hacer que éste asocie a su vida personal lo que ve, exhale una de esas risas-murmullo que ahora pasan como máximo exponente de la finura humorística y aplauda la agudeza del cineasta descubridor (el humor de «El empleo», «Los 400 golpes», Kazan, «La chica con la malleta», «Del rosa al amarillo», etc.).

En el extremo opuesto, el de los films de delirante invención y exuberante fantasía (Blake tiene aquí su trilogía consecutiva «Operación»-«Tiffany's»-«Chantaje», continuada seguramente por «Pantera rosa»), existen los mismos peligros, pero sobre todo son de otro orden distinto, y las caídas suelen pasar más inadvertidas—aunque dejan poco satisfecho, es una sensación indefinible típica—. Muy frecuentemente se confunde descubrimiento con fantasía, imaginación y sentido de la invención; pequeñas faltas de control dan lugar a que el director se limite a ilustrar un detalle o idea delirante cuando está muy bien concebida (la alusión de Cottafavi a los árboles puede bien aplicarse al yelmo de Plutón o a un enorme sombrero azul-violeta de señora). La planificación es testigo de esta actitud y muchas veces molesta por sí misma. Otro peligro es limitarse a la puesta en valor de objetos, movimientos, conductas, llegando en el mejor de los casos a un documental científico concebido y organizado en función del espectador. Claridad, concisión o funcionalismo (presentación de

personajes de «Tempestad sobre Washington») no hacen sino aumentar la violencia que se hace a la realidad mediante esta organización.

El cine-mirada está igualmente refido con conceptos como el de ambientación, entendida siempre como algo positivo, algo que vive para completar una realidad que, por tanto, se supone que ha sido previamente analizada, desintegrada. Una mirada, una frase, un movimiento de brazo de un actor que no hayan crecido junto a sus trajes y sus cambios de traje, sus decorados y sus cambios de decorado, sus canciones, sus colores, sus sonidos, dejan de ser algo verdadero y vivo para convertirse en una idea teórica de puesta en escena, en una mentira. «Un gangster para un milagro» es buena muestra de logro en este sentido, y pocas veces se ha visto un film tan delirante.

«En ese momento encontraré el lugar exacto de la cámara, encontraré la luz exacta, le daré su esencia de árbol, su fuerza expresiva de árbol.» Panorámicas de Allan Dwan siguiendo a Bárbara Stanwyck por entre los pinos de «La reina de Montana», pequeñas grúas o panorámicas verticales no funcionales de Gordon Douglas elevándose ante Clint Walker y Ed Byrnes en «Emboscada», movimientos de cámara de Robert Parrish ante pasos rápidos de Jane Wyman dirigiendo nerviosamente—sin esperar las respuestas—una serie de preguntas formularias-attentas a las empleadas del establecimiento de modas de «Orgullo contra orgullo». Infinitas muestras en los grandes del musical. En Stanley Donen—escena del aviador en silla de ruedas, «Bésalas por mí», el travelling lento que tanto entusiasmo a Javier Sagastizábal, o (sobre «Una cara con ángel», M. Villegas, «El extraño caso del musical», «F. I.», número 116) «en el laboratorio fotográfico habrá una luz roja y un movimiento de cámara fantástico que en principio son los que lo crean todo. Sin embargo, una sinceridad, una mirada especial debe haber cuando cosas semejantes hemos visto en otros sitios y nos dejaron perfectamente fríos». En «Desayuno con diamantes», el travelling rápido hacia Audrey Hepburn cuando silba para avisar al taxi; en «Cory», el plano fijo de Tony Curtis rompiendo platos y pegando puñetazos al despedirse del hotel; en «Chantaje» las tomas de la lucha final desde el helicóptero. Esas ocasiones en que todos nosotros nos hemos dicho: «parece como si por primera vez viéramos esto en la pantalla». La forma de andar, sobre la que últimamente se viene poniendo tanta atención, marca el apogeo de las tres ideas teóricas; basta ver el paseo de Jeanne Moreau en «La notte». Pocas veces vemos «por primera vez en la pantalla» andar a una persona. Recuerdo ahora a Angie Dickinson en «Misión en la jungla», y a Wayne y Martinelli en el paseo de los elefantes de «Hattari». Riego: el de una probabilidad de acierto contra infinitas de artificio.

* * *

TODO esta introducción puede parecer un tratado doctrinal; es simplemente una exposición de cosas con el fin de intentar centrar, situar

un poco a Blake Edwards. Queda revisar «Breakfast at Tiffany's». Las ideas, temas, política de autores, etcétera, de Blake se reducen a unas poderosas sensaciones de volumen, superficie y color de los objetos y los cuerpos de los actores, de sus impulsos y desganas, de sus pequeñas rebeliones tranquilas y de sus explosiones furiosas, y a través de esto sus reflexiones íntimas, sus sentimientos amorosos, sus deseos escondidos. Todo lo que le diferencia de Douglas Sirk, de Richard Fleischer o de Joe Pevney es cuestión de métodos de selección y acercamiento a esa realidad. Cuando vi por primera vez «Vacaciones sin novia» y «Chantaje contra una mujer» presencié cosas que para mí eran entonces completamente nuevas: Janet Leigh después del remojón ajustándose con mimo una sábana, recibiendo sin resistencia—una relajación fabulosa que es toda el alma de Janet Leigh—, la declaración de amor de Tony Curtis en forma de higiénicos y tonificadores masajes en los centros nerviosos o en la apoteosis del barullo final, su tranquilidad en un rincón y la sonrisa plácida al decir que prefería dejar el malentendido tal como estaba. En «Chantaje» era Patricia Huston (la fabricante de maniqués) en la conversación de Glenn Ford para contarle algo de vida o muerte que luego no contaba más que a medias, una larga escena llena de pequeños impulsos y represiones en que sentíamos las contracciones y distensiones de cada uno de sus músculos. Los descubrimientos de Edwards tienden sobre todo a esta consistencia corpórea del actor, que se nos revela mucho más por sus impulsos y sus decisiones que por su contemplación de la realidad que le rodea. De paso es interesante observar que los films de Blake están llenos de masajes, duchas, baños turcos, inhalaciones, deportes y toda clase de curas físicas.

* * *

«DESAYUNO con diamantes» es quizá el menos bueno de los grandes Edwards y particularmente es el único que en una primera visión me ha dejado totalmente frío. Si sólo juzgara por ésta, llegaría a desesperar de las posibilidades de Blake y de su «Pantera» en especial. El conocer «Chantaje» y «Días de vino y rosas» sería suficiente para tranquilizar a todo el mundo; pero en una segunda visión aparece como el film más útil para conocer a su autor, a su generalidad y a sus defectos.

Con Blake Edwards sucede algo realmente curioso: sus películas son de lo más grande que se ha hecho en cine hasta que de cuando en cuando una ruptura brusca lo cambia todo y tenemos unos segundos de increíble debilidad y falta de control, de enorme mal gusto, y luego todo sigue como antes; son verdaderas antologías de caídas en todos los peligros que he señalado anteriormente. De repente Blake tiene una tentación irreprimible, se olvida de todo, se cierra inexplicablemente y nos dedica esa gran panorámica arrancando de primer plano de chimenea, pasando por Tony Curtis, sentado en un cinemascópico sofá y termina en Martha Hyer de pie, echada hacia atrás en divertida pose muy

estética, panorámica que hace reír mucho en «Mr. Cory», primera obra de joven impulsivo, etc., pero que al llegar a «Tiffany's» se transforma en un horripilante picado de Audrey Hepburn con traje rosa, tendida en la cama bajo una nube de plumas, y en las siguientes películas en blanco y negro son los veinte golpes de efecto falsamente ingeniosos (que impiden adjudicarles la calificación de cinco que doy plenamente a «Mr. Cory» y «Vacaciones») al comienzo de las secuencias. Después de ciertas tentaciones en «Operación», ha sido en «Tiffany's» cuando Blake ha empezado a encariñarse con una serie de artificios en primerísimo plano, grandes angulaciones y, sobre todo asociaciones forzadas entre elementos del encuadre (almacén, aparición del marido de Audrey—precedido por el humo de su cigarrillo—, alusión de Patricia Neal a la llegada de su marido) en dos términos distintos, a diferencia del magnífico scopé transparente en «Cory».

Análogamente, el famoso «party», con la rápida sucesión de planos en falso delirio, falsa improvisación. En esta secuencia es, sin embargo, extraordinaria la conversación de Balsam con Peppard en un largo plano fijo en que se explica toda una conferencia telefónica, mientras una china y su acompañante—admirables asiáticas de Edwards—se ponen junto a ellos, escuchan y se ríen, o el avance triunfal de Peppard entre la gente (bebe whisky con aire de tocar una trompeta, gran momento musical, porque él tiene ganas de hacerlo así) tras haberse abierto paso empujando con el vaso frío la espalda desnuda de una señora que protesta indignada al cabo de un rato, cuando ha sentido el frío—estupenda definición del arte de Blake—; o esa huída de Peppard y Villalonga descolgando y colgando cuerpos para abrirse camino, encontrando a Balsam y una rubia abrazados tras las cortinas de la ducha, saltando por la ventana—en un rincón del encuadre se ve, desde el exterior, a Balsam y la rubia abrazados nuevamente; véase alusión de Marcelino Villegas al camello en «Escala en Hi-Fi»—y dándose la mano al despedirse para seguir por distintos caminos de la fachada. Maravilla del cine delirante no teórico, Balsam dice una frase excéntrica porque tiene ganas de hacerse el excéntrico; Peppard y Villalonga traban una curiosa amistad para salir del apuro. Ejemplo de idea teórica: el sombrero de señora en llamas, apagado con un vaso; la prueba: contraplanos de repercusión en Peppard, suspiro de tranquilidad, nos identificamos con él; Edwards ha caído en la tentación.

ESTO es importante. Cuando Tony Curtis ve el hotel de los millonarios en «Mr. Cory» no sentimos con él sus ambiciones arribistas y todo lo demás, no asociamos la riqueza del hotel con sus aspiraciones y deducimos que es lógico que decida entrar allí, sino que observamos el rostro de Curtis, y Edwards muestra el hotel en un plano muy corto para que no tengamos tiempo de pensar en la repercusión (artificio) de ese plano sobre él. Lo conocemos desde fuera. Edwards es el anti-Hitchcock. Cuando Peppard entra por primera vez en el apar-

tamiento de Hepburn, su extraña actitud indiferente, esas manos en los bolsillos y esas respuestas molestas e ilógicas, esa especie de coraza resistente que presenta a que penetremos en su interior. El espectador se resiste a mirar simplemente las cosas raras que suceden en esa habitación y busca apoyadura en Peppard para asombrarse. En una primera visión Peppard llega a hacerse antipático; en una segunda se convierte en una de las mayores muestras del genio de Blake, lo conocemos como pocas veces hemos conocido a nadie, lo miramos tal como es. Cuando Hepburn entra en casa de Peppard su ironía sobre los billetes dejados por Patricia Neal no la compartimos porque lo que interesa es la extraña posición de ella al decirlo.

* * *

EDWARDS y Richard Quine son cineastas que, además de la colaboración como guionista-director deben visitarse cada semana, proponerse sugerencias, comunicarse sus ideas sobre los actores, etc. «Desayuno con diamantes» y «La misteriosa dama de negro»—guion de Blake—han debido crecer juntas. Dejando para otra ocasión la influencia de Blake en Richard, es evidente la de «Me enamoré de una bruja» en algo más que en el gato (movimiento de cámara y relaciones de Hepburn con su insólito decorado, esa cierta distanciamiento), y del método de Richard para dirigir a Kim Novak: detenciones con ojos muy abiertos, cejas levantadas con aire de querer demostrar gran sinceridad, en Hepburn; en el mismo sentido (se trata de un método, no de querer dirigir a Audrey Hepburn como si fuera Kim; el film perdería todo su sentido sin ella) los taponos en los oídos, las salidas a la puerta con cualquier cosa por encima, las miradas a través de las gafas y al quitárselas.

Sin embargo, ese soporte de preciosismo y poesía que tienen (en su base) los films de Quine, ha reaccionado con el guion del nefasto señor Axelrod y Blake Edwards ha caído más que nunca en sus acostumbradas tentaciones; Audrey Hepburn no resulta todo lo que hubiera podido resultar, es quizá la menos interesante de las grandes mujeres edwardsianas (Kathryn Grant, Patricia Huston, Janet Leigh, Anita Loo, Patricia Neal, Linda Cristal, Lee Remick, Stephanie Powers y posiblemente Claudia Cardinale y Capucine en «Pantera»).

Hay un método infalible para detectar las debilidades de Blake Edwards (como en Minnelli los finales de secuencia en encadenado) y es la música. Todas las introducciones del tema principal de Henry Mancini coinciden exactamente con esas rupturas—rupturas incluso en los actores—de que he hablado anteriormente. En la primera escena de Audrey Hepburn en el apartamiento de Peppard, en cuanto se oye la música el diálogo pasa a tener otro todo, Audrey Hepburn se mueve de otra manera y deja de ser ella la que decide moverse así. Inmediatamente la veremos en un encuadre a través de una cortina de cuerdas blancas que recuerda un arpa, y Audrey Hepburn no tarda en pasar a su través para que en la banda sonora se originen unas notas evocando dicho instrumento. Análogo ruptura en la escena Peppard-marido de Audrey

Hepburn, en los bancos del parque.

Los tres números propiamente de comedia musical—joyería, biblioteca, almacén—asombran por la penetración de Audrey y Peppard, nunca hablamos visto hasta ahora a dos personas decidiéndose mutuamente a hacer el gamberro, a pasarlo bomba, premeditadamente. El fichero de la biblioteca que saca Peppard para apoyar allí el codo y en esa posición sacar el correspondiente a su libro, fichero que se debe saber de memoria, es con toda seguridad una idea del propio Peppard.

Es imposible terminar de hablar de esta película, de la maravillosa Patricia Neal (forma de enseñar los dientes y la lengua, preocupación por Peppard, forma de enseñar el jersey azul que lleva bajo el abrigo de cuadros azules, de sentarse para escribir el cheque), del marido de Audrey Hepburn, al que conocemos comiendo palomitas de maíz. Pero lo mejor de todo es la secuencia penúltima, en el automóvil. Cambio de ropa en un sólo plano, dentro del vehículo—recurso edwardsiano para acercarse a una actriz, mil veces repetido en toda clase de circunstancias—; frase de Audrey: «para leer una carta así hay que tener los labios pintados»; plano fijo final de cerca de cuarenta segundos, insólita detención del taxi, en cuyos cristales cae agua en cantidad creciente, Audrey Hepburn abre el estuche del anillo grabado, boca abierta, presencia total de una persona y anulación de todo paso del tiempo, brote mínimo de un sentimiento, una decisión, es uno de los momentos más totales que ha tenido el cine.

José María Palá.

NOTA.—Una nueva visión y repaso de la crítica obliga a reseñar, entre otras muchas cosas olvidadas:

a) Puesta en valor de objetos. El decorado deja de tener realidad propia para ser mera curiosidad a enseñar. Peppard en su apartamiento, panorámica que lo sigue desde lejos hasta el teléfono. En el momento de cogerlo, cambio a otra panorámica desde cerca, partiendo del aparato. Sirve para que el público comente: «¡Qué teléfono!»

b) Canción de Audrey Hepburn. Es la escena más significativa del desequilibrio del film; la conclusión es que son sólo fallos de control lo que impide a Blake hacer películas absolutamente geniales. Al principio, intento fracasado de descubrimiento mediante movimiento de cámara libre, estropeado por la intencionalidad de la escena, por la existencia de la música como algo excesivamente no casual. Luego vemos a Audrey; se le ha ocurrido irse a cantar en la ventana con una guitarra, y para salir se ha puesto un pañuelo blanco en la cabeza, maravillosa revelación. A mitad, inexplicable cambio de plano e inexplicable introducción del coro en la banda sonora. Al final, permanencia de plano sin señalar cambio alguno entre canción y diálogo, Edwards respeta la realidad. Detalle de trato y penetración: fase de diálogo con cámara quieta ante Audrey, Peppard dice: «He escrito algo.» Ella contesta: «¡Bien!», sonrisa y gesto de ánimo.

Desayuno con diamantes

de Blake Edwards

Ficha técnica: Director, Blake Edwards. Productores, Martin Jurow y Richard Shepherd. Guión, George Axelrod. Argumento basado en la novela de Truman Capote. Música, Henry Mancini. Canción "Moon River", de Johnny Mercer y Henry Mancini. Fotografía, Franz F. Planer, A. S. C. Montaje, Howard Smith, A. E. C. Sonido, Hugo Grenzbach y John Wilkinson. Consultante de Technicolor, Richard Mueller.

Ficha artística: Holly Golightly, Audrey Hepburn; Paul Varjak, George Peppard; Z. E. Patricia Neal; Doc Golightly, Buddy Ebsen; O. J. Berman, Martin Balsam. Mr. Yunioshi, Mickey Rooney; José da Silva, José Luis de Villalonga; Mag Wildwood, Dorothy Whitney; Rusty Trawler, Stanley Adams; Sally Tomato, Alan Reed.

ANTES de comenzar la crítica propiamente dicha quisiera proponer dos suposiciones. Primeramente cabe pensar—aun sin haber leído "Breakfast at tiffany's"—que el carácter inconformista de la literatura de Truman Capote (1) se conservaría en este relato. En segundo lugar, desde una moral de la praxis no cabe admitir la "inocencia" del director. Es decir, que me libraré muy mucho de justificar a Blake Edwards apoyándome en los fallos de Axelrod. Considero, entonces, que el director se compromete plenamente con la película que firma ante el público y que ninguna crítica profunda puede basarse en la descripción de la pelea entre el director y el guión, sobre todo si con ello se trata de disculpar en aquél los fallos de la película.

La primera tentación del crítico responde a la sustantiva mezquindad de la historia filmada. Criticarla, analizarla, despreciarla permitiría escribir varios folios hablando de la mentira del amor burgués, del amor como mito, etc. Poco conseguiríamos con ello. Caeríamos con seguridad en dos peligros evidentes: o nuestra crítica se convertiría en un concienzudo artículo que podría titularse "El mito del amor en el cine", esfuerzo digno de mejor causa que esta película, o vendríamos a caer en una perogrullada. ¿Por qué?

En la tercera de las "Tesis sobre Feuerbach" se dice que el problema de si al pensamiento se le puede atribuir una verdad objetiva no es un problema teórico, sino práctico, que la práctica viva de la realidad está en la base de todo criterio de la verdad. Por ello conviene reflexionar siempre antes de elaborar un análisis de una película, para que no suceda que todas las elucubraciones se desmoronen estrepitosamente en cuanto dejen de ser letra muerta, en cuanto entren en confrontación con la normal cotidianeidad de nuestra existencia, con la experiencia vital que nos autodefine como personas reales.

Es por esto que, partiendo de una mínima experiencia amorosa, "Desayuno con diamantes" es una narración tan evidentemente falseada, tan notoriamente edulcorada que hablar de ello sería no sólo una perogrullada, sino incluso una redundancia.

Para quienes compartan la moral mítica y alienada del amor burgués esto no tendrá importancia; será un relato normal en el que verían reflejadas sus mismas creencias, su misma existencia justificada a base de sublimar la realidad con el mito. Incluso les queda la satisfacción de sentirse generosos: el amor lo salva todo, purifica hasta la prostitución.

(1) No entro con esta afirmación en ningún juicio de valor sobre este escritor.

Para quienes concebimos el amor como un acto de libertad, como la confrontación más difícil de dos conciencias humanas que construyan un proyecto vital abierto, la película representará una muestra más de la estética burguesa contemporánea.

Lo que sí quedará claro para todos—y de esta realidad debe partir todo análisis—es que en "Desayuno con diamantes" está de nuevo toda la literatura picante del "glamour" y "romance" para lectoras del "Ladies Home Journal", toda la mentira del "amour fou", toda la mitificación de la mujer-gato-ingenua-perversa, toda la femineidad antifemenina de la pareja burguesa. Vista, pues, como fábula, como historia menor, como obra resultante de una estética de la apariencia—de la "mirada" la llaman ahora—, de la estética que se queda en la contemplación y se niega a la comprensión, es como hay que plantearse esta película.

Tenemos, por un lado, a Truman Capote, escritor más o menos "angry", residente en el mundillo literario-sexual de Tángier—hoy parece ser que en decadencia—; a Axelrod como guionista y a Blake Edwards como realizador.

El trabajo de Axelrod es de una estricta profesionalidad. Ha construido el guión con todos los convencionalismos del guionista americano puesto al servicio de una gran industria de películas en serie. No busquemos en sus resultados ningún hallazgo, ninguna originalidad, ninguna brillantez narrativa. Limitémonos a seguir el desarrollo convencional de unos personajes convencionales. Y en sus páginas florecen el marido "bon sauvage", la visión de hortería del millonario brasileño-español-banderillero y el flechazo con canción—ella con pañuelo blanco, él extasiado—y una inefable ternura por los gatos que provocará la crisis sentimental que unirá en "happy end" a los amantes.

Conductas y personajes-tipo que vienen a colmar las necesidades espirituales y culturales de un amplio sector de público norteamericano y europeo y que es una excelente muestra de la internacionalización de los sentimientos y de la tan famosa ley de la oferta y la demanda.

Afirmar que Blake Edwards tiene un total dominio de su oficio es una verdad tan evidente que resulta tópico el hacerlo. Este director ha demostrado con creces—recordemos "Chantaje contra una mujer"—que sabe perfectamente sacar adelante historias convencionales y encuadradas genéricamente dentro de unas armazones narrativas. Claro está que estas limitaciones intrínsecas de la labor del director abocan casi fatalmente a que aquél tenga que ceñirse a la búsqueda de la pequeña "trouville", del rizo ingenioso. Por ello los mejores momentos de la película serán aquellos en que, ausentes todas las implicaciones de los personajes, se nos sirven los "gags" en interminada serie de estupendos chistes visuales que constantemente recuerdan a Tashlin y Lewis. De ahí, a mi juicio, la brillantez del guateque, y la del robo de las máscaras en los almacenes. O esa fabulosa variedad de expresiones, actitudes y apariencias con que Edwards ha caracterizado a Audrey Hepburn, verdadera exhibición de gesticulaciones y miradas que son la exteriorización de la "mujer de mundo", que tan bien captara Renais en sus planos semifijos de los ambientes del balneario de Marienbad.

En este sentido, la labor de la Hepburn resulta tan eficaz y convincente como molesta la de George Peppard. La canción no está mal. La fotografía en color está en directa correspondencia con la película: también ella tiene su más cercana referencia con las, a veces, brillantes imágenes de las revistas ilustradas americanas.—JOSÉ LUIS EGEA.

RIO GRANDE

de JOHN FORD

En la filmografía de John Ford, según la opinión de sus más acreditados exégetas, "Rio Grande" corresponde a una etapa de crisis y es una película menor. Rodada en 1950, acusa apresuramiento y fotográficamente está muy distante de las mejores características de las películas de Ford. Ahora bien, al margen de que incluso pueda ser una especie de antología de tipos y situaciones muy fordianas, es una pequeña obra maestra del cine de acción y el espectador más lerdo adquiere inmediata conciencia de que su realizador es un maestro en esa clase de cine. Todo es directo, sencillo, auténtico y respetuoso, sin sutilezas excesivas ni elipsis narrativas. Y, en definitiva, todo es hermoso.

En primer lugar, Ford se mueve en ambientes conocidos por él, que recoge de manera directa, pero también respetuosa. La primera secuencia le basta para que conozcamos el mundo que nos va a mostrar: un mundo rudo, elemental, en el que destaca la personalidad humana de un hombre: el coronel que manda el regimiento y el campamento, de quien sabemos inmediatamente que es irlandés de origen y que es un hombre recio, valiente y bueno. Al margen del conflicto colectivo, que nos lo profetiza el mismo escenario, se presenta en seguida el conflicto particular del héroe con la llegada de su hijo, a quien no ha visto hace quince años, y que es un muchacho de diecisiete años, exactamente igual a su padre: terco, valiente y bueno. La escena del encuentro del padre y del hijo tiene una hermosura excepcional y una ternura maravillosa. Y a partir de entonces zambullidos ya en el fondo fordiano y en el conflicto central de la película; lo que viene detrás no sorprende, pero interesa siempre. Y es siempre hermoso, tanto humana como cinematográficamente.

El mundo de Ford: hombres recios, fieles a su deber, buenos, afables, pero capaces de luchar hasta la muerte al servicio de la justicia, sencillos como niños, incapaces de maldad, y mujeres hogareñas y fieles, de las que esperan sentadas junto al hogar que el hombre vuelva del trabajo, de la guerra, de la lucha, y son para él ese "reposo del guerrero" de que hablaba Nietzsche. Y, fuera de ese mundo, los malos, los crueles, la amenaza para la paz.

Un mundo esquemático, si se quiere, pero válido, y que responde, además, al mejor deseo de los hombres buenos, que uno, como Ford, cree que son muchos, y para quienes estas películas son siempre esperanza hermosísima.

Y alrededor de este mundo, la acción, la lucha, contada en imágenes bellas, directas, con un ritmo exacto —aunque en "Rio Grande" ese ritmo acuse a veces ciertos desmayos—, con una tensión interna en cada plano y en cada intérprete, que llega al espectador de una manera inmediata. Y una dirección de intérpretes verdaderamente excepcional. Quien quiera saber lo que es un actor de cine viviendo un personaje, que vea en esta película a John Wayne, sobre todo en escenas aparentemente sin importancia, tal aquella en que los cantantes del regimiento ofrecen un concierto al general que visita el campamento; aunque la cámara está muy lejos de él, Maureen O'Hara, la perfecta heroína de las películas de Ford, hasta la gracia torpona y humana de McLaglen, la serenidad de Jarman—tan distante del niño prodigio que habla sido en películas inmediatamente anteriores—, etcétera.

Repito, acaso sea "Rio Grande" una película inferior en la filmografía de Ford, lejana a la densidad dramática de "La diligencia" o de "Pasión de los fuertes", pero es una buena muestra, incluso por ser una película menor, de la personalidad total y arrolladora de su autor. Y, por otra parte, es una magistral película de acción, hermosa y noble, entretenida, que constituye también en ese aspecto una estupenda lección de cine, del mejor cine. Y que nos sitúa otra vez en ese mundo noble y arriesgado de su autor, para mí el mejor realizador cinematográfico del mundo. En medio del tedioso panorama estival de las pantallas madrileñas, apenas salvado por un par de títulos, "Rio Grande" es un oasis de emoción limpia, de belleza humana y de buen cine.

MARCELO ARROITA-JAUREGUI

DESFILAN las tropas, suena una marcha militar, Maureen O'Hara gira locamente su sombrilla, mientras ríe feliz. Fin.

En ese girar gozoso de una sombrilla y en esa risa íntima está volcada toda la sabiduría del viejo Ford, que quizá en "Rio Grande" no ha hecho uno de sus films más importantes, pero que nos da en él situaciones como ésta para demostrar que sigue siendo uno de los maestros más acusados del séptimo arte.

"Rio Grande" tiene muchísimos fallos, pero sus virtudes son tantas, su maestría tan acusada, que el resumen total de la obra es altamente satisfactorio. La escena que nos ha servido de introducción a esta crítica es la condensación del final feliz. Tres o cuatro finales felices acumulados allí; pero sólo una sobriedad como la de Ford podía resolverla con tanta sencillez y, a la vez, con tanto tino. Esposa, madre, mujer... todo está sobradamente expresado en ese baile de la sombrilla. No hay un lujo de planos —apenas un plano general de las tropas de Caballería que desfilan y un plano medio de la presidencia que se adelanta a un primer plano de Maureen O'Hara— ni un movimiento filigranero de la cámara. Pero la imagen—las imágenes—están llenas de arte, son densas en significados; existe la justa puesta en escena que requiere la situación para comunicarnos esa

sonrisa que el personaje femenino cree sonrisa interior, felicidad interior. Ese aflorar de los sentimientos de sus personajes es una de las virtudes fordianas más cinematográficas porque con sólo la imagen desnuda, escueta, nos da toda la dimensión humana de los seres que ha puesto en juego. Aquí nos muestra "su" personaje femenino ideal: esa mujer fuerte, sacrificada, orgullosa y humilde, hecha para sostén y felicidad de su esposo, para la protección de sus hijos y asombro de las personas que la rodean. La mujer dura y dulce capaz de resistir en ese mundo de Ford y capaz de amar a esos hombres hechos de acero y corazón.

Hombres duros y fuertes; mujeres llenas de amor y firmeza. Alrededor de este eje Ford monta sus aventuras, cuya síntesis marca esa llegada del escuadrón al campamento. Los jinetes fuertes rodeando a los indios maniatados; luego, los heridos. Escrutando sus pasos, las mujeres. Orgullosas, unas; alarmadas, otras. Las primeras ven el desfile completo; las otras buscan con la mirada la parihuela y toman una mano que, aun victoriosa, necesita la suya. Luego se repetirá la situación, y la sudista orgullosa, la esposa que se ha sentido relegada ("Por la Caballería, mi rival"), la madre angustiada, pasa a ser la mujer enamorada que camina tomando la mano de su héroe malherido.

Así van sucediéndose las situaciones de ese fabuloso mundo épico-entimental de Ford, que con una pureza extraordinaria nos comunica una fe inmensa en los hombres y las mujeres.

Nada hay que decir de ese encuentro entre padre e hijo que hace quince años que no se han visto. En la sequedad de su lenguaje, en sus gestos casi hoscos, hay una fluidez de ternura y emoción que conmueven.

Cuando el coronel dice "que sigan" a la pelea de los soldados. O la inspección de la mujer curiosa al "hogar" de su marido, tanto años alejado. Las miradas que se cruzan durante la cena. Los sentimientos que afloran en ambos mientras oyen las canciones de los cantores del regimiento. Todo un mundo de intimidad que late bajo ese movimiento de ataques y contraataques que son también un modelo de narración y a la vez un canto a la bravura de unos hombres que luchan con convicción y nobleza.

"Rio Grande" cuenta muchas cosas, pero su resumen es un hermoso canto al amor, al matrimonio, a la fidelidad, a la amistad, a todos cuantos valores positivos hay en el ser humano. Contado todo a través de una puesta en escena delicada, sugerente, justa y un dominio sobre el actor como pocas veces se ve. Después de esto se puede hablar del sentido del humor, de ese pequeño mundo de los personajes secundarios, de esa vida sencilla del campamento, de esa calibración exacta de todos los ingredientes... pero después.

FÉLIX MARTIALAY

RIO GRANDE,

de John Ford

NUESLRAS discrepancias con un amplio sector de la crítica cinematográfica, referidas a la fi-

gura y a la obra de John Ford, se circunscribían hasta ahora al diverso enjuiciamiento de las últimas películas.

Una inhibición poderosa, producto seguramente de un subconsciente intoxicado de literatura seudocrítica y de miedo reverencial a determinadas personalidades de la historia del cine, nos impedía extender los límites de nuestra disconformidad.

"Río Grande", un Ford de los antiguos, de los clásicos, rompe la barrera. El cine de Ford carece del menor interés estilístico; es ridículo contemplarlo desde una perspectiva cultural e irrita al más templado si se le somete a una consideración ideológica mínimamente seria.

"Río Grande" es un festival de sentimientos castrenses expresado en un rudimentario lenguaje cinematográfico donde sólo las cabalgadas y las panorámicas, con indio al final, subsisten como verdades de entre todas las afirmaciones que durante años veníamos aceptando en torno al estilo de Ford. En eso parece consistir su aportación a la épica cinematográfica y esos son los pilares de su cine de autor.

De lo demás, mejor no hablar. El culto a la violencia, la misoginia, la falta de sentido cívico, el irracionalismo de las normas y

actitudes vitales de unos mercenarios empeñados en una guerra colonial se nos presentan como virtudes sencillas, nobles y campechanas de una vida sana y primitiva, no perturbada por la civilización.

El parecido entre estos conceptos y los que murieron en la guerra mundial bajo las bombas de los aliados es total. Ni siquiera falta el racismo para completar el cuadro de semejanzas.

Y esto, de verdad, que convierte en nauseabundos a un autor, una película y hasta un elenco de actores. Por mucha balada que pueble la banda sonora y por mucho cuento que se diga sobre grandes espacios, personajes y comunidades elementales o sobre el humanismo sencillo y tierno del buen hombre John Ford.

Este humanismo tiene otras adjetivaciones infinitamente más violentas y precisas y las consecuencias de su aplicación a la práctica están demasiado cerca en el recuerdo de una Europa a la que ensangrentó y estuvo a punto de destruir para que nadie con buen sentido y sentimientos, simplemente naturales, pueda aceptar el juego.

Por esto, perdido el respeto, libre el ánimo, podemos decir sinceramente que nos repugna John Ford.—ANTONIO ECEIZA.

Invasión en Birmania

de SAMUEL FULLER

Al enfrentarnos con esta película se nos ocurre pensar en la cantidad de directores, de grandes directores, que pasan y pasan desapercibidos para la crítica informativa. Samuel Fuller es uno de ellos. Y uno de los más notables. Es cierto que la mayor parte de su obra no se ha asomado a las pantallas—quizá por influencia de la crítica que al despreciar su nombre ha descomercializado sus films, quizá por otras razones menos mercantiles—, pero los tres films que lo habían hecho antes de "Invasión de Birmania" tienen suficiente cine en sus entrañas como para justificar la importación del resto de su obra y hasta para dedicarle unas sesiones en los cine-clubs. "Casco de acero", una película de guerra de un impacto tremendo, tuvo una crítica rutinaria y ha ido languideciendo en los cines de barrio. "Yuma", con más fama que éxito, ha corrido la misma suerte. Y la portentosa "La casa de bambú" fué injustamente tratada y totalmente incomprendida.

De Fuller escribimos, el año pasado, en *Esquemas de películas*, que su postulado generador bien podía ser el de la vida concebida como lucha constante. Una vida volcada hacia la guerra y hacia la vida militar. "Western" violentos, aventuras de "gangsters", hechos bélicos daban la voz al director, en vez de a uno de los personajes de "Fixet bayonets" (no estrenada en España), que venía a decir poco más o menos: "No me interesa la vida civil, me aburre."

Los personajes de Fuller siempre están inmersos en un mundo exasperado, violento, brutal, en el que se encuentran a sí mismos al hallar su verdadera dimensión.

Le interesa el hombre como objeto—objeto es, según la Geometría, todo lo que ocupa lugar en el espacio—, con sus dimensiones físicas, con su superficie de contacto con el aire y con la tierra. De aquí que tenga importancia esa fricción con las cosas materiales. Al producirse el contacto, surge la violencia. "Telúrico" y "míneral", pues sí. Pero siempre lleno de paradojas. Junto a la mayor de las alucinaciones, el latiguillo de humor; al lado del lirismo más delirante, la sequedad más escueta; emparejado con la fantasía desbordada, el realismo más brutal; rigor y caos narrativos se alternan sin transición.

Sobre este mundo de por sí abigarrado, Fuller parece sentirse obligado a volcar sus preocupaciones morales. Sus films son como una búsqueda angustiada de un asidero moral en el que posar sus dudas. ¿Violencia justa o injusta? ¿Dónde empieza y termina la licitud moral de una decisión?

El general Merrill de este film, en uno de los momentos más importantes de la película, se detiene en su acción, vacila, reflexiona, buscando una serenidad que las circunstancias le niegan. Pasea por entre sus soldados rotos, charla con el médico, ve morir a un hombre que, en tercera persona, se siente orgulloso y asombrado de lo que ha hecho y resistido, escucha a su teniente favorito, escribe a su esposa haciéndola partícipe de esas dudas, y luego actúa. En imágenes lúcidas—en imágenes—Fuller plantea to-

do el problema moral de su personaje, que es el suyo propio, y lo resuelve según su postura moral. (Para los que piensan que las críticas prescinden de toda anotación moral, porque no se añade ninguna coetilla subrayando la moraleja—lo que es un absurdo porque el crítico, desde la primera a la última letra, está dando también su postura moral ante la película—habrá que decirles que aunque Fuller no hace decir a uno de sus personajes la frase trascendente al uso, en esa secuencia que hemos intentado referir, está, casi en relieve, para los que saben ver en el cine un arte de comunicación a través de la imagen audiovisual, la postura moral de un militarismo a ultranza.) Para resolverlo y definirse prolonga un film que dramáticamente estaba acabado en la fabulosa secuencia de la toma de la estación de Shadazup; cuando el sargento Kolowicz rompe a llorar en sollozos silenciosos, el drama está concluido—el drama de la guerra, se entiende—, pero faltaba ese drama moral del general Merrill. Desde ese fundido, hasta el final, es la moraleja—digámoslo así para que se enteren de una vez—, es la concreción de todas las interrogantes morales que se ha ido planteando el jefe y que hacen crisis cuando uno de los soldados se levanta llamándole carnicero y cuando el magnífico teniente Stock siente el peso de la disciplina. Todo eso es lo que pesaba en uno de los platillos de la balanza del general; el sentido último de su misión y la evidencia del mal menor es lo que vence en su decisión. El patetismo con que intenta convencer a sus hombres para que sigan, para comunicarles su decisión, es una de las cosas más hermosas—en cuanto a plasmar en imágenes el final de una intensa lucha moral—que nos ha dado Fuller.

Partiendo de esas convicciones militaristas, el film tiene dos significados positivos. De una parte, una evidencia antibelicista indudable. En todo el film se respira un odio tremendo a la guerra. Y lo que es difícil de conseguir, como es el no dejarse arrastrar de un odio a otro, lo corona Fuller magistralmente en una sola secuencia: la de la batalla de la estación. Entre los dados de hormigón de los cimientos de un depósito desmontado, arma una de las secuencias más brutales que se han hecho en cine. Ese laberinto inacabable que parece una inmensa ciudad desierta, y que luego descubrimos como unos pocos metros cuadrados, a través de pasos angostos, en donde se confunden ambos bandos contendientes, es escenario de una horripilante matanza a un ritmo frenético, delirante, agotador. Se siente el paso de ese tiempo y el recorrido sin fin de ese espacio pasado y repasado en un deseo histérico de llegar al fin con vida y en una demencial obsesión de matar. Toda la belleza plástica y narrativa está pensada para producir un horror sin límites en el espectador. El paseo desolado del teniente Stock por encima de los bloques de cemento, salpicados de sangre y astillados por los proyectiles, nos conmueve porque su dolor excluye a los muertos japoneses. Cadáveres de uno y otro bando se abrazan casi en la muerte por no haber conseguido abrazarse en vida. Fuller logra que odiemos la guerra sin odiar a los que en el film van contra "los buenos". Naturalmente que si esta secuencia, impresionante en su belleza, es, a nuestro juicio, la más reveladora para ese doble contenido, hay otras, también de gran valor cinematográfico, para irnos dando esa sensación de horror ante la guerra.

El otro significado a que aludimos es el del reflejo escueto y sobrio de los hombres en guerra. Una crónica seca, realista, que nos había iniciado Mann con su ejemplar "La colina de los diablos de acero" y que Fuller nos vuelve a dar como gran fresco ambiental. Vemos cómo el soldado no tiene ideas, no piensa en nada. Se cae hasta los huesos, suda, se angustia, muere, tiritá, enferma..., sin más horizontes que el que descubren sus ojos y sin más gufa que el brazo del sargento o del teniente (que dice "arriba" o "abajo", "adelante" o "quietos", "a la derecha" o "a la izquierda"), ni más música que los silbidos de los proyectiles, las explosiones y los gritos de ánimo, miedo, maldiciones, dolor... Fuller nos da una doble crónica periodística de la operación en general—como se veía desde las páginas de un diario—y, en particular—como se viviría siendo un soldado más—. Por eso hay esa diferencia entre el alejamiento de unos gráficos estratégicos y la aproximación de la humanidad del hecho táctico.

También figura en un primer plano muy significativo toda la relación humana entre el general y el teniente. Quienes se pelearon de las relaciones que ligaban al policía, al jefe de la banda y a su lugarteniente en "La casa de bambú", cantarán una relación similar entre Merrill y Stock. No la hemos visto personalmente así, sino como un bello canto a la fidelidad al mando—es lo que mueve a todos esos hombres en la película—por parte del teniente y un aprecio al inferior capacitado y lleno de virtudes por parte del general. Esta corriente de afecto se extiende luego del teniente a sus hombres—llanto por la cantidad de chapas que le entrega el sargento, paseo por la carnicería de la estación, puñetazo al soldado murmurador, enfrentamiento al general cuando pide ese sacrificio inhumano en el que "un hombre sólo son dos piernas para andar, hombros para llevar armas y manos para disparar"—y explica ese final tan tremendo del paso del general diciendo que "mientras se puede respirar se puede disparar y que todo consiste en poner un pie delante del otro". La desolación del paisaje, la imagen de todos los soldados con el parte de baja pendiente del cuello y el paso al frente del teniente cuando el general cae fulminado por el ataque al corazón, no sólo hablan de esa fidelidad, que el film canta hasta límites inverosímiles, sino de la responsabilidad del jefe.

Este canto al jefe llevará sobre Fuller las acusaciones de "fascismo", que ya le han dado en anteriores películas. Sin meternos a calibrar tal calificativo, sí que podemos decir que Fuller reúne muchas de las características del fascista.

Unas palabras para los actores, ya que sobre la puesta en escena—secuencia del bombardeo del río, toda la de la estación y la nocturna, así como la posterior a la toma de la estación (desde que el teniente se arroja al agua hasta el primer plano de la sonrisa de la anciana birmana, pasando por el niño que acaricia la barba del sargento), como increíbles muestras de una categoría de director realmente asombrosa—ya hemos hablado bastante. Fuller hace que sus actores crean en sus papeles y luego les acusa con la cámara hasta lograr transformar a Jeff Chandler en un personaje convincente, lo mismo que consigue detalles feminoides de unos actores tan viriles, en otros films, como Cameron Mitchell y Robert Stark en "La casa de bambú".

Félix MARTIALAY

SAMUEL Fuller ha vuelto a acercarse al tema bélico, pero ahora sin pizca de literatura, apoyado en una acción épica y centrado en un gran conocimiento del alma humana. A los "merodeadores" de Merrill nunca se les plantea, ni siquiera lejanamente, la razón de su lucha: guerrear, mueren, porque son soldados y, en última instancia, porque su jefe, a quien quieren hasta la adoración, se lo ordena. Una postura discutible para algunos, pero en definitiva real, que es lo que importa, y notablemente humana, que es lo que importa más que nada. Partiendo de ahí y sacrificando todo a esa realidad—lo cual viene a ser lo mismo que sacrificarlo todo a un retrato, auténtico de unos hombres—, Fuller vuelve a abordar el tema de la guerra. Y lo plantea en la más radical desnudez, casi de una forma periodística. En definitiva, "Invasión en Birmania" es una reportaje de la marcha a través de Birmania de un regimiento americano dispuesto a alcanzar el objetivo que se le había señalado. Tal vez por eso la película es agotadora, es cruel, es violenta, alcanza momentos de horror incomparable, pero es limpia, no oculta la más mínima sombra de odio y en ella vemos hombres de verdad que murmuran, que luchan y que lloran. Esta es la intención del autor, que una vez más se aparta de todas las convenciones.

Pero paradójicamente, Fuller es en este caso mucho más respetuoso con las reglas de la narración cinematográfica que en la mayor parte de sus películas. Partiendo de que no está novelando, sino narrando una realidad en términos periodísticos, como ya señalé, rompe evidentemente con las

convenciones narrativas intercalando mapas, gráficos, señalando el avance de los soldados de manera casi mecánica, mientras pequeños acontecimientos, progresivamente dramáticos, son como jalones del espléndido trágico final. La construcción narrativa es, pues, ortodoxa, aunque distinta. Y en la dirección, Fuller se muestra menos delirante que otras veces: todo responde al fin previsto, no se producen sus clásicas rupturas de sistema y de una manera absolutamente convencional, pero verdadera, vuelve a su tema favorito: la amistad y el cariño entre hombres, que en algunos momentos puede parecer sospechoso, pero que Fuller aborda violenta y limpiamente ofreciendo una imagen final al margen de cualquier desviación sospechosa. Insisto en que no rupturas de sistema, aunque ese trance de delirio con que Fuller parece abordar estos temas se vuelca en unas cuantas escenas, tal la lucha en aquella especie de laberinto fortificado y en los abrumadores planos finales, casi de sueño, momentos en que brilla espléndido el genio de este realizador inconformista.

Como siempre, también permite a los actores alcanzar altas cotas de su arte de intérpretes. A Jeff Chandler le fuerza hasta alturas de tragedia y basta haber asistido a cualquier sesión dominical de Televisión Española y haber visto a Ty Hardin en "Bronco" y compararle con su magnífica actuación en esta película para darse cuenta del partido que sabe sacar Fuller a sus actores. Y junto a ellos no desmerecen un puñado de actores que saben dar, sobre todo, la mayor impresión de veracidad, de autenticidad, sin abandonar por eso una escuela dramática sublimada.

De todas maneras, lo que es "Invasión en Birmania" es una película de guerra distinta. Baste recordar otra versión casi del mismo tema, "Objetivo: Birmania", de Raoul Walsh, donde las virtudes cinematográficas del realizador no conseguían vencer del todo a un previo material literario. Ahora es ya todo cine: un cine directo centrado en la experiencia bélica de unos hombres, centrado en el tema de los hombres en lucha, de su camaradería en esos momentos, incluso a veces de su ferocidad, en ocasiones en su cansancio y en su horror, sin literatura ni propaganda en torno al tema del porqué de esa lucha. Fuller nos pone directamente en contacto con unos hombres en guerra que caminan hacia un objetivo y centra su atención en ese camino y en su efecto sobre esos hombres. Y ni siquiera les vemos llegar al final, sino que les dejamos en marcha, muy cerca ya de la meta; se han quedado muchos en el camino y los que están a punto de llegar son muy distintos a los que emprendieron la marcha; nosotros sabemos la razón. (En cierto sentido, "Invasión en Birmania" me recordó el inolvidable "Te querré siempre" rosselliniano.)

En medio queda la guerra. Sin sermones baratos, sin simbologías torpes, queda condenada violentamente. Queda condenada, por otra parte, sin acusaciones estúpidas y ñoñas a los soldados, al fin y al cabo sus víctimas a la vez que sus protagonistas. Y todo a través de unas imágenes secas, violentas, características de este extraordinario director de cine que es Samuel Fuller.

invasión en birmania,

de Sam Fuller

Título general: "Marrill's Marauders". Producción: United States Photoplay para Warner Bros, 1962. Director: Samuel Fuller. Guión: Milton Sperling y Samuel Fuller. Fotografía: William Clothier. Música: Howard Jackson. Procedimiento color: Technicolor. Sistema panorámico: Cinemascope. Intérpretes: Jeff Chandler, Ty Herdin, Peter Brown, Andrew Duggan, Willi Hutchins, Claude Akins y Luz Valdez.

HAY una anécdota, que circula entre la crítica especializada europea, que asegura que Sam Fuller da la voz de "¡Acción!" disparando un revólver. Lo malo de esto no es que sea cierto o no, sino que puede serlo perfectamente. Porque, evidentemente, el pistolero es uno de los "adornos" más frecuentes entre los exaltados ultras de todas las latitudes. Y Sam Fuller—cofrade de Lincoln Rockwell, el conocido a m e r i c a n o del "autobús del odio"—en caso de rodar así sus películas sería un hombre consecuente. En efecto. ¿Cabe extrañarse o sonreírse ante este hecho, cuando este mismo señor vibra de emoción erótico-estética ante un mercenario más bruto que mula? Pero dejemos las bromas para otro momento. "Invasión en Birmania", como film, requiere una crítica seria.

En la historia del cine hay dos clases de películas bélicas. Una es la de los films que toman la guerra como elemento de análisis de un momento histórico que repercute en las conciencias y en la cultura de un país. Tal vendría a ser, por ejemplo, "Paths of glory", de Stanley Kubrick; "Tutti a casa", de Comencini, o—como ejemplo global—la cinematografía polaca de 1947 a 1959. Otra es la de los propiamente llamados "films bélicos". Tuvo su origen en la política cinematográfica de Goebbels y Vittorio Mussolini, y se distingue, entre otras cosas, porque lejos de analizar la guerra la toma como elemento sustancial en la conciencia de las vidas humanas. ¿Hay diferencias entre "Camisa negra" y "La balada de Hort Wessel", por un lado y casi todo el cine de guerra de la Alemania Federal, "Marcha o muere" e "Invasión en Birmania", por otro? Desde luego, que sí. No en vano en la última guerra mundial perdieron las fuerzas de la irracionalidad y ganaron las de la razón. Ya no se puede gritar alegremente—como en "Camisa negra"—"¡Viva la guerra!" Hay que dar un rodeo. En esta Europa *de nuevo* militarizada, *de nuevo* creyendo en el providencialis-

mo de grandes personajes, pero con una experiencia que los pueblos no olvidan, con una vitalidad que por nada quiere perder, se ha descubierto una nueva fórmula de decir "viva la guerra", más bien de "dejarlo caer".

Así, en las películas de guerra se acostumbra a rechazar verbalmente el nazismo, o poner en boca de generales alemanes o italianos "que ellos no sabían nada", que el nazismo o el fascismo eran algo impuesto, externo a sus actitudes...; inmediatamente después, estos mismos personajes mantienen unas conductas perfectamente acordes con las ideologías puestas en entredicho. Así—ejemplo reciente—el mercenario alemán de "Marcha o muere" repudia el nazismo mientras se toma una copa en un bar de Argel, y al cabo de poco tiempo se dedica a exterminar argelinos con la mejor de sus sonrisas. Así también—ejemplo inmediato—, el general de "Invasión en Birmania" habla de su preocupación por la expansión japonesa, porque el militarismo japonés lleve a tener contacto físico con las divisiones hitlerianas, para luego... Pero dejemos momentáneamente al personaje para ceñirnos exclusivamente a la película y a Sam Fuller como autor de ella.

A mi juicio, Fuller ha jugado sobre dos elementos fundamentales: el conflicto personal entre el general y el teniente y el conflicto colectivo entre el general, la tropa y la circunstancia bélica.

Tomemos ahora el primer problema. El conflicto entre el general y el teniente es sustancial, fundamentalmente, un problema de homosexualidad, desprendido de una serie de factores individuales psicológicos y de una admiración de hombre a hombre que se concreta en viscosos "dramas" de celos entre autoridad—macho—y subordinado—hembra—. Y esta misma

equivalencia—autoridad y macho, subordinación y hembra—profundamente reaccionarias, nos remite de inmediato al machismo fascista, a la consideración de la mujer como objeto erótico, hecha para “el descanso del guerrero”, o como elemento despreciable a veces—Ford, Hawks—y siempre totalmente marginales y, a lo más, divertido.

Poco a poco, esta historia personal se va diluyendo en otra más amplia. El conflicto homosexual sólo nos ha servido para caracterizar, para individualizar a unos personajes que van a enfrentarse con otro conflicto colectivamente; es decir, que desde las bases concretas que Fuller ha dibujado para cada uno, se van a enfrentar con su aventura vital, con la invasión de Birmania, con el marco concreto de la guerra.

¿Qué es la guerra para Sam Fuller en esta película? Yendo de lo periférico a lo profundo encontramos una primera característica: es como una especie de competición deportiva, de superación física de unos obstáculos, de gimnasia y esfuerzo por alcanzar unos objetivos. Sólo los “mejores” llegan. Sólo aquellos suficientemente adiestrados, suficientemente hábiles en matar, en supervivir, en disparar, en dominar esos músculos bronceados, esos brazos nunca separados del fusil, esa configuración, ya clásicamente homosexual, del “para”, del comando O. A. S., de los mercenarios de todo el mundo. Pero hay más. Porque de esta concepción deportiva de la guerra se desprenden dos consecuencias que campean en todas y cada una de las partes de la película. La primera es que estos hombres se cumplen o realizan vitalmente como soldados. Su único “oficio” es la guerra, ella es su medio de realización, no existen sino como hombres a las órdenes de otros, como rivales de otros, como piezas de esa guerra fatal. Servirla, hacerla, desarrollarla es su propia manifestación de vida, la propia base de su existencia. La segunda consecuencia viene emparejada con la anterior, se desprende de ella. Y es que—aquí estamos ya en lo más sustancial de la ideología bélica de Fuller—la guerra no sólo no es objeto de análisis, sino que *es presentada como el habitat normal y fatal de los hombres*. Es glorificada, mistificada, exaltada, defendida, sacralizada. Aparentemente, aquí surge una contradicción. En efecto, una persona normal puede hacerse el siguiente razonamiento: “Si es un film de guerra, se verá la guerra con todos sus horrores. En esta película vemos morir a gente como moscas. Esto, objetivamente, no puede ser una defensa de la guerra. Lo que se ve es demasiado tremendo.” Pero—repito—esta contradicción entre mi opinión y la película es sólo aparente. Porque Fuller, que no es tonto, sabe perfectamente que hay un medio de hacer que un film en el que se ve la guerra sea una defensa y una glorificación de la misma. Pero antes de darnos a considerar esto, permítaseme recordar que con la guerra sólo se puede estar a favor o en contra, y que el carácter de defensa o rechazo de la guerra que haya en la película está indisoluble-

mente ligado al factor espectador, a cómo se le presentan a éste los hechos.

Volviendo entonces al asunto del medio o modo de defensa de la guerra empleado por Fuller, observamos que consiste en la abstractización de los hechos elaborada con la realización cinematográfica. O sea, que estamos de nuevo con las consecuencias ético-estéticas del irracionalismo como sistema, que, traducido al lenguaje artístico, viene a ser la recreación plástica del mito. Abstracción, mito, inasibilidad, pasión, dirigidos al espectador. ¿De qué manera?

En lo más general, a base de desligar lo contado de toda posible relación con los hechos reales, con los acontecimientos objetivamente ciertos de la guerra. En lo más particular, mitificando—para lograr una identificación por parte del espectador—las conductas y los caracteres de los personajes, convirtiéndolos en *suesdistantes*, en “héroe”. Abstracción en la marcha—marchar por marchar, morir por morir—abstracción en el sacrificio—, ¡hasta el punto que de que un hombre se sacrifica por una mula!—como medio de superación, como móvil de acción y de servicio, como patente de la calidad de un hombre. Lo que parece ignorar Fuller es que basta con que uno solo de esos hombres—espectador o personaje—diga que no, que se pare un momento y racionalice su situación, para que todo el tinglado se desmonte, para que la guerra sea la guerra, el hambre sea el hambre, la fatiga sea la fatiga, la muerte sea la muerte y los héroes se conviertan en hombres desesperados, cuyo móvil de acción no es la lealtad, sino el código de Justicia Militar y, en todo caso, el instinto de conservación.

La mujer, como objeto erótico y pieza marginal, el concepto deportivo de la guerra, la naturalidad y fatalidad de la misma, la exaltación de la muerte y del hombre en guerrero, el mito total y absoluto como móvil y fin de la historia. Todo tiene un nombre, responde a las ideas que imperaron en el período más negro de la historia. Y en “Invasión en Birmania” se concretan en una estética de la antilibertad. Pero podemos estar tranquilos. Porque ya nos asegura Fuller en las imágenes finales que—gracias al animoso ejército americano esparcido por el globo—estos valores están fuertemente custodiados.

Y al enjuiciar esta película no caigamos en la trampa de decir: “Sí, sí; todo eso es cierto; pero la puesta en escena...” La realización de “Invasión en Birmania” es eficaz, nadie lo duda, y lo es mucho más su montaje. Ahora bien—que nadie se rasgue las vestiduras—, también es cierto que la eficacia y el brio de la gran mayoría de los planos está dado desde un principio—un tiroteo o un asalto tienen siempre brio—y Fuller no ha añadido sino su sabiduría al servicio del golpe de efecto, incluso al del puro tanto efectista: cámara baja y cuerpo que cae muerto en primer término. Es aquí donde la realización se convierte en mecánica, donde el estilo no es sino oficio, eficacia referida a las acciones exclusivamente carentes de sentido. Me gustaría ver a Fuller encarnando con PERSONAJES, con psicologías enteras y verdaderas, en vez de con estos entes bélicos que no son sino una pieza más a la hora de servir en la planificación la descripción superficial de un asalto. No deja de ser significativo que el mejor momento de la película sea uno en que “sólo suceden cosas.” Me refiero, claro está, al tiroteo entre los bloques de cemento que defienden la estación.

La proyección de esta película en Madrid fue patrocinada por “Documentos Cinematográficos”.
JOSÉ LUIS EGEA.

El sargento York,

de Howard Hawks

LA PUERTA SIN PUERTA

¿Por qué el que ha encontrado la luz no se levanta para explicarse?

La palabra no tiene que pasar necesariamente por la lengua.

“Si los pies de la iluminación [caminasen, el gran océano se desbordaría; si esta cabeza se inclinase, vería el cielo desde arriba.

Un cuerpo tal no tendría donde [descansar.

Que otro ahora continúe el [poema.

Colección Koan de preguntas universales, comentadas por Ekai (siglo XIII japonés)

POR LA APARIENCIA LLEGAR A LA EVIDENCIA

VARIOS críticos de cine, partiendo de posturas y métodos diversos, han llegado a una comparación idéntica al abordar a Howard Hawks dentro de unas coordenadas culturales. En la conclusión de su excelente artículo sobre Hawks aparecido en el número 32 de “Nuestro Cine” dice Claudio Guerin: “El cine de Hawks aparece sumergido en una gran alegría física de gustar la vida. Es un cine epicúreo del gusto y el tacto, cuyo explosivo vitalismo—de una apacible serenidad—no puede dejar de recordarnos en su sabor, en la fruición con que degusta la vida y en su tono de crónica las páginas de Hemingway.” Peter Bodganovich, en “Film Culture” número 25, afirma: “Hawks es el verdadero ejemplar de la tradición de Hemingway en la pantalla.”

Coincidencia reveladora y exacta. Reveladora, sobre todo, cuando se emplea la palabra crónica, pues el cine de Hawks trata de ser una descripción fidedigna y antirretórica de la realidad conocida, un descubrimiento de las verdades primeras. “La cámara a la altura de la mirada del hombre.” De esta manera, “Hatari” es el diario de trabajo de unos cazadores blancos. “Rio Rojo”, la crónica del traslado de un rebaño. “Rio Bravo”, un día en la vida de un sheriff. “El Sargento York”, la peripecia de un héroe de la primera guerra mundial. Un héroe a su pesar que se desintegra de un ambiente, provisionalmente, para reintegrarse en cuanto las circunstancias lo permiten.

Estamos en el mundo propio de todos los grandes artistas de frontera, en aparente comunión con la naturaleza y lo que les rodea, pero esperando siempre una respuesta o al menos una señal clara, un signo traducible. Mundo de Nick Adams en “El río de los dos corazones”, permaneciendo en el seno de lo absoluto y en contacto con la vida mediante los sabios gestos de alzar la tienda de campaña, guisar, prender un cebo en el an-

zuelo. Mundo de Bresson, habilidad y dominio en el arte de robar carteras, materialidad para la que hay respuesta: “¿Cuántas cosas hasta llegar a ti” (Pick-pocket). Los ingenuos frailes de Rossellini preocupándose de poner su conciencia en las piedras, pues así descubrirán la vida. Y Saint-Exupery, pionero de la Aviación, escalando la montaña para oír a Dios en el Sinaí personal y descubriendo el silencio: “Obstinado, yo subía hacia Dios para preguntarle la razón de las cosas... Pero en la cumbre de la montaña yo no descubrí sino un bloque pesado de granito, que era Dios... Yo no había tocado a Dios, pero un dios que se deja tocar no es Dios... Por primera vez yo adivinaba que la grandeza de la plegaria consiste en que no es respondida y que no entra en absoluto en este cambio la torpeza del comercio. Y que el aprendizaje de la plegaria es el aprendizaje del silencio. Y que el amor comienza donde no hay don que esperar.”

Fronteras espirituales o naturales al cabo es lo mismo, el impulso idéntico, el afán el de la especie.

Alvin York tenía un mundo reducido. Geográficamente “El valle del lobo de tres patas”, montañas Cumberland en el estado de Tennessee. Vitalmente, arar, trillar, sembrar. Humanamente, “un juerguista de sábado” (“Time”, 11 septiembre). Por su circunstancia social, un “pobre blanco” del “profundo Sur”, probablemente aislacionista por razones geográficas y culturales (el mejor periódico para el mejor pueblo, dice un diario anunciando la declaración de guerra) e, indudablemente, puritano por educación. Un día, como una campesina nacida en Douremy casi cinco siglos antes, Alvin York cree escuchar “sus voces” No importa el que en el film la voz tenga la forma de un rayo y en la vida real encarnase en la voluntad de una joven llamada Gracie Williams. Cuando un hombre cree en la comunicación con Dios todo se convierte en signo de su voluntad, precisamente desde el mismo momento en que nos supera, nos es exterior y tiene su origen en fuerzas que dependen de nuestra voluntad y no pueden ser ni controladas ni orientadas por ella.

PROVIDENCIALISMO, IRRACIONALIDAD Y EVOLUCION

PUEDE parecer gratuito un análisis sobre Hawks que conduzca a lo religioso, y dicha acusación sería justa si confundimos religión con un credo concreto. Religión no es sino una forma solidaria de estar en el mundo, sintiendo la pertenencia a un todo y a un plan gobernable o no a nuestra voluntad. Este sentido religioso, que lleva aparejada una moral, ha sido señalado unánimemente por la crítica. Sea esta moral la del trabajo bien hecho o la ética de la elección natural.

El hombre es un elemento en la cadena de la evolución que en un momento dado, superado por las fuerzas naturales, roído por el miedo a la enfermedad, a la desgracia y a la muerte, personaliza y deifica esas fuerzas contrarias. Según su inteligencia (para dominar esas fuerzas, para combatir las y para aprovecharlas en su favor), progresa. Su actitud religiosa varía. Abandona el fetichismo y pasa del espiritismo al personalismo. Los héroes de Hawks conciben entonces la idea del peligro no como una fuerza superior e incapaz de ser detenida, ni como una manifestación de los dioses, ni como un fatum trágico, ni como algo imposible que sorprende en desnudez física y espiritual, ni como una circunstancia que se esquivo por miedo o impotencia. (“Esquemas de películas”, vol. XVII, “Hatari”, página 18.) Es algo que se pone frente al hombre en una relación de igual a igual en el cual la victoria o la derrota es el resultado del empeño vital de todo nombre.

Pero quedan las fuerzas sociales que dependen de la voluntad del hombre inconcreto, o del juego de las presiones de grupo, o, en último caso, las fuerzas naturales imprevisibles y no dominadas. Cuando esto ocurre, Alvin York acude a buscar significados o a explorar en el libro para encontrar respuestas. En un momento dado el rayo le impide matar al que le engañó, derribándole fortuitamente ante la iglesia. Luego, pese a que el libro dice “no matarás”, se impone el lenguaje de los hechos y es movilizado. No puede evitarlo, pues para no ir a la guerra tendría que matar a los que acudiesen a buscarle. Sus voces se han multiplicado. La voz del rayo. Antes aún, la voz del reverendo Pile: “Muchacho, no siempre adivina uno el camino que elige la Providencia.” Después habla otra vez el libro: “Dad al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios.” Y luego otra vez habla en los obuses: “Cuando traen tu nombre escrito, no hay nada que hacer.”

¿Cuál es la voz de Dios? Parece tan contradictoria que puede pensarse en la contradicción de York. Pero no la hay, como no la hay en Juana; existe autenticidad y, por lo tanto, realismo.

OBISPO.—¿Tenéis alguna prueba de que esas revelaciones provienen de Dios?

JUANA.—Con la voz llega la claridad.

OBISPO.—En este momento ¿intentaríais escapar?

JUANA.—Si viera las puertas abiertas y los guardianes y los demás ingleses me dejaran hacer, entendería que Dios me envía su socorro.

(“Proceso de Juana de Arco”, de Bresson, basado en la documentación auténtica del mismo. Colección Voz-Imagen. Editorial Ayma. Barcelona.)

No ha faltado, sin embargo, un reproche concreto a York. Tras su meditación en sus montañas naturales acepta su ascenso a cabo, y le dice al comandante Boxton: "En ocasiones es necesario confiar en las personas que valen más que nosotros." En un caso similar Juana de Arco actúa de distinta manera:

JUANA.—Me presenté al rey de Francia por mandato de Dios y de la Iglesia triunfante de allá arriba. A aquella Iglesia someto todo cuanto hice y todo cuanto tengo que hacer.

OBISPO.—¿Entonces no os sometéis a la Iglesia que está en la tierra: a nuestro santo padre el Papa, a los cardenales, Arzobispos, obispos y demás sacerdotes?

JUANA.—Sí, una vez servido Nuestro Señor.

"Sargento York" es una crónica, no una apología. Su caso es como el de muchos otros que obedecen a su iglesia, a su partido, a su superior jerárquico, en todas aquellas cosas que no aparecen claras, sino dudosas. Son conductas que no traicionan la conciencia recta del sujeto porque en ese momento no la hay. Esto lo ha explicado con enorme grandeza Arnold Wesker en el acto tercero de "Caldo de gallina con cebada". Hablan Sarah y Ronnie, madre e hijo. Durante toda su vida la familia ha sido comunista. Ronnie aparece desilusionado, acaba de producirse la represión húngara y la eliminación del comité judío de la Unión Soviética. Sarah se justifica y explica su fe.

"Sarah: ¡Y me llama a mi un caso patológico! ¡Burbujas, burbujas! ¡Pamplinas! ¿Crees que no me han hecho daño a mi las noticias sobre lo de Hungría? ¿Crees que sé lo que ha pasado y lo que ha dejado de pasar? ¿Lo sabe alguien de nosotros? ¿Cómo saber en quién confiar ahora, Dios mío; cómo saber quiénes son nuestros amigos? Pero toda mi vida he luchado. Contra tu padre y el podrido sistema, incapaz de hacer nada por él. Toda mi vida he trabajado en un partido cuyo fin supremo era la gloria, la libertad y la fraternidad. ¿Y ahora quieres que renuncie? ¿Quieres que me mude a Hendon y olvide quien soy? Si el electricista que viene a arreglarme el fusible, en vez de repararlo lo revienta todo, ¿he de dejar por eso de tener electricidad? ¿Suprimiré la luz? El socialismo es mi luz. ¿Eres capaz de entenderlo? Un modo de vida. Un hombre "puede" ser hermoso. Odio a la gente "fea", no puedo soportar las bajezas, las riñas ni los celos. He de tener luz. Soy una simple persona, Ronnie, y he de tener luz y amor." (Colección "Primer Acto". Ediciones J. Taurus. Teatro inglés. Lorda Tláiz.)

Hawks nos da en su sencillez, en su falta de retórica, todo esto, y hace posibles y compatibles todas las posibles actitudes religiosas en un solo hombre. No nos da, como diría Tounhée, una necesidad de elección entre cristianismo, budismo hinayana, budismo mahayana, islamismo, hinduismo, zoroastrismo y judaísmo. Todos estos aspectos se complementan y hacen de York una verdad última, existente, real y única. Porque Hawks no trata de hacer "su" Sargento York, sino contarnos cómo es fuera del oportunismo patriótico y de la fácil hagiografía.

LA TRANSPARENCIA SE HACE EVIDENCIA

ALVIN York es en el film un típico americano de mentalidad pionera que rotura la tierra y va ganando terreno al bosque día a día. Los sábados mata la monotonía con el alcohol y no acude a la iglesia. Pero todos los días, antes de comer, reza con su familia. También de vez en cuando el reverendo Pile acude a buscar a la oveja perdida y le habla de un Satanás al que se puede coger y lanzar fuera agarrándole del fondillo de los pantalones. Tiene excelentes amigos, y con ellos se emborracha y pelea. Las peleas, como en los otros films de Hawks, son atractivas porque en ellas no hay odio, aunque Alvin se deja llevar de la cólera. Esa misma cólera que le impulsará a un intento de asesinato. Como todos los héroes anteriores y posteriores de Hawks, York, gran tirador, magnífico trabajador, se muestra torpe ante la mujer. Ella le seduce, le domina y se le declara. Alvin es tímido ante las respetuosas, ante su madre y ante Gracia. Pero una vez que ha decidido casarse, nada le detiene, salvo el destino. Un rayo le convierte: ¿Será el Dios del trueno bíblico? El cree que sí y empieza a practicar lo que dice el libro. Llega la guerra y el decidir es difícil. Piensa que el "Decálogo" dice "No matarás", pero cuando la duda llega ni el reverendo Pile ni su madre dicen nada. No estando clara la voz de Dios, le fallan también los oráculos. Como soldado vigilado al principio, pronto acredita seriedad y destreza. Ascendido a cabo, piensa en no matar en la guerra. Llegado el momento, surge el peligro, y para evitar que continúe la matanza interviene. Eficaz y hábil, sin cólera hasta que matan a su amigo "Push". Se convierte en una leyenda. Nueva York le recibe delirante. Tentación del dinero y de la popularidad. Pese a todo, su ilusión es montar en el "metro" y su maravilla el encender la luz eléctrica. Vuelve a su casa. Todo está igual. Su madre, firme, sólida y poco expresiva. El re-

verendo Pile, con coche y teléfono. En la parcela que tiene que cultivar le espera la casa que no tendrá que construirse.

Sencillo y profundo, hombre corriente y distinto. Un hombre encarnado en la pantalla gracias al propio York, a un Gary Cooper, admirable (personaje que se hará presencia) y a Howard Hawks. Una película neorrealista antes de época. "Una mirada global hecha por una conciencia global." Una película sobre el ser y no sobre el deber ser en que se elude el mito. York hace la guerra como otro trabajo cualquiera. No es intelectual; cuando se decide a disparar no hay una toma de conciencia. Toma de conciencia forzada e idealista en el sentido peyorativo del término era la de Alberto Sordi en "Todos a casa", al morir Serge Reggiani. Como era disparar contra los alemanes de la segunda guerra mundial y hecha por italianos, a algunos críticos les pareció admirable.

Dentro de la general sencillez de estilo "hawkiana", hay escenas admirables. La entrada en la iglesia de York convertido es uno de los grandes momentos del cine. Lineal y ascética, con un ritmo conseguido. A través del montaje interno de cada plano, cortos travellings y panorámicas constituye uno de los ejemplos más conseguidos de cine contemplativo que he visto.

No es extraño que el director de "Movie", Ian Cameron, haya dicho de "El Sargento York" que presenta una sensibilidad distinta dentro de la obra de Hawks. "Con un ritmo impuesto por la manera lenta de hablar de la gente de Tennessee, es el film occidental que está más cerca de la suave tristeza de "Yang Kwei Fei", de Kenjo Mizoguchi."

Persónalmente no he visto ningún film de Mizoguchi, pero sin duda el tronque es muy probable que sea acertado. Es una película lenta aparentemente, como un viejo río, y tan agradable de contemplar como él. Es, como diría Stendahl, "un espejo a lo largo de un camino", pero un espejo que descubre el dentro de la vida. ¿Han visto ustedes, aunque sea en fotografía, "El Jardín de la Nada", en Kyoto? Es una obra maestra hecha para la meditación, un rectángulo con musgo, rocas y arena rastrillada. Con ese jardín se emparenta "El Sargento York". Es un jardín Zen, hecho de renuncia, humildad y sabiduría. Verla es participar con el mendigo de Tagore que da a su rey un grano de trigo.

CARLOS GORTARI

Sargento York,

de Howard Hawks

ALGUIEN dijo que toda forma de arte encierra una misión propagandística. Esto es cierto si convenimos que el arte es un medio de conocimiento de la realidad por la vía de la intuición y de la razón. En definitiva, de toda investigación sobre las conductas humanas se desprenderá una proposición moral; y no hay ningún inconveniente en admitir que el carácter de esta sugestión moral entra de lleno en los amplios márgenes de lo que comunmente entendemos por propaganda. El cine, como toda forma de arte narrativa, no es ajeno a esa condición, pero debido a su innegable poder de difusión se da en él con más fuerza que en la novela o en el teatro, por ejemplo. Y esto lo sabe muy bien la industria de Hollywood. Recordemos la producción cinematográfica de los años inmediatamente anteriores a la guerra, de la guerra y la posguerra: encontraremos un suculento escarapate de films de propaganda bélica en los que se exaltaba la moral castrense y patriótica y se instaba al pueblo yanqui a ser partícipe, sentimental y prácticamente, del comportamiento de su Ejército. Cineastas de renombre —Capra, Wyler— se alistaron para proseguir su profesión en el frente. Una serie de películas de título tan significativo como «Por qué combatimos» alcanzó singular impacto en aquella época. Si bien es cierto que la explicación a esa importante pregunta no era muy racional que digamos, lo que es más cierto aún es su indudable repercusión popular, su facilidad de comunicar al ciudadano medio americano una especie de ardor bélico y convencerle de la justicia de

una contienda que concluiría, por designio del presidente Truman, en el trágico escenario de Hiroshima, con la explosión de la primera bomba atómica.

«Sargento York», vista hoy, a los veintitrés años de su realización, tiene que ser considerada a la luz de esos acontecimientos. Aunque el film pueda prestarse a muy diversos comentarios: la vigencia —extraordinaria vigencia— dentro del cine mundial del «mito» Gary Cooper —otra reposición, «Solo ante el peligro», abonaría también este comentario— o la evolución sufrida por la obra de Hawks a lo largo de estos años —que si es considerablemente atractiva en el aspecto formal continúa sustentando hoy día los mismos presupuestos morales reaccionarios, como puede apreciarse en sus últimos films; aunque de todo esto pudiera hablarse, considero de más urgencia señalar su claro y significativo sentido político a veintitrés años vista.

Cuando los Estados Unidos están a punto de entrar en la segunda guerra mundial, esta película, «signée» Howard Hawks, muestra al ciudadano medio cómo puede pasar de una posición pacifista lindante con la bucólica a una actitud militarista que le garantiza la heroicidad automática. Como toda obra propagandística y con pretensiones panfletarias nada veladas, «Sargento York» falsea los presupuestos dramáticos y psicológicos iniciales. El protagonista ha de ser un individuo excepcional desde el comienzo— cuando rechaza la guerra movido por sus firmes e inflexibles convicciones religiosas— hasta el final —cuando se convierte en un héroe sin la menor dificultad—, porque eso está al alcance de cualquier norteamericano respetuoso del código militar...

El pacifismo de Alvin York —Gary Cooper— es de signo místico. Su objeción a enrolarse en el Ejército está determinada por el mandato bíblico de «no matarás»; pero también intervienen razones más groseras y materialistas, como su deseo de comprarse una parcela y casarse con una chica de los alrededores. Este cazurro campesino, cuya enajenación llega a extremos insospechados cuando piensa en el matrimonio, se someterá a la autoridad militar que, para él, tomará la forma de sustitutivo religioso: «He de aceptar las órdenes de los que saben más que yo», declarará humildemente al comandante del puesto de reclutamiento, quien le explicará por qué debe combatir: por conseguir su parcela y disfrutarla en paz. La única motivación de la lucha parece ser, pues, la defensa y mantenimiento de una moral del confort. Alvin York reflexiona —recordaremos mientras vivamos la escena de su «toma de conciencia», una de las más inefables cursiladas jamás filmada en toda la historia del cine— y decide participar en la guerra; naturalmente, se le ha dado permiso para meditar e, incluso, se le ha dicho que si sus ideas religiosas son contrarias a la

guerra será licenciado... Pero York está dispuesto a defender su patria y su parcela... Así pues, le vemos poco después en el frente francés, dispuesto a protagonizar uno de los más memorables episodios de la Gran Guerra. Pero todavía queda una cuestión espinosa por resolver: la de matar al prójimo. Y, sin embargo, el cabo York —hasta que no es héroe no le ascienden a sargento— matará en cuestión de unos pocos segundos a veinte enemigos... Y lo hará con la frialdad y complacencia de un cazador de patos; el ejemplo no es gratuito, ya que en una escena anterior York explicará a varios camaradas cómo debe el perfecto cazador disparar contra una bandada de patos en formación para que no se dispersen... Cuando le pregunten cómo ha matado a tanto enemigo, pese a sus ideas religiosas, York confesará que lo hizo porque vio caer ante él a varios camaradas muertos.

En definitiva, el puritano-pacifista-objeto ha entrado en el engranaje y, como premio, es elevado a la categoría de héroe: le condecoran, le conceden la llave de la ciudad de Nueva York, le instalan en el Waldorf Astoria y, de regreso a su pueblo, le regalan la parcela y le casan con la chica... Justa recompensa a su obediencia y bondad. La moraleja de la película no puede ser más clara. Y en cuanto a refinamiento propagandístico y panfletario no se puede llegar más lejos. Se trata de convencer al público de que el protagonista es un buen chico, pero equivocado, y que llegará a encontrar su camino y verdaderos ideales — y no nos olvidemos de la parcela, por favor, ya que esa moral del confort aludida es resorte decisivo para importantes pronunciamientos en USA— si acepta la situación establecida y se somete a designios ajenos a su posibilidad de iniciativa y a su capacidad para manifestarse en los conflictos colectivos.

El ir protagonizada la película por Gary Cooper hace que el personaje sea más fácilmente sublimado, generalizado y aceptado por una gran mayoría. De ahí también, el que en el momento de su reposición podamos valorar en su punto justo las preocupaciones de Howard Hawks, su mundo moral y su concepto de la dignidad humana. Para Hawks el hombre es un «cazador». Así, como suena. Un hombre que acecha, captura, consume y, a veces, muere en la aventura. En consecuencia, la existencia que estos hombres protagonizan es una cacería. Siempre excitante, desde luego, pero nada más que una cacería. Esta concepción deportiva de la existencia le lleva a Hawks a poblar sus films de hombres esforzados y enérgicos por los cuales manifiesta un evidente entusiasmo. El amor lo concibe Hawks como una caza del otro sexo: naturalmente, la habilidad y la astucia serán las mejores armas para

triunfar. La amistad se fundamenta en la participación mutua en el coraje y en el valor. Cuando la energía falla, cuando el impulso de la voluntad no consigue sus objetivos, puede recurrirse a otra actividad en la que desplegar una energía diferente, o entregarse al alcohol, cuando las posibilidades de superación de uno mismo son escasas. Si en principio puede tomarse por vitalista tal concepción del hombre, la insistencia y contumacia con que Hawks nos la propone hace pensar que el realizador americano quiere elevarla a la categoría de doctrina y que, para él, los hombres que merecen la pena existir o, incluso, los hombres dignos de tal denominación son aquellos, como el personaje que encarna John Wayne en «Río Bravo», que se encuentran en la imprécisa frontera que delimita cualquier pronunciamiento violento y belicoso con una actitud fascista..

Vistas así las cosas el «aliento primitivo y simplista» del cine de Howard Hawks pierde gran parte de su atractivo; porque en toda obra, aun en la que aparentemente carezca de significado, hay siempre un contenido y un cierto grado de «propaganda». Y analizada en conjunto, la obra de Howard Hawks no puede ser más reaccionaria y perniciosa.

Queda aún por discutir la validez de su «estilo». Es evidente que a lo largo de los años Hawks ha evolucionado en el sentido de una mayor depuración y una máxima eficacia. En este sentido, y salvo el lamentable bache de «Su juego favorito», posiblemente una de sus peores películas, hay que reconocer la enorme soltura de films, como «Los caballeros las prefieren rubias», «Tierra de faraones», «Río Bravo» o «Hatari». Mi defensa de estos films se basa en lo que cierto sector de la crítica especializada ha dado en llamar «amor al cine»; porque, efectivamente, los últimos films de Hawks son una especie de tratado cinematográfico: no puede hacerse ni un reproche a la habilidad mecánica del realizador, a su maestría en la dirección de actores, a su exquisito gusto en la elección de estrellas —Marilyn, Angie Dickinson, Joan Collins, Elsa Martinelli— o a su muy eficaz sentido del montaje. Hawks es un maestro de la narración cinematográfica: el estudioso del cine puede aprender mucho de él. Pero quien conciba el cine no como un acto de amor, sino como un acto de la razón y un ejercicio de nuestra libertad intelectual, lamentará la aportación moral de Hawks a la cultura de nuestro tiempo.

De «Sargento York» permanecen hoy día exclusivamente un par de escenas de comedia, género para el que el veterano director está particularmente dotado.

Jesús GARCIA DE DUEÑAS

HATARI!

Alguien me ha contado que en una entrevista reciente Howard Hawks confesó que había rodado "Río bravo", esa inolvidable película del Oeste, como reacción ante el aburrimiento que le había producido "Solo ante el peligro". Y explicó que su aburrimiento era fruto de que no había conseguido entender a aquel "sheriff" que buscaba apoyos para intentar no cumplir con su deber. Según Hawks, "Río bravo" no es más que la misma historia, pero con un "sheriff" que sabe que tiene que entrar en acción, porque ese es su deber, porque esa es su obligación, porque ese es su oficio. Pues bien, esa conciencia profesional es también el fondo de esta hermosa película de caza que acaba de estrenarse.

Esa conciencia profesional, esa trazación íntima del hombre con su oficio, y, además, esa "observación paciente y escrupulosa del rostro y el comportamiento humanos" que J. L. Guarnier señalaba en un reciente número de FILM IDEAL, como característica definitiva del cine de Hawks. Por eso "Hatari!", que superficialmente es sólo una película de aventuras, termina siendo un documento humano de incalculable valor artístico.

Reducida su pericia a la más mínima expresión, todo consiste en un grupo de cazadores que salen a cazar, que regresan a su base, que vuelven a salir, que vuelven a regresar, que otra vez vuelven a salir y que regresan y ponen fin a una temporada de caza. Pero a través de esa anécdota casi banal, Hawks nos da un testimonio impresionante de verdad y de belleza sobre la mentalidad, la manera de ser de ese grupo de hombres y mujeres, cazadores profesionales en Tanganika. Sin que, además, ni un solo elemento postizo o folletinesco turbe la serenidad clásica de la historia. Lo que se recuerda es cómo sabe recoger el director, en imágenes clarísimas y sencillas, el rostro, las actitudes, el comportamiento de aquellos seres sencillos. La serenidad de aquel mundo parece que va a ser turbado por la

presencia femenina: en primer lugar, por el hecho de que una niña, hija de un viejo compañero de safari, se convierte en una mujer; en segundo lugar, por la presencia de una periodista que llega de ambientes muy lejanos espiritualmente al del grupo de cazadores. En ambos casos, el amor va a dar la solución, y la va a dar serenamente: la muchacha se casará con el que la ama, no con ninguno de los dos a quienes turba; la periodista se aclimatará al ambiente.

Y, en definitiva, quedarán las imágenes de los hombres fieles a su oficio y a las reglas de una convivencia. A fin de cuentas, "Hatari!" no es más que un impresionante, sencillo, clásico testimonio del transcurso del tiempo sobre una comunidad humana: el latido de la vida. Una vida arriesgada, peligrosa, pero sujeta a leyes inmutables y eternas. Y todo ello contado a través de un guión que es un prodigio de equilibrio y fundamentalmente a través de una realización perfecta, tanto en el aspecto de puro documental de caza como de impresionante retrato de unos caracteres humanos. La cámara llega a una penetración asombrosa, sin necesidad de utilizar ningún desquiciamiento. La película es fruto de una madurez eminente y de una gran serenidad en la contemplación del mundo.

Hawks, como hace siempre, ha respetado todas las reglas y convenciones de las películas de "fieras". Sin embargo, ha hecho una película distinta a las demás del género, precisamente porque lo ha humanizado, porque ha sabido colocar al hombre como centro de todo.

"Hatari!" es, en resumen, una gran película, que merece comentario más amplio y menos acuciado por la actualidad.

MARCELO ARROITA-JAUREGUI

No sé por qué, pero me da la impresión de que el eterno Hawks, el sencillo Hawks, el mítico Hawks, se

ha divertido enormemente rodando este grandioso film. Ahí es nada. Unas inmensas praderas para correr de un lado para otro como un viento loco de fiebre. Todas las fieras imaginables para robarles sus más bellos "ballets": ora el del miedo, ora el de la furia; bien el de la rabia, bien el de la risa; ya el de la fuerza, ya el de la derrota. Y en el centro de todo, el hombre. Y sobre todo ello, como un tratado tomista, Dios.

Porque para mí "Hatari!" es ante todo y sobre todo un fabuloso canto a la existencia de Dios. De un Creador de la naturaleza sin límites, de la montaña y el río y la sabana, y los juncos y la pradera. De un Creador de los animales todos para que sirvan al hombre. Y un hombre noble, digno, sereno, que ama a Dios en esa naturaleza y en esos animales. Y que sobre esto último ama, estima y respeta a sus semejantes.

"Hatari!" es un film de amor. Sólo así se concibe esa serenidad que se siente en una lucha que nunca es cruel. Lucha del hombre con la naturaleza, con las fieras y consigo mismo. Y en todas esas pugnas jamás asoma el odio. Todos son héroes hasta el rinoceronte que parece ser "el malo".

El hombre así, amando siempre, resulta héroe. Esta es, a mi juicio, la primera gran belleza de la película. Una belleza sin "pose", sin truco, porque Howard Hawks no lo tiene. Hace cine como con una gracia especial, con un ángel difícil de definir, como inventándolo continuamente. El veterano Hawks inventa el cine en cada plano, en cada toma. Sin querer. Inconscientemente. De aquí que esa gracia espontánea, sin meditar, sin tufio ni sofisticaciones, sea fácil de escabullirse ante los ojos mismos de quienes van buscando la retórica de las modas, los superproblemas al uso, y la solución moral de la existencia humana por retorcidos caminos intelectuales. Y con esto no

quiero decir que no me parezcan válidas y dignas y encomiables las vías intelectuales por las que caminan los jóvenes hombres del cine más en candelería que buscan una moral nueva. Con ello quiero decir que Howard Hawks resuelve todos esos problemas con una serenidad, una lucidez y un lirismo impresionantes. No recurriendo a la inteligencia del espectador en un esfuerzo inaudito, sino con una sencillez palmaria en la que caben todos los grados de penetración. De tal suerte que cualquiera puede ver algo en su film, pero verá muchísimo más quien más preparado esté para mirar.

Este es el primer secreto para entender a Hawks: saber mirar. Porque nos da todo para recreo de la mirada. No a través de una cámara, sino directamente. No sitúa al espectador detrás de un visor para que por él se asome al mundo, sino que le pone directamente ante ese mundo. Sin canales conductores, sin prestarle sus ojos o su cerebro. Le pone cara a cara con el hecho, con los personajes, en la situación.

Por ello sus películas parecen simples a los simples, porque lo están viendo con los mismos ojos que miran la vida. Y lo que ven en ésta ven en "Hatari!". No más.

Ese intrincado, pero espontáneo, sentido del itinerario—que ha visto muy bien Godard como idéntico a esas "passegiatas" de los personajes de Antonioni, que apura los tiempos muertos para provocar en ellos la crisis espiritual de sus personajes—queda aquí tan evidente como el de "Río Bravo" con los terminales hotel-cárcel-hotel-cárcel..., o como los vuelos constantes de "Dawn Patrol", o como el peregrinar de "Río Rojo" acompañando el ganado. Itinerarios llenos en vez de vacíos. Porque en lugar de ser un sin sentido de la vida, una inercia ante el transcurrir de esa existencia, están llenos de quehaceres cotidianos, de esa actividad que enriquece el espíritu, aunque materialmente sean tiempos muertos para ese mismo espíritu. Así, mientras evoluciona el espíritu de los personajes de "Hatari!", ellos se enfrentan a la vida con sus obligaciones, sus idas y venidas, sus tiempos muertos.

Otra vieja cuerda habitual en las melodías del viejo Howard es la de la inteligencia del hombre. El canto a la razón del ser humano. La demostración de que sólo la inteligencia es la que da el triunfo al hombre; bien sea en la lucha con otros hombres—como era en "Río Bravo"—, bien en la lucha con la Naturaleza—como en "Río Rojo"—, bien en la lucha contra las leyes físicas—como en "Tierra de faraones"—, o en el vencimiento de las fieras, como en el film que tratamos. Toda la caza, en sus mil facetas presentadas en "Hatari!", es una demostración de ese triunfo de la inteligencia sobre la fuerza y el instinto.

La suma de estos dos factores nos da la postura moral de Hawks: no existen héroes; existen profesionales, "obreros especializados". Seres con un acendrado espíritu de sacrificio y entrega a su vocación, hecha profesión, y al cumplimiento de los deberes que ésta exige. La caza del rinoceronte no es más que el cumplimiento del deber. Hay que hacerlo y se hace. Sin heroísmos, sin aspavientos, sin llantos jeremías, sin medallas. Simple y llanamente, cumplir con el deber. La dificultad de reflejarlo en imágenes está en la de ir a la esencia de las cosas. Justamente es esto lo que hace en "Hatari!": con una lucidez y una serenidad impresionantes llega a esa esencia. El resto es la lógica añadidura.

Para mantener esa postura moral necesita unos personajes íntegros, fuertes, humanos. Sus queridos personajes viriles, recios, enteros. Los héroes hawksianos son siempre así. Y sus films resultan un canto lírico a esa integridad viril. Su cosmo es sólo para hombres de verdad. Resentidos como el personaje Sean Mercer. Enamorados—con toda la delicadeza de un amor sencillo y puro—como Kurt Stahl y Chips. Acomplejados de inferioridad como "Pockers". O encerrados en sí mismos con temperamento racial, como "el indio". Pero todos hombres. Porque toda la gama de pasiones, debilidades y sentimientos son posibles sin dejar de ser viriles.

Y aquí mismo surge ese sentido de la amistad que nace de la comunidad de aficiones e incluso de roces y golpes iniciales. Son hombres duros, violentos y reaccionan como tales, pero esa misma virilidad y el sentido de la amistad les hace ser siempre nobles. Por ello son incapaces de resolver sus problemas sentimentales y necesitan que la mujer, complicada, a fuer de femenina, tome la iniciativa o les marque el camino. Sólo para eso están en los films de Hawks. Son seres que complican la vida de los hombres, que "les queman los dedos", pero que luego se los curan.

Las dos historias de amor de "Hatari!" son de una sencillez inaudita, pero en esa simplicidad está no sólo toda su belleza, sino toda su poesía y su filosofía. Celos. Desdenes. Resentimiento. Incomprensiones. Incomunicación..., todas las facetas del amor, que terminan limpiamente.

Lo que desconcierta de toda la filosofía de Hawks es su timidez, su lirismo desbordado y su juego de creador humano y sentimental. Hawks es un viejo sentimental, como un Papá Noel que nunca se decide a poner carbón al niño revoltoso. Y así da el quiebro de esos dramas que se dibujan con reciedumbre para arrancarles su nota de humor que les descargan de su peso dramático. El drama de cada uno de los personajes es resuelto por una filigrana cómica, ya sea en el gesto del actor—el amor de "Pockers"—, en la situación—el vuelco de "jeep"— o en ese loco frenesí del "ballet" de los elefantes tras la princesa encantada que quiere huir de quien la ama.

"Hatari!" es una obra maestra, porque ese contenido tiene su forma. Tiene un rigor clásico en su narración. Pocas veces vemos a un director pensando en imágenes. Haciendo luz esas ideas con un rigor, una serenidad, un lirismo y una madurez tan delirantes y a la vez tan sencillas. Cada plano cada fotograma, casi, son la solución de un problema. No una solución, sino "la" solución; la única válida, la única con potencia, la única justa. "Hatari!" es un milagro de equilibrio, un prodigio de belleza, casi un tratado de teología.

EN los primeros años de 1900, Howard Hawks, apenas adolescente, se ganaba ya la vida conduciendo automóviles de carreras y construyendo aviones. Desde entonces, la necesidad de la acción y el sentido de la aventura han dejado una huella indeleble en su carácter, en su manera de entender la vida, las relaciones humanas y, como consecuencia lógica, en sus películas. Se trata de localizar un hueso de animal prehistórico, realizar una investigación privada, conducir una manada de reses a través de un país entero, eliminar a un ser misterioso venido de otro mundo, construir una pirámide, vencer a una banda de forajidos o cazar fieras, entre otros ejemplos, los héroes hawksianos están siempre comprometidos en la acción y en la aventura. Ahora bien, estos caracteres jamás se dejan arrastrar a ciegas por la acción bruta, porque son inteligentes; lo esencial para ellos es menos la acción que una "meditación sobre la acción". Los protagonistas de "Rio bravo" invierten media hora en reflexionar y quince segundos en actuar. No tienen otro objetivo que la eficacia. Su función en la vida es la de llevar a cabo una tarea específica, y "bien". La grave herida de Indio al comienzo de "Hatari!" engendra un complejo de "la maldición del rinoceronte"; el final del film muestra claramente que no existe maldición, sino un trabajo bien hecho o mal hecho. El triunfo de los caracteres hawksianos en sus empresas no se debe simplemente a sus cualidades—toda la obra de Hawks es un canto a la inteligencia y a la voluntad del hombre—, sino al conocimiento imparcial de las propias limitaciones. Por eso Hawks no nos habla, por lo general, en términos de psicología, sino de "moral", una moral que es también un arte de vivir. Dean Martin, dispuesto a volver a la bebida, escucha la "Canción del degüello", reflexiona un momento y vierte en la botella el contenido del vaso que acaba de llenar sin derramar ni una gota. Es el momento más bello de "Rio bravo" y uno de los más grandes del cine de todos los tiempos.

Todas estas características se dan cita en "Hatari!" y con una fuerza singular, porque aquí no se trata de filmar la recreación de una aventura, sino de filmar una aventura auténtica, en el sentido más ontológico del término. Dicho en otras palabras, "¡Hatari!" no es un film de aventuras, sino una aventura hecha film; una temporada de caza en Tanganyika. A partir de una intriga mínima, el film está construido sobre la emoción y la incertidumbre de una doble aventura, la de los actores que han cazado "realmente" sin dobles, y el realizador y su equipo que han debido captar este esfuerzo cotidiano con una aproximación de milésima de segundo. El ritmo del rodaje se superpone al de la cacería y el film recoge toda la pulsación, todos los tiempos muertos, los puntos de máxima actividad y de total indolencia de una temporada de caza. "Hatari!" es un perfecto film de flaneur, de paseante despierto e inteligente que contempla, que toma todo su tiempo para observar lo que llama su atención, y que pasa tranquilamente por alto todo aquello que no le interesa. Y el espectador se ve atraído por un ritmo insólito de na-

rración y por un tono íntimo y cordial, como de reunión de buenos amigos.

"Hatari!" constituye, por otra parte, una antología ejemplar de motivos hawksianos. Por ejemplo, contiene el felino domesticado de "La fiera de mi niña", el "gag" de la pintura de guerra de "Me siento rejuvenecer", la prueba de tiro al blanco de "Rio rojo", la canción "Whisky leave me alone" de "Rio de sangre" y caracteres y diálogos de "Rio bravo". Como siempre en Hawks, lo esencial está en la claridad perfecta con que se dibujan las relaciones morales de la conciencia de su dignidad de los personajes, Chips acepta las explicaciones de Sean, el jefe, pero es Kurt quien le ha ofendido y quien debe pedirle excusas; Kurt será después el primero en admitirle como amigo, porque es buen profesional. Pockets tiene miedo a los animales, pero captura por sí solo 500 monos sin otra arma que su ingenio. Kurt ofrece el piano a Dallas porque "tocará mejor", lo que efectivamente sucede. Las relaciones entre Dallas y Sean, prolongación de Feathers y Chance de "Rio bravo", son un prodigio de verdad, observación e inventiva; sorprende sobremanera un enfoque de las relaciones hombre-mujer tratado con tal desprecio de las convenciones (idéntico desprecio en lo referente a las situaciones: los momentos sentimentales suelen terminar en una nota cómica de alegre ferocidad, mientras que otros, teóricamente divertidos, resultan casi melancólicos, como los tres elefantitos que persiguen a Dallas).

La inteligencia y el buen humor con que se tratan los personajes de Hawks corresponde a una visión altamente civilizada, casi aristocrática, de las relaciones humanas, que nadie hubiera juzgado posible en un hombre de cine instintivo por esencia.

Con treinta películas estrenadas en España—la casi totalidad de su obra—, Hawks es en nuestro país un ilustre desconocido. El número de sus films disponibles en este momento apenas si llegará a cinco o seis. De ahí que su importancia sea completamente ignorada en la actualidad. El Festival de San Sebastián se permitió el lujo "suddenly, last summer" de eliminar "Hatari!" de su selección, con lo que se privó voluntariamente de la mejor película de su historia. Cierta sector de la crítica nacional considera inoportunos los intentos de valorizar su obra, porque "Hawks no merece tal honor" y porque "se deben a influencias de la discutible opinión de publicaciones extranjeras". Por lo visto no todo el mundo piensa así, por cuanto el Museum of Modern Art, de Nueva York, ha organizado el pasado octubre un homenaje a Hawks con una retrospectiva de veinticinco películas, que en noviembre ha sido presentada en la Cinémathèque Française, y en diciembre en el British Film Institute. Creo que en tales circunstancias las 28 páginas dedicadas a Hawks en diciembre por "Movie" y las 56 que dedicará "Cahiers du Cinema" en enero tienen cierto fundamento: reconocer la evidencia del genio de un cineasta. Por mi parte, me limito a preguntar: si nuestra Filmoteca Nacional abre por fin sus puertas, ¿para cuándo una retrospectiva Howard Hawks?

Título original: "Hatari!". Producción Malabar, 1962, distribuida por Paramount. Argumento: Harry Kurnitz. Guión: Leigh Brackett. Director: Howard Hawks. Fotografía en technicolor: Russell Harlan. Efectos especiales: John P. Fulton. Decorados: Hal Pereira, Carl Anderson, Sam Comer y Claude E. Carpenter. Música: Henry Mancini. Montaje: Stuart Gilmore. Reparto: Sean Mercer, John Wayne; Kurt Stan, Hardy Kruger; "Dallas", Elsa Martinelli; Pockes, Red Buttons; Chip Maurey, Gerard Blain; "Brandy", Michele Girardon; Bill Vaughn, Bruce Cabot; Luis, Valentin de Vargas; Doctor, Eduard Franz.

La última película que habíamos visto de Howard Hawks en nuestras pantallas fué "Río Bravo". Aquella fué una buena ocasión para que la crítica diaria manifestara su absoluto desinterés por el film de Hawks y por lo que representaba en aquellos momentos en que la *nouvelle vague* había hecho moneda corriente la cuestión del "film de autor". "Río Bravo" llevaba hasta sus últimas consecuencias el problema de un cine tradicional, benévolutamente aceptado durante más de medio siglo. "Río Bravo" significaba la culminación de un estilo, de una forma de hacer cine; era una especie de "suma" del cine americano, es decir, un compendio del "clasicismo" cinematográfico. Como digo, el film pasó desapercibido para la crítica de los periódicos y el público lo aceptó como un *western* más. En ese film, como en los últimos realizados por Hawks—"Los caballeros las prefieren rubias" y "Tierra de faraones", especialmente—se procedía a un curioso intento de mitificación-parodia de los géneros más habitualmente utilizados en el cine americano. Así, "Río Bravo", concebida inicialmente como una sátira de los films del Oeste, llegaba a convertirse en una exaltación del género y ser, en definitiva, uno de los mejores *westerns* de toda la historia del cine. Hawks no podía por menos de manifestar su admiración por una temática elemental y simple que ha contribuido a crear la miseria y grandeza de Hollywood. "Río Bravo" manifestaba, en fin, la madurez absoluta de un realizador, el dominio total de unos medios expresivos.

Con "Hatari!" puede decirse que Howard Hawks ha rizado el rizo. Nos encontramos ante una obra redonda, perfectamente realizada, que lleva hasta sus últimos extremos esa madurez, ese "clasicismo" advertidos en "Río Bravo". Naturalmente, me estoy limitando, por el momento, a apuntar una serie de consideraciones sobre ciertas cualidades que son comunes a varios realizadores americanos de la "vieja guardia", pero resulta reconfortante subrayar ahora la frescura y espontaneidad del Hawks de sus últimos films frente a la irremediable decadencia de los recientes films de un Ford, por ejemplo.

"Hatari!" nos cuenta la vida de los cazadores de animales salvajes con destino a los zoológicos de todo el mundo. La larga duración de la película—casi tres horas—le permite a Hawks diferenciar el film en dos partes: la que pudiéramos llamar documental y la de ficción. Todo lo que se refiere a la caza de los animales está realizado con enorme habilidad. Es la parte más espectacular, y Hawks ha conseguido unas escenas realmente emocionantes. El argumento propiamente dicho nos remite en muchos momentos a la estructura dramática de "Río Bravo". Encontramos al personaje encarnado por John Wayne, que, como en ese film, se sumerge en la aventura para olvidar un desengaño amoroso. Y, sobre todo, el personaje de la "chica"—interpretado por Elsa Martinelli—es como una continuación o ampliación de la Angie Dickinson de "Río Bravo". La película conserva en todo momento esa apariencia de comedia con unos magníficos diálogos y un juego de actores ajustado y correcto en todo momento...

Lo que ha dado en llamarse por parte de algún crítico "aventura hawksiana" se halla precisamente expresada en "Hatari!". En este film se resumen todos los temas de esa "aventura" que habían sido expresados en diversos films. Siempre en la obra de Hawks se nos ha hablado

de la "realización de un itinerario" que podía ser la conducción de un ganado de un estado a otro atravesando un río—"Río rojo"—, la búsqueda laboriosa y tenaz del hombre—"Los caballeros las prefieren rubias"—, la construcción de una pirámide—"Tierra de faraones"—, la recuperación de la amistad y la dignidad—"Río Bravo"—o incluso el itinerario biológico del hombre al mono—"Me siento rejuvenecer"—. En "Hatari!" encontramos todas las variantes de esa temática, incluso la biológica. Recuérdese la delirante escena final con los elefantes trepando por el lecho donde está acostada Elsa Martinelli.

En realidad, toda esa "aventura hawksiana" se reduce a una explosión de vitalismo. El cine de Howard Hawks, como el de algunos otros ilustres colegas suyos y el de ciertos novelistas americanos—Hemingway a la cabeza—, es un escaparate en el que se exhiben hombres esforzados que han hecho de la aventura y del riesgo una justificación de su existencia. El amor se concibe igualmente como una caza del otro sexo, caza en que la habilidad y la astucia son las mejores armas para triunfar. La amistad se fundamenta en la participación mutua en el valor y en la sublimación de la virilidad. La energía será, en definitiva, la virtud anhelada y deseada. La energía será el impulso por el que estos hombres y mujeres irán construyendo laboriosamente sus vidas. Cuando la energía falla, cuando el impulso de la voluntad no consigue sus objetivos, puede recurrirse a otra actividad en la que desplegar una energía diferente, o al alcohol, cuando las posibilidades de superación de uno mismo son escasas. El vitalismo de Hawks no presenta, sin embargo, graves aristas. Es un vitalismo optimista y cordial. Y es esto lo que le hace soportable y simpático. En definitiva, Howard Hawks no tiene ningún afán proselitista y en ningún momento pretende comunicarnos su "filosofía de la existencia". Es un hombre simple y sencillo, que no trata de convencernos en ningún momento de nada. Si Hawks está desprovisto de deseo de comunicarnos algo, formalmente no trata tampoco de sorprendernos. Esa aparente poca convicción de su puesta en escena es, paradójicamente, fuertemente atractiva: es ello precisamente lo que nos sugiere. Su realización se basa en el empleo abundante del plano americano—a penas un primer plano—; esta planificación "modesta" no llega en ningún momento a convertirse en monótona o falta de inspiración. Dentro de este molde clásico, la invención de Hawks es constante, apoyándose en un sensible juego de actores y en un eficazísimo sentido del montaje.

Quizá llega un momento en que defender críticamente una película como "Hatari!" es una empresa casi imposible: la admiración por la obra de Hawks es difícil de razonar atendiendo a los esquemas habituales de una valoración crítica en profundidad. "Hatari!"—como "Río Bravo"—es una lección de cine; un film sin pretensiones perfectamente acabado, una muestra inapreciable del estado a que realizadores de la talla de Howard Hawks han llevado el lenguaje cinematográfico...

JESÚS GARCÍA DE DUEÑAS

YO CONFIESO

de ALFRED HITCHCOCK

(“Tengo una mente metódica y he de captar las cosas de una en una”, dice el padre Logan - Montgomery Clift.)

Qué fresca, qué joven, qué interesante sigue siendo y estando esta película! ¡Qué grande es este viejo rechoncho y con qué sencillez resuelve un tinglado tan complejo y enmarañado! “Yo confieso”, como todas las obras en general de este hombre enormemente lúcido, es una película que hay que ver y volver a ver siempre que a una amable distribuidora le dé por reestrenarla. Es asombroso el bien que el cine de Hitchcock ha hecho en las generaciones posteriores. Esa admiración de los franceses hacia su obra se refleja con evidencia posteriormente en los trabajos de los discípulos más aventajados. Truffant y Godard concretamente deben muchos de sus aciertos a una buena asimilación de las infinitas pequeñas cosas que quedan sugeridas en el mundo de Hitchcock. Me he detenido sobre este particular y puedo asegurar que en “Tirez sur le pianiste”, “Une femme est une femme” y “Vivre sa vie” hay explotadas consciente o subconscientemente y con mayor amplitud mínimos detalles de este “Yo confieso” tan sorprendentemente al día, o mejor di-

cho, tan sorprendentemente clásico e impercedero. El rostro de Karl Malden, asomando lentamente tras la cabeza de otro personaje que inmediatamente se nos escamotea, viene a subrayar, en la escena de la llegada del sacerdote al lugar del crimen, la vigilancia del policía. Esto, así narrado, queda malísimamente expuesto. Hay que ver la soltura y el ingenio tan grandes presentes en aquel instante para rendirse ante este hombre solamente preocupado porque su historia sea eficaz y sencilla. La importancia de las nuca de “Yo confieso”, perfectamente expresivas por su inexpresividad, incrementando las dudas y los desconciertos de los personajes, sobre todo en lo referente a Montgomery Clift, vienen a facilitarle a Godard su arranque de “Vivre sa vie”. Buena parte del sueldo ganado por la secuencia de Nana y Labarthe pertenecen a Hitchcock. Y ese sacerdote, preocupado siempre porque su bicicleta esté dentro de la casa, junto al comedor, son el justificante de que Brialy pedalee en torno a Ana Karina en la deliciosa y subestimada “Une femme est une femme”.

Creo que Hitchcock, de la mano de todos los Marcelos Arroita Jáureguis del mundo, irá subiendo a más y más, hasta quedar sentado a la diestra de Hawks bajo la atenta mirada de John Ford, mientras Orson Welles le sonríe satisfecho. En fin, que aunque la parrafada final del ase-

sino sea algo pesada con un par de pecadillos más sin mucha importancia, se podrían decir buenas cosas eternamente de cualquier celuloide impresionado por este hombre, siempre y cuando “Los pájaros” no vengan a demostrarnos lo contrario.

GONZALO SEBASTIÁ DE ERICE

Yo confieso, de Alfred Hitchcock

PARA el hombre al que le interesa el cine e intenta comprenderlo no hay nada como el paso de los años para comprobar la vigencia o la invalidez de aquellos estilos discutibles en su misma raíz de nacimiento; es decir, de todas aquellas formas del arte que no ahondan en su misión fundamentalmente investigadora de la realidad, que se despegan de ella para tratar de construir una estética y una cultura abstracta. Concepciones estéticas y éticas profundamente anticuadas y que, por lo tanto—y por ser indisolubles la concepción de la forma de su realidad expresiva—, vienen refrendadas por formas y estilos igualmente anticuados.

Suponer que Hitchcock ha supuesto o pueda suponer en alguna ocasión un punto importante dentro de la historia del cine, de la edificación de una narrativa cinematográfica o, aún más, de la cultura universal, es una ingenuidad excesiva. Nadie podrá negar a Hitchcock una inteligencia notable, un dominio grande de su oficio, y un profundo estudio de la mecánica que, en ocasiones, le lleva a hallazgos técnicos y a soluciones narrativas parciales espectaculares. Que nadie confunda esto, en un sentido amplio, con el concepto "estilo" referido a una cultura en constante evolución. El estilo de Hitchcock sólo podemos admitirlo si lo relacionamos directamente con su persona y lo valoramos como expresión sentimental puramente particular. El dilema es sencillo: o la realidad existe objetivada fuera de nosotros, y el "estilo", el arte, en general, no puede sino trabajar sobre ella, o el "estilo"—la subjetividad—existe antes que cualquier otra realidad, y entonces todo tipo de creación puede ser válido e incorporarse con derecho propio al momento actual de nuestra historia. Se trata, sencillamente, de la oposición entre una concepción realista del mundo y de la historia y un idealismo ingenuo de primer grado. Desgraciadamente parece que los manuales de Filosofía que se estudian en Bachillerato están encontrando, últimamente, lectores asiduos entre muchos de nuestros críticos cinematográficos.

"Yo confieso" es un buen ejemplo de que Hitchcock envejece mal y envejecerá peor según el cine va convirtiéndose en cosa seria. Hitchcock, en cada momento de su historia profesional, ha sabido mantener su lugar de privilegio brillantemente. Y a todos aquellos que de forma definitiva pretendemos dedicarnos a esta profesión sigue admirándonos con cada nueva película por lo que encierra de inteligencia cinematográfica en cada uno de ellas. Pero con los años, la inteligencia aplicada simplemente a una mecánica y a la construcción gratuita de un estilo estéril queda siempre sobrepasada.

"Yo confieso" es una película vieja, muy vieja y, lo que es peor, bastante aburrida. Naturalmente nadie le iba a pedir a Hitchcock un enfoque serio del importante problema—en principio—que llevaba entre manos: el secreto de confesión. Lo que quizá no era obligado esperar era la morbosidad de mal gusto en que abunda la película y las bajas soluciones comerciales a que se libra el realizador sin recato de ningún tipo. La

sotana y el sacerdocio son jugados como recursos eróticos a partir de la confrontación de sentimientos actuales de la pareja protagonista con aquellos, lógicamente más expansivos, a que se entregaban cuando la situación de ambos era distinta y más libre. Chantaje a una mujer casada por relaciones amorosas—con pequeño matiz de sordidez y visualizadas en flash-back—con un hombre que actualmente es sacerdote y del que sigue enamorada. Una historieta cuya baza comercial es segura. El juego de Hitchcock, en esta ocasión, ni siquiera ha sido limpio.

Por lo demás, la película está mal hecha y, sobre todo, concebida muy elementalmente. Si la estructura de la historia tiene en general la misma elogiada concisión de todas las películas del director, la puesta en escena es francamente pobre. Utilización recargada y efectista del juego de luces, interpretación afectada y una planificación tópica sobrecargada de planos enfáticos, son los recursos que ha utilizado Hitchcock para realizarla. Lo peor es que, en ocasiones, nos recuerda, por su simbolismo facilón e inadmisibles, los peores defectos de la escuela "intelectual" centroeuropea de los años 25 al 30 (recuérdese, por ejemplo, el plano en que Montgomery Clift pasea angustiado por una calle poco antes de entregarse a la Policía). Hitchcock compone en un gran picado, con Clift encuadrado en una vista general, con una enorme cruz en primer término a hombros de Jesús camino del Calvario, y que nos indica, sin lugar a dudas para el más lerdo, que también el protagonista tiene la suya y su itinerario doloroso. Esto es como para poner en entredicho la capacidad de cualquier director.

Está resultando una gran idea la de reestrenar estas viejas películas de los clásicos. Sirven para quitar problemas de conciencia a quienes siempre hemos discutido y rechazado mitos como los de Ford, Hitchcock y toda la escuela de "creadores" americanos.—SANTIAGO SAN MIQUEL.

Río salvaje,

de Elia Kazan

UN film de Kazan siempre levanta expectación. No lo era menos en esta ocasión. Desde «Al Este del Edén» no habíamos visto ninguna película suya, y aunque ésta es de las tres que ha rodado la menos interesante sobre el papel, en las pantallas españolas adquirirá enormes atractivos.

Defrauda el film. El buen ánimo con que entramos en el cine decae a medida que avanza la proyección. Un delegado del Gobierno es mandado al Valle del río Tennesec. Su misión es trasladar a la señora Garth de su tierra —un islote en el medio del río— a otras. Se va a proceder a abrir el pantano y esas tierras quedarán anegadas. Los delegados precedentes han fracasado en la misión. El delegado acaba enamorándose de Carol, nieta de la señora Garth. Hay además el conflicto social que se plantea cuando el delegado decide pagar igual a blancos y negros. Esto no lo admiten los empresarios de la región.

Hay tres líneas de apoyo en la película: la historia del delegado y Carol, el problema social y el de la vieja señora Garth, que se niega a abandonar sus tierras. Además otros temas levemente apuntados. Todo esto crea un confusio-nismo temático que perjudica a la unidad del film. Por encima de todo, la película es una historia de soledades individuales: las del delegado y Carol. La declaración de Carol es ejemplo de esas secuencias en que Kazan quiere descubrir las verdades y sentimientos íntimos de sus personajes. Tal vez la soledad sexual de Carol —mira el lecho matrimonial en un agudo toque kazantiano— tiene su antecedente más directo en la Blanche Dubois de «Un trancía llamado deseo». El personaje de esta mujer es el más

sincero y el mejor tratado. Las secuencias en que aparece ella son las mejores. Tal vez se deba ello a la gran interpretación de Lee Remick. Montgomery Clift encarna la figura vacilante del delegado y no da la firmeza que parece querer tener el personaje.

La segunda línea de fuerza de la película es el conflicto racial, pero no está nada más que planteado y de forma harto insincera y tópica. La póliza ante el sheriff —la ley corrompida— de que es objeto el delegado por los empresarios de la región es una explosión violenta muy de Kazan, pero que con otras por el estilo, son menos fuegos artificiales dentro del film.

Por fin queda la señora Garth, que se niega —al principio es toda la familia— a abandonar las tierras que descubrió su esposo. Pero en seguida esto pasa a segundo plano. No está bien trazada la figura y se pierde dentro de la historia.

Kazan vacila continuamente, lo único que tal vez dé unidad es el pretendido lirismo con abundantes toques bucólicos. A veces es fácil con planos de árboles para forzarlo. Otras hace espontáneamente. Las escenas de violencia quedan injustificadas y estéticamente resultan artificiosas —hay una falsísima iluminación—. La dirección de actores se apoya bastante en personajes —excepto el de Lee Remick— vacíos y vacilantes, logrando resultados aceptables. Montgomery Clift es el que queda peor, la dirección, en cuanto a creación de ritmo, es de un academicismo trasnochado.

Es una crítica dura, pero es que a Kazan hay que exigirle. El film así y todo hay que verlo. Desde luego no es una película al uso.

ALFONSO FLAQUER

**RIO SALVAJE,
de Ella Kazan**

*T. O.: Wild River. — G.: Paul Osborn.—
F.: Ellsworth Frederiks.—P.: Ella Kazan.—
I.: Montgomery Clift, Lee Remick y Jo Van
Fleet.*

EL silencio de Ella Kazan en las pantallas españolas se prolongaba desde el estreno de «Al Este del Edén». Ahora se proyecta un nuevo film: «Río salvaje», realizado en 1959, y la acogida de la crítica, en general, ha respondido a una actitud fría, indiferente y bastante dura. No puede menos de resultarme extraño cuando en él se encuentran la misma brillantez formal y la misma deshonestidad básica que promovían los entusiasmos, en ocasiones delirantes, de grandes sectores de esa crítica. «Río salvaje» es el más lírico de los films de Kazan, y quizá sea esto lo que haya promovido el desconcierto general. La violencia —segunda y fundamental constante de su obra— nunca ha estado tan matizada, menos sugerida, casi nunca exteriorizada.

Incluso cuando eso ocurre echamos en falta la eficacia formal que distinguía escenas semejantes en «La ley del silencio», «¡Viva Zapata!»... Estamos, ahora, frente a una película de construcción claramente abocada a la primera de las líneas señaladas, en la que, casi tanto como los personajes, adquieren un papel dramático fundamental decorados y paisaje. Es aquí, en el juego personaje-ambiente, donde Kazan demuestra, una vez más, sus notables dotes de realizador y, aún más, su sorprendente inteligencia.

De todas formas, la película, casi en todo momento, está pasada de realización, excesivamente acentuadas las situaciones y sus significaciones, al igual que el juego de los intérpretes (siempre mejor Lee Remick, excelente en todo sentido, que un Clift poco convincente en esta ocasión). Se podría decir, incluso, que la película tiene mucho de truco, que casi toda ella es puro truco. Pero no hay por qué extrañarse; eso ocurre en todas las películas de Kazan. También podríamos hablar de «truco» cuando examinamos las flagrantes falsificaciones de situaciones sociales a que se libra en sus obras («¡Viva Zapata!», «La ley del silencio», ésta misma de ahora, y aquella inefable «Fugitivos del terror rojo»). Lo que ocurre —y en lo que se diferencia Kazan de un vulgar farsante como Dymitrick— es que el truco ha llegado a formar parte de su misma personalidad, y que su deshonestidad ideológica se ha convertido en una real y profunda necesidad de justificación que arrastra desde su inolvidable actuación en el periodo Mccarthysta. Truco y deshonestidad que —al constituir carácter y personalidad de-

finidas— devienen, sorprendentemente, auténtico estilo.

Kazan es un hombre enormemente inteligente, y sus films, los idóneos para engañar a un público no muy avisado. Un hombre que oscila hábilmente entre el melodrama y la tragedia, tocando siempre esa fibra nuestra, profundamente romántica y burguesa, que quisiera transferir nuestras biografías a los cauces marcados por esa doble dimensión señalada. Era necesaria, por ejemplo, una clara y evolucionada conciencia política, para resistir el innegable atractivo de un film como «La ley del silencio».

Es ese intento de identificación del público con el personaje central de la historia —y que responde a la eterna identificación de Kazan con los protagonistas-víctimas de sus obras— lo que una vez más marca el camino al realizador y sirve, de nuevo, para falsificar situaciones y problemas.

Montgomery Clift es el típico intelectual de izquierda roosveltiana, encargado de expropiaciones necesarias para llevar adelante el revolucionario plan de construcción de diques que pudieran evitar nuevos desbordamientos del Missouri. En la realidad, el plan y la organización ejecutiva —T. V. A.— quedaron a mitad de camino, coartado el intento por los terratenientes de la región y sus representantes en el Senado. Es curioso —y sería cosa de preguntarse sobre una posible relación— que el Gobierno Kennedy pretende llevar hasta su final el proyecto roosveltiano. A tantos años de distancia, no parecía demasiado grave el definirse por una vez ante una situación que no parecía admitir demasiadas dudas morales. Pero Kazan, una vez más, no lo ha hecho. Cuando era necesario un planteamiento claro de intereses y realidades colectivas, no ha hecho más que una exposición confusa de la que sólo queda el enfrentamiento de dos individualidades poderosas, igualmente admirables, porque Kazan, a lo que parece, no se interesa demasiado por las posturas a que responden una y otra actitud. El problema se escamotea, como se escamotea el poco menos que apuntado problema racial, convertido también en simple problema de decisiones individuales y libres. Para un espectador americano la película debe resultar confusa y extraña. Para el espectador español poco menos que indescifrable, siendo su única salvación una documentación directa sobre lo ocurrido en aquel período histórico.

No es ésta la ocasión más apropiada para intentar decir algo interesante sobre la estética kasaniana; ocasión que quizá se presente con el estreno de «Esplendor en la hierba».

De todas formas, lo que no se puede hacer, en un panorama cinematográfico como el nuestro, es rechazar con arbitraria facilidad una obra de un hombre que entiende mucho más de cine que el 90 por 100 de los directores que estrenan en España.—
S. S. M.

Ninotchka

de Ernst Lubitsch.

Esta resurrección de "Ninotchka" en las pantallas, al margen de la pura nostalgia satisfecha de muchos espectadores, presenta un triple interés: el de contemplar la actuación de la mejor actriz que ha tenido el cine y precisamente en un género que no solía frecuentar: el de estudiar una obra madura de un realizador con un estilo propio y peculiar que ha influido en muchos directores, ahora admirados, y el de revivir las virtudes cinematográficas de un género que dió prestigio y renombre a una cinematografía: la comedia norteamericana.

Recientemente la resurrección de "Margarita Gautier", película en la

que Greta Garbo, con el apoyo genial de George Cukor, deba un curso de interpretación dramática sin fisuras, viene bien esta otra interpretación de carácter diametralmente opuesto, también genial y también sin fallos. Greta Garbo es la actriz impar que en "Ninotchka" quiso demostrar su ductilidad, su flexibilidad, su autenticidad, en un género que nunca había abordado. Se sabía que Greta era la gran trágica del cine: su filmografía era una demostración inagotable de sus calidades trágicas. Y Greta quiso demostrar que era también una actriz de comedia redonda, con el apoyo de uno de los directores que en la comedia tenían su campo de actividades y acaso el más famoso de todos: Ernst Lubitsch. Y "Ninotchka" es la demostración. No ha habido ni hay una actriz de cine capaz de interpretar con tanta verdad la escena del beso con Malvyn Douglas, ni capaz de estar en una risa tan sincera, tan verdadera, como lo hace Greta en la escena del "bistro". Y junto a ese par de momentos brillantes, una serie inacabable de gestos, matices, expresiones, que nos dan un retrato total del personaje. A su lado, los demás—grandes actores de comedia—son inevitablemente casi comparsas.

La película es también interesante en este momento, en que se va perfilando una nueva posición de la crítica cinematográfica, como apoyo de la teoría en que esa posición se basa. La dirección, de Ernst Lubitsch, es perfecta en cuanto adecuación de medios a fines, en cuanto exposición de una visión del mundo y de los problemas humanos. Ahora no se trata de juzgar, inquisitorialmente la mayor o menor frivolidad de esa visión del mundo que poseía Lubitsch, sino de hacer notar de qué forma hacía resaltar en sus personajes el culto a sentimientos humanos nobles, al margen de que estuviesen o no estuviesen de moda, al margen de que graves problemas

debiesen preocuparlos. Cuanto hay en "Ninotchka" de satírico se ha quedado viejo: la U. R. S. S. de Stalin, encerrada en sí misma, sometida a una etapa de culeadas y purgas, no es en cierta manera la U. R. S. S. de Jruschof, imperialista y volcada sobre el mundo. Sin embargo, la actitud de ciertos personajes de esta película sigue teniendo vigencia, igual que la sigue teniendo el amor. Porque, en definitiva, la película no es más que una historia de amor contrariado que consigue vencer todas las dificultades. Y, frívolamente si se quiere, lo que a Lubitsch le interesaba demostrar es que el amor termina triunfando, derribando barreras. Que eso lo haga manejando tópicos burgueses es lo natural. Lubitsch posee una mentalidad de entre-guerras, de "belle époque" nostálgica, y enfrenta dos visiones parciales, frívolas, de dos mundos opuestos, que realmente no son así, ni el uno ni el otro, pero que sí que son así para Lubitsch, a quien no le interesan demasiado ni el uno ni el otro, aunque sí uno más que el otro en tanto en cuanto en uno de ellos tiene más cabida su propio mundo, ya material de nostalgia o elegía. Porque, curiosamente, esta película viene a ser una especie de divertida y definitiva elegía de un mundo sin pasaporte, con conflictos de opereta. Lubitsch sabe, en definitiva, realizar su película precisamente para eso: para cantar un mundo perdido, ofrecido en múltiples detalles, sobre una realidad ya angustiosa. Y para defender el derecho al amor de los seres humanos, por encima de cualquier imposición, del signo que sea.

La película es también como una especie de muestrario de las virtudes cinematográficas de un género: el de la comedia, desarrollado en Hollywood hasta alcanzar una incomparable brillantez. Un muestrario expuesto por uno de sus máximos representantes, por su creador tal vez. En "Ninotchka" podemos recordar, o aprender las características de ese género: planificación sencilla, un planteamiento en el que una gran gracia en la manera de narrar, eludiendo las situaciones difíciles que se ofrecen al espectador a través de elipsis ingeniosas, haciendo funcionar su capacidad de imaginación visual, haciéndole colaborar en cierta medida en la marcha de la película. En esto, precisamente, era maestro Ernst Lubitsch, y en "Ninotchka" lo demuestra. Señalemos la escena de las cerillas y los tres enviados rusos, verdadera joya cinematográfica, digna hermana de una escena similar en "Angel", donde sabíamos lo que ocurría en un comedor a través de las entradas y salidas de los criados. Al cine actual se le había olvidado todo esto y bueno es que esta reposición venga a recordarlo.

"Ninotchka" es, pues, una excelente película, cuyas virtudes no se han quedado viejas, aunque pueda estarlo su trama argumental. Y nos trae, además, el goce de una gran interpretación de Greta Garbo, el goce de un género cinematográfico de grandes posibilidades inagotadas y el estilo personal de un realizador sentimental que, a veces, parecía frívolo y cínico.

M. A.-J.

ninotchka,

de Ernst Lubistch

Director: Ernst Lubistch. Guión: Charles Brackett y Billy Wilder. Fotografía: William Daniels. Producción: Metro-Goldwyn-Mayer. Interpretación: Ninotchka, Greta Garbo; León D'Algot, Melvyn Douglas; Gran Duquesa, Ina Claire; Razinin, Bela Lugosi; Iranoff, Sig Rumann; Yuljanof, Félix Bressart; Roplaski, Alexander Granach.

La comedia americana clásica fué siempre un género propagandístico. El "American way of life", la democracia, la posibilidad de modernos quijotes extraídos del ciudadano medio, la conversión final del malvado capitalista..., son algunos de los temas más habituales del género.

Incluso hace unos años un crítico francés clasificaba las comedias americanas en dos grandes grupos: de solución por matrimonio y de millonario con ocarina, según la forma en que la simpática pareja de ciudadanos americanos conseguía el final feliz.

En el segundo grupo, el millonario que les había hecho la vida imposible resultaba ser, al final, un viejecito cascarrabias recuperable a partir de alguna curiosa manía—la ocarina—y todo se arreglaba.

En algunos films no perfectamente encuadrables en estos grupos, las soluciones oscilaban desde la aparición de ángeles bonachones hasta el ingenuo contribuyente que "yendo a Washington" completaba sus fuerzas, sólo aparentemente exiguas, con la ayuda de las benévolas instituciones federales.

En la visión de todo este paraíso algunos espíritus hipercríticos echaban de menos la actitud del oponente. ¿Contra quién luchaba esta coalición de buenos sentimientos, organización democrática y providencia de clase media? ¿A qué oculto terror se debía la necesidad de toda esta propaganda?

En "Ninotchka" todo está más claro. Salen los comunistas. Y los espectadores pueden apreciar la rigidez, su falta de "sprint", su gris sentido de la existencia... Da compasión y pena verles en el film moverse deslumbrados y asustadizos en el mundo brillante de un Occidente frívolo, brillante, ebrio de champaña, despectivo para el pudor de las mujeres, ligero en el amor, tolerante con el proxenetismo.

Y uno, ahito de literatura cinematográfica leída en viejos papiros críticos, se pregunta: ¿será esta monstruosidad, este grotesco tiro por la culata, lo que nuestros mayores llamaban el "toque Lubistch"?

Con todo no conviene sacar las cosas de quicio y pretender que ese repugnante abogado, inmoral y estúpido, capaz de embriagar mujeres para seducirlas, sea la personificación de los valores occidentales. Aunque si los autores se empeñan, tampoco tendría uno inconveniente en reconocerlo así. Ante todo, dice la moderna crítica, respetemos el cine de autor.

De todas formas, como espectadores podemos estar tranquilos. Hoy el toque Lubistch ha sido sustituido en la guerra propagandística por la competición astronáutica. Y en ésta, siquiera, se practica el "fair play", al que nadie, ni el más derrotista, puede negar la categoría de virtud fundamental de la ética anglosajona.—ANTONIO ECEIZA.

Nota: El lector encontrará la opinión de NUESTRO CINE sobre Greta Garbo en el número 12 ("Greta Garbo", por S. S. M., y crítica de "Margarita Gautier", por C. S. F.).

CLEOPATRA

"Nuestro río Tiber parecía egipcio y lleno de nueva belleza; lo mismo puede decirse de Cleopatra. Existen aquellos que niegan su hermosura: seguramente sus ojos se han enturbiado a fuerza de prejuicios."

Thorton Wilder
"Las Idus de Marzo"

Es realmente lamentable que sobre este film haya corrido tanta tinta antes de su estreno y que todo, o casi todo, lo que se ha escrito haya ido dedicado a elementos y circunstancias extracinematógráficas. Digo esto, porque me temo que muchas opiniones, muchas ideas, se hayan visto alteradas por todos estos escritos y hayan perdido la lucidez y objetividad necesarias para aproximarse a este film; la situación se hace aún más difícil porque "Cleopatra" es, contra todo pronóstico si se quiere, un film de director de punta a cabo y, puesto a enforcarlo así, de gran director.

Antes de entrar en materia conviene repasar un poco la obra de Mankiewicz y observar, aunque sea a la ligera, sus principales características, a las que este film aporta, con rara inteligencia, una total afirmación. Se ha dicho mucho que Mankiewicz es un director de actrices, pero, generalmente, esta observación no se ha llevado más lejos. Si bien esto es cierto, el hecho de que alguien sea un director de actrices no puede nunca tomarse como una causa, sino más bien como la consecuencia de un cierto estilo de puesta en escena en el que la mujer refleja el sentido que de la vida tiene el realizador. Con la sola excepción de "Julio César", y de este film hablaré más tarde, por su lógico contacto con el que ahora nos ocupa, la mayoría de las películas de Mankiewicz son obras consuetudinarias totalmente en torno a una —o varias incluso, como "Carta a tres esposas"—mujer insatisfecha. Esta insatisfacción puede venir dada de dos modos diferentes, teniendo en cuenta que está polarizada siempre en la dirección de las relaciones de estos personajes femeninos con el hombre. El primer modo es la carencia o el desconocimiento (caso Jean Simmons en "Ellos y Ellas"). El segundo es, justamente, todo lo contrario, la insatisfacción puede venir dada por la abundancia de algo o por la imposibilidad, dentro de esa abundancia, de conseguir lo que se desea (caso Ava Gardner en "La condesa descalza").

Bajo este punto de vista, "Cleopatra" adquiere una nueva e insospechada dimensión. "Cleopatra" no es un film con Liz Taylor, Richard Burton y Rex Harrison, sino que es un film sobre Liz Taylor-Cleopatra, con Richard Burton y Rex Harrison. Como tal, esto es como film construido alrededor de una mujer, esta gran película no tiene ningún parecido con las películas de "romanos" al uso y, si se me apura un poco, deberé aclarar que me parece el anti-film de "romanos" por excelencia. Por otra parte, se va a argumentar, y no sin

razón, que esta es una película de gran espectáculo, y es cierto, sin duda alguna. Pero nada de este espectáculo está puesto en el film de modo gratuito, todo, absolutamente todo, está en relación con los personajes centrales, con sus reacciones ante lo que ven, con sus problemas íntimos en el momento en que lo ven y con la impresión que el simple hecho de contemplar este espectáculo (es decir el hecho de estar presentes) causa en ellos.

Hace ya bastante tiempo, y en estas mismas páginas ("F. I.", número 107), por entonces consagradas al estudio de los directores americanos, me había tocado efectuar un breve análisis de Mankiewicz; ahora invito al lector a volver sobre ellas, pues resulta curioso que algunos de los puntos que allí se tocaban encuentren su afirmación en "Cleopatra". ¡Qué seguridad la de este director! Cuando se piensa en todo lo que es y lo que representa esta obra colosal tanto más es de admirar la tranquilidad, la mesura y la elegancia con que Mankiewicz cuenta esta historia, siempre contenido, siempre encontrando el ángulo adecuado para la circunstancia exacta, el tono justo, sin ampuliosidad, sin artificios haciendo su humilde homenaje a la nobleza de esta mujer, una nobleza que su tiempo, y mucho menos Roma, no podía comprender. En aquellas notas publicadas hace más de un año se definía una cierta temática particular del realizador: "por término general—decía—sus personajes son seres que de una manera u otra han llegado al término de una huida de sí mismos y se ven obligados a hacer frente a su propia existencia". Pues bien, en "Cleopatra" presenciamos el ciclo completo, es decir las causas de la huida, la propia huida y el enfrentamiento final. Obsérvese, en este sentido, los planos de Marco Antonio cabalgando solo al encuentro de las legiones romanas y el mismo final de Cleopatra, que con toda evidencia y por las mismas razones que justifican su existir, no es mujer para volver a Roma encadenada al carro de Augusto.

Mankiewicz ha definido perfectamente sus personajes, el espectador los conoce muy pronto en toda su dimensión, y en esto el realizador no ha evolucionado mucho desde sus films anteriores. Tan solo el personaje de Augusto está tratado y definido con esquemática precisión que está adherida a su innoble aspecto físico. Pero el desprecio que al director le inspira está claramente expresado en su presentación, tras el triunfo naval de Actium, mareado en su cabina del navío, incapaz de poder tomar parte en nada, en una de las imágenes más negras y vergonzosas con que un caudillo, supuestamente magnífico, se nos puede presentar.

Lo que sí se advierte, en cambio, es una mayor exactitud al definir cada situación. De esto existen tres momentos culminantes. La primera intuición que tenemos de la intimidad que existe entre César y Cleopatra tras la toma de Alejandría y que indica el tiempo que ha transcurrido. Cleopatra aparece tendida en el lecho y al acercarse César se mueve lenta-

mente hacia un lado, dejándole espacio para él. La naturalidad de una actitud, lo fácilmente explicativa que resulta, había más claro de lo que pueda hacerlo yo del rigor y lucidez de una puesta en escena íntima y sencilla. El leve gesto de una de las mujeres que están con la esposa de César durante la entrada de Cleopatra en Roma: gesto indefinible que hay que contemplar y que da el verdadero significado de todo el espectáculo que contemplamos. La despedida entre Marco Antonio y Cleopatra cuando ella tiene que salir de Roma. En la oscuridad vemos la figura de él que contempla cómo el navío de la reina se aleja, apretando entre sus dedos el pequeño pañuelo negro que Cleopatra le ha dado. Con este leve gesto, Mankiewicz anuncia lo que serán los años futuros de Antonio y hacia dónde se dirigirán sus pasos, llevados por una fuerza que ya no será capaz de controlar.

Resulta muy difícil escribir en detalle sobre "Cleopatra" tras una primera visión. Sobre el film habrá que volver y con bastante detenimiento. Aunque debido a los sucesivos acortamiento que la película ha sufrido resulte estemporáneo hablar del lenguaje, creo que habrá que hacerlo, por la necesidad que existe de establecer una aproximación hacia el film, rodado en 70 milímetros, cuya fidelidad de imagen resulta asombrosa. Tal vez por esto o por una inadaptación del crítico, algunos cambios de plano resultan bruscos y producen cierta irritación. El sistema en sí parece el campo ideal para el fundido y el fundido encadenado. Como defecto de realización, la muerte de César me parece en desacuerdo con el resto del film. Ignoro la causa. ¿Le habrá molestado Mankiewicz hacer un "remake" de su propia obra? Lo cierto es que esta secuencia, la visión a través del fuego, me parece el único lunar que empaña la riqueza de esta obra magnífica.

Poco me queda ya por decir si no recalcar la intimidad enorme que se desprende de este film, su adecuación a los medios que se han tenido y las oportunidades que se empiezan a vislumbrar de un cine en el que el binomio arte-espectáculo no está ya disociado. En este sentido "Cleopatra" puede ser el adelanto de un lenguaje y de unas enormes posibilidades que se nos abren. Pero por todo y sobre todo, "Cleopatra" representa el homenaje de un hombre hacia unos sentimientos que una determinada época, con todo su aparejo de condicionamientos, no podía admitir. Y esto Mankiewicz se ha cuidado de dejarlo bien sentado e, incluso, subrayado con las palabras que cierran el film.

"Y preguntó el romano: ¿Fue una acción digna por parte de tu ama?"

"Y respondió la esclava: Muy digna en verdad, como correspondía a la última reina de tan noble estirpe."

José A. PRUNEDA

LA INTIMIDAD DEL
ESPECTACULO

El último experimento a que se ha lanzado Hollywood, y que constituye y define el momento del cine norteamericano actual, es el del film colosal o espectacular. Teniendo sus raíces más firmes en la experiencia y hallazgos anteriores, es toda una vanguardia estética y económica. No importa que ésta haya condicionado a aquélla, porque el caso es que el film colosal es el más digno de estudio en este momento de la producción norteamericana. Hasta ahora, este tipo de cine nos muestra dos cosas, la primera es que todas las mentes cinematográficas de América se están volcando materialmente sobre la gran-pantalla. Lo están dando todo. No saben si se van a morir exhaustos o si van a crear una continuidad, el caso es que se entregan entusiasmáticamente a su trabajo y parecen felices con ello. Cualquiera especialista, desde el iluminador al encargado de los efectos especiales, pasando por el maquillador y el colocador del más alejado extra se dan cuenta de que su trabajo luce más que nunca. El segundo aspecto a observar es que el director de reconocido talento, el que puede imponer más condiciones y reparos en el espectáculo un campo de batalla desafiante y lleno de alicientes para una expresión cinematográfica total. Es la más dura piedra de toque para un director y por ella van pasando y todavía pasarán los grandes y los menos grandes.

Ante un "colosal" se puede decir: "Todo el cine americano está ahí". Todo lo que sobre puesta en escena se ha descubierto hasta ahora está recreado y ampliado sobradamente. Según esto, lo que interesa ahora es ver lo que cada director con una nueva obra aporta de nuevo, el jugo que es capaz de extraerle. No es ahora el momento de examinar lo que ya han hecho algunos, pero con "Cleopatra" Joseph L. Mankiewicz ha dado lo más difícil: la intimidad. Antes había sido, resumiendo un poco, la violencia y la grandeza épica y plástica.

Las presiones de la industria cinematográfica americana son las necesarias y suficientes para que los directores americanos se parezcan un poco y se distingan un mucho. Mankiewicz es de los directores que desde hace tiempo se caracterizan por "escribir" películas. Este camino para la libertad de expresión que parece privativo de los directores europeos estaba ya descubierto, aunque de distinto modo, por Mankiewicz, entre otros americanos (nombremos a Stevens). El director-escritor es el que va desgranando parte por parte un proceso dramático. El director-*metteur en scene* prefiere reunir, sinfónicamente todas aquellas partes en una puesta en escena amplia sirviéndose de todos los elementos. La línea de separación no es tajante, por supuesto, pues los dos tipos de directores manejan los dos aspectos, narración y puesta en escena, pero el uno más lo primero y el otro lo segundo. Se podían dar muchos ejemplos de esto, pero diré dos que me vienen a la memoria ahora: "El buscavidas" es fundamentalmente "narración", mientras que "Dos semanas en otra ciudad" es, sobre todo, "puesta en escena".

Mankiewicz se ha servido siempre de un guión muy calibrado, un esqueleto que, en frase de Cima, reparte las carnes proporcionalmente, dando un todo compacto, denso y, sobre todo, riguroso. Ello le lleva a tocar minuciosamente todos los aspectos de un proceso, de forma que es a primera vista el director menos tónico de Hollywood. Es decir, Mankiewicz se caracteriza ante todo por el planteamiento dramático de unos hechos. En "Ellos y ellas" o "Cartas a tres esposas" se ve una inteligencia—no olvidemos que este director es un intelectual—para la situación de unos hechos, una inteligencia que distribuye, digamos, "competencias dramáticas", juegos de ideas y sentimientos. Este determinado planteamiento le interesa de tal manera que quiere que cada cosa evoluciona por sus pasos contados, sin sinopsis ("Un rayo de luz", "Odio entre hermanos" son películas densísimas). Las sinopsis o simplificaciones prefiere hacerlas en la puesta en escena. Acumula hechos y simplifica gestos y espectáculo, lo que no impide que sea un director detallista y consciente del poder visual del cine, como lo prueba una película llena de encanto, "La condesa descalza".

Voy a tratar de explicar esto por medio de comparaciones que nos clarifiquen este modo de hacer de Mankiewicz. Preminger, por ejemplo, da una situación por puesta en escena. Mankiewicz desarrolla por la puesta en escena una situación que se puede decir que ha dado de antemano. Utilizando quizá excesivamente, podemos decir que busca un hecho antes que un gesto. Preminger nos da un hecho después de un gesto. Es la diferencia que hay entre un decorado de Minelli (la comparación es igualmente válida), que lo es prácticamente todo y el decorado en Mankiewicz, que sólo es parte (1). Son, en definitiva, distintos grados de estilización. Mankiewicz es autor de obras con más carga ideológica de más aristas, de más rigor interno. Luego están sus temas favoritos, de los que yo aquí no me ocupo.

"Cleopatra" es, desde luego, un film de guión, como era de esperar en Mankiewicz. Se nota la morosidad con que ha querido dibujar a Cleopatra, César, Marco Antonio, etc. Por lo que les pasa, lo que dicen y por lo que hacen son ya hechos, símbolos, ideas. Un desarrollo dramático con la densidad característica de este director necesitaba de una intimidad tan grande que era previsible el fracaso en un film "espectacular". Era un gran riesgo. Sin embargo, ha hecho una de las películas más íntimas que he visto. El Todd-AO no nos estalla en los ojos como en "West side story" sino que nos envuelve en una penumbra silenciosa y sostenida continuamente. Todo espectáculo va dirigido hacia un lujo de detalles en la decoración. Es la obsesión constante por dar el detalle pequeño, no el grande, creando todos los objetos inmediatos al actor, al personaje, los que él en su vida está gastando constantemente. Son esas entradas en cuadro de Liz Taylor cada vez con un traje distinto, que consiguen que sea ella misma más que nunca. (Esto, aparte de ser una exigencia de la superproducción, también es un truco para la naturalidad

de la Liz-mujer que buscaba Mankiewicz. Esta "figuración" de Liz Taylor en el baño, en la cama, vistiendo múltiples trajes, da plenamente lo buscado y quizá lo más interesante. No da tanto la Liz-actriz cuando se ve obligada a fingir a la Cleopatra de más empaque exterior.) Son, en fin, esos movimientos de cámara lentos, retenidos.

Mankiewicz abandona en cuanto puede la escena espectacular para entregarse a las relaciones de sus personajes. El asesinato de César no está planificado de cara al pueblo romano, sino de cara a su mujer, Cleopatra que lo está viviendo. Durante esos segundos de silencio en los que transcurre esa secuencia, muda, opaca, vivimos un drama íntimo, no espectacular ni público.

El hilo invisible que mantiene la película (unas relaciones amorosas), va desde Roma a Egipto y vuelve. En la primera parte, la relación César-Cleopatra resuena en terceras personas: Calpurnia, la mujer de aquél, estéril, y Marco Antonio, amigo de César. Porque a Mankiewicz le importan mucho menos las repercusiones políticas (espectaculares) que tiene esa relación. En la segunda parte, el matrimonio obligado de Marco Antonio y Octavia repercute en Cleopatra.

Esta es la médula del film; tanto es así que su tema podría ser muy bien el de la frustración de unos seres. Excepto César, en el que se puede pensar que Mankiewicz se retrata a sí mismo, todos los demás son seres en distinto grado de frustración. La mujer de César, Calpurnia, espléndidamente interpretada por Gwen Watford, es una mujer que se siente estéril espiritualmente y que no tiene más que aceptar su postergación (espléndido gesto de ella, levantándose la primera para rendir tributo a Cleopatra a su llegada a Roma). Marco Antonio es un hombre que no se realiza nunca, que se nota a sí mismo ansioso, incompleto y nunca medianamente colmado. Al contrario que Cleopatra, que si bien es, en definitiva, una mujer frustrada, se puede hablar de plenitud femenina en su matrimonio con César. Precisamente junto a César, Octavia, la mujer que ha de casarse con Marco Antonio por razones políticas, es una mujer absolutamente anulada. No es siquiera una mujer a medio camino como Calpurnia. Siente (a lo cual se resigna) que no tiene derecho a nada.

Luego están un coro de hombres larvarios o asexuados o bien abiertamente despreciados por Mankiewicz en razón de su defensa de César (Germánico, Mario, Bruto, las "hormigas" del senado, el rey de Egipto con su Corte).

Es importante en este sentido señalar el aire de comedia que Mankiewicz ha dado a buena parte de su film (2). Se lo da cuando "el espectacular" se le va a echar encima, saltando como si nada, de Roma a Egipto, trayendo loco a Marco Antonio (Burton) de un lado para otro. Con César no hace tanta comedia, porque se lo toma demasiado en serio (3). Pero entre velos, sedas, el baño de Cleopatra, luces titilantes, Marco Antonio y Cleopatra juegan una deliciosa comedia en temblorosa intimidad. A Marco Antonio (Burton), Mankiewicz se lo va tomando más en se-

rio a medida que se acerca el final, porque una vez abandonado César tiene que ir amando más este personaje y tomárselo más en serio. Y con él los dos, Burton y la Taylor, el director da las dos escenas más íntimas de la película, verdaderamente increíbles en un film que está bajo el marbete de "espectacular". Una, Burton enredado entre las sedas que amparan el lecho de Cleopatra sin saber cómo abrirlas y optando por romperlas de un golpe. Luego confiesa su impotencia, su vencimiento, su derrota continua. La otra escena es aquella en que Cleopatra, al enterarse del matrimonio de Marco Antonio y Octavia coge un cuchillo y golpea el lecho conyugal. Desgarrada intimidad.

"Cleopatra" es, pues, en todo momento un film "hacia dentro". Las escenas propiamente espectaculares (de guerra, etc.) en las que Mankiewicz "cumple", están concebidas dependiendo de la historia interior (Burton abandona la batalla marítima porque Liz Taylor se va sin él). Si embargo, no me explico desde este punto de vista, aunque sí quizá por la lógica del guión, la secuencia de la llegada de Cleopatra a Roma. Aquí creo que pasa a ser un film completamente "hacia fuera", que trata de justificar el dinero gastado, los precios caros de las entradas en los cines, las colas ante la taquilla, etc. En ella hay tal acumulación de espectáculo (esta escena es el "supercolosalismo") que es imposible que la Taylor sea ella misma, que Burton sea Burton, etc. Pero de todas formas Cleopatra es todo un "tour de force" de un director. La película es Mankiewicz de punta a cabo.

WALDO LEIRÓS

(1) Preminger: Dorothy Dandridge estrella una manzana contra la pared y se abraza a Belafonte en "Carmen Jones". Mankiewicz "compone" una secuencia de "Odio entre hermanos" con un ruido ensordecedor de una perforadora que manejan unos obreros en unas obras, en las que transcurre una escena dramática.

(2) Es, en realidad, el acierto número uno de la película.

(3) Aunque la llegada de Cleopatra al palacio envuelta en una alfombra es comedia pura.

"No odís a impresionarme mostrando demasiado humildades ni demasiado orgullosos."

(Julio César (Rex Harrison) a los prisioneros en la batalla de Farsalia.)

En la apasionada defensa de Mankiewicz que hizo José Antonio Prunedá—ver F. I., núm. 107—dentro de la serie de directores americanos que tan sólo a un año de distancia tanto tendríamos que remozar otra vez, decía: "Lo cierto es que Mankiewicz es, seguramente, el más europeo de los directores americanos." Una de las primeras cuestiones a plantearse al ver la magnífica "Cleopatra" es esto del europismo y del americanismo. Vamos a olvidarnos de una vez para todas de esa gran mentira que da a Europa el acaparamiento de los cerebros, de los intelectuales, de las sacrosantas y respetadas tradiciones y seamos más ecuanímenes. Si alguien hoy en la historia del cine es riguroso, comprometido, testimonial, objetivo, presentador de la verdad y de la vida hasta sus últimas consecuencias, este alguien es, y en un gran porcentaje, el cine americano. Nadie ha hablado de la pareja tan profundamente como Stanley Donen—"Página en blanco", "Bésalas por mí", "Volverás a mí"—de las relaciones familiares como Minnelli—"Con él llegó el escándalo"—; del amor—"Giggi"—; de la política (Preminger: "Tempestad sobre Washington"); de la libertad humana ("Hitchcock: "Falso culpable"); de la alegría de vivir (Ford: "La taberna del irlandés"); de la frustración (Sirk: "Escrito sobre el viento"); de tantas y tantas cosas importante, con tantas y tantas películas excelentes. Anthony Mann, Welles, Walsh, Lewis, Tashlin, Edwards, Ray, Quine, Penn, Fleischer, Mac Carey, Hawks, Fuller, Aldrich, Cukor, Brooks, son nombres en pleno rendimiento, con títulos en su haber que por la violencia y el inconformismo no han llegado a traspasar nuestras fronteras. Quiero con esto insistir otra vez en deshacer el mito.

La primera sorpresa de "Cleopatra" es que se trata de un film de autor en lugar de un film de productor, de una película intimista en lugar de una película espectacular, y si el espectáculo existe es como complemento de la vida de unas personas de carne y hueso que conocemos y que han venido a convivir con nosotros. Se ha resuelto muy bien la introducción del hombre de la calle en el pasado. El sistema de detención de la imagen, detenida la historia, intemporal, en un lienzo para poner en movimiento inmediatamente después es un sistema muy eficaz para "entrar". Lo mismo las detenciones finales para "salir". Así, rápidamente situados se nos dará el encuentro con César definido ya con su sola presencia. Es extraordinario el cuidado que ha puesto Mankiewicz en sus personajes. La admiración que siente hacia sus tres figuras centrales se refleja en el calor con que quedan configurados sus actos, y si César es nada menos que todo un hombre, Cleopatra será nada menos que toda una mujer. Y de esta masculinidad y de esta feminidad surgirá la fuerza poderosa que necesitan ambos para complementarse, y de ahí, y como conclusión, su unión. Porque

"Cleopatra", que debía de ser una película sobre el amor es una película sobre el amor, soslayando y superando todas las dificultades que esto llevaba consigo. Tal vez éste sea el secreto del por qué estamos ante una película totalmente de Mankiewicz: Hablando de amor es más lógico que cualquier productor deje mano suelta a un hombre que sabe de lo que se trata. Aunque todas las censuras del mundo estén luego dispuestas a impedir el ejercicio, como aquí ha sucedido. El amor hacia Cleopatra, dividido en los capítulos amor de César y amor de Marco Antonio y la definición de la mujer nacida y creada para amar, de la mujer-amor Cleopatra, he aquí de lo que Mankiewicz esta vez quiere hablarnos.

Desde un principio César es inteligente (comprende a la perfección los gestos del hombre mudo), es austero (viste ropajes talares, ascéticos), es viril (su comportamiento frente a Cleopatra), es padre (su gesto de sorpresa al ver al hijo, indescriptible momento de Rex Harrison, que sólo se puede comprobar viéndolo en la pantalla, no hay palabras), es humorista (la coronación de Cleopatra en Egipto), es grave y consecuente (el flashback de su muerte). Harrison se adapta perfectamente al personaje y su trabajo es lo mejor de las interpretaciones. Pero, en realidad, si Mankiewicz le ha puesto al comienzo de la película ha sido como digno precursor masculino de la mujer que nos mostrará más tarde, como presentador y recio oponente de la figura única y central de su obra, de la mujer, de la mujer en sí e independiente de que esta vez sea Cleopatra y de que venga interpretada por Elizabeth Taylor. Cleopatra y la Taylor son meros puntos de apoyo para construir, a partir de ellas y con sus personificaciones, unas teorías. Las teorías del culto a la mujer explicadas por uno de sus más fervientes adoradores: Joseph L. Mankiewicz. El mismo de "Eva al desnudo", de la "Condesa descalza", de "Suddenly last summer".

Alrededor de "Cleopatra" giran las yálicas culebras: es obsesionante la idea de la culebra en la ornamentación de la película. Cobras, aspides, sugerencias reptílicas y filiformes atacan por todas partes al espectador. En los tocados de Ptolomeo, en las pelucas de Cleopatra, en las sortijas, en los collares, en los vestidos, en los cinturones, en los asideros de las puertas del aposento de César en Egipto y también en los asideros de la silla giratoria en que Cleopatra y su hijo llegan a Roma. Dos culebras, entre otros ejemplos, enlazan su lengua bífida en el respaldo de un sillón de Julio César.

El mito de la bella y la bestia tiene aquí esta particular desviación y el aspid de la emperatriz acapara uno de los mejores insertos. Poco después Cleopatra introducirá la mano junto al animal en una entrega lenta y de acuerdo con los cánones. Muy bien.

Del deseo de entendimiento entre Julio César y Cleopatra nace fundamentalmente su amor. Pero antes de llevarnos a la mujer amadora Mankiewicz ha sido honrado. Nos la presenta con todos sus atributos favorables.

"De no ser mujer se la consideraría como una intelectual." Ella se informa ante sus sabios de la enfermedad que padece su enemigo César. Cleopatra la matriarcal "elige en lugar de que la elijan." Al saber que arde la biblioteca: "No tienes derecho a destruir ni un solo pensamiento humano." Y también la veremos desempeñando a la perfección los papeles de esposa y madre. Mankiewicz hace todo lo posible para desterrar la leyenda negra que pesa sobre la egipcia, mujer tradicionalmente perdida y degenerada. Gran calumnia.

Lógicamente Cleopatra ha de ir unida a la imagen del lecho—véanse los carteles que sirven para publicidad fundamental de la película—. Esto es muy brutal y violento si se quiere, pero es la verdad, es así. Mankiewicz tenía que sortear la dificultad y eludir la grosería. Por supuesto que lo ha hecho. Los máximos cuidados, la mayor atención, todo el tacto, queda palpable en las dos secuencias intimistas de ambos hombres frente a la mujer única. Allí, sobre todo, Mankiewicz tenía que diferenciar sus dos historias de amor y lo ha hecho perfectamente. Creo que queda clara la preferencia del director por el amor Cleopatra-César. El encuentro de ambos, éste es el mejor de todo el film. Es de lamentar que en nombre de la inmoralidad haya desaparecido parte de una de las secuencias más morales de la obra: "Una mujer debe fecundar las tierras estériles. Dar vida donde no existe el menor soplo de ella." El amor íntimo de la pareja se complementará con el reconocimiento público de ese mismo amor en la secuencia más espectacular y hermosa que nos ha dado el cine de superproducción: la entrada de Cleopatra en Roma. Para mayor felicidad Cleopatra llega sobre una enigmática esfinge. (Unamuniana.)

Entre los momentos que honran a Mankiewicz está la presentación de la muerte de César. Ya en "Julio César" había dirigido esta parte espléndidamente. Ahora no ha querido repetirse y se ha organizado un "flashback" en homenaje a sí mismo, ampliando sus ideas con una sobreimpresión eficaz reforzada por la roja presencia de su protagonista. Las muertes de Antonio y Cleopatra son dos momentos de gran calidad y sensibilidad.

La ciencia ficción que toda película tiene llega con la tortuga romana atacando.

Mankiewicz ha hecho seguramente el mejor trabajo de toda su carrera. Es una lástima que en torno a su obra circule una leyenda inexplicable acerca de la mala y escasa calidad de la película. Nada más falso.

"La calumnia circula, por desgracia, más deprisa que la verdad y la bondad."

(Calpurnia a Marco Antonio.)

GONZALO SEBASTIÁN DE ERICE

nos está hablando de ese amor que era imposible entre Capuletos y Montecosos.

Cierto que esta historia, de por sí, tiene un fuego inaudito; pero Mankiewicz aún ha querido magnificarlo más haciendo el contraste con el amor de César y Cleopatra. Si la película tiene algo de Plutarco es, a mi entender, ese paralelismo entre vidas, inteligencias y sentimientos de César y Marco Antonio. Y más que paralelismo, creo ver una convergencia de líneas idénticas hacia ese centro, auténtico quicio de sus vidas, que es el personaje de Cleopatra.

Mankiewicz va contorneando lo descrito en César con la raya de la vida de Marco Antonio. Situaciones similares resueltas—con qué pureza cinematográfica y qué audacias de expresión fílmica—en clave diversa, coincidente con los caracteres de cada uno de estos personajes. Y hay que decir, aunque sea casi en un paréntesis perturbador, que el film es, también, un estudio meticulosísimo de las psicologías de esos tres personajes claves y de su evolución, dejando grabadas también en bocetos maestros las personalidades de cada uno de los que les van rodeando. (¿Hay algo más descriptivo de la ambición tímida y falta de escrúpulos de Octavio que ese dedo rígido con que señala al Senado el testamento de Antonio, o ese gesto indefinible de su mano cuando señala a las turbas romanas dónde está el enemigo que hay que matar antes de clavar la lanza en el pecho de Sisícrates?)

Descripción de caracteres y magnificación de un amor sin estribos ni riendas. Por ello Mankiewicz ha hecho una primera parte intelectual, helada, tan fría como esa postura de César. Quizá por ese tomar la frialdad de su personaje como propia es por lo que la película en su primera mitad parece heladora y distancia al espectador, que parece tener como única misión dar su contribución en taquilla y nada más. Posiblemente si algo ha distanciado al público en su aclamación a esa película hay que achacarlo a que no ha acertado a vencer esa frialdad de casi dos horas, en la que Mankiewicz es más sutil que nunca y en la que todo el juego de vida, muerte, poder y amor está intelectualizado y estilizado de una forma casi abstracta.

El objetivo Cleopatra aparece distanciado ante los dos hombres que sucesivamente van a acercarse a ella. Y ambos, casi inconscientemente, rompen su hielo de la misma forma: despertando en Cleopatra su compasión. César, con su ataque epiléptico ("no era necesario que yo me traicionara", dice Cleopatra después de haber corrido a por el instrumento que evitaba que César en sus convulsiones se partiera la lengua). Antonio, con su autocompasión, porque "la sombra de César mata toda ilusión". Aun antes, ha habido una situación similar: César quiere tomar a Cleopatra como un botín más. "Me temo que no voy a gustarte así", responde ella. Antonio, cuando la toma del brazo en el barco, en Tarso, y quiere luego estrechar su mano; Cleopatra la retira hábilmente. El pugilato hombre-mujer está en César con ese duelo de los afilados floretes de las ironías; en Marco Antonio, en ese "ballet" violento de las dos mesas del festín en el barco. César pasea por el dormitorio de Cleopatra

mientras ella se despoja de sus vestidos; cuando ella está acostada, se acerca al lecho; penetra sutilmente por entre las hendiduras de las cortinas y se queda en pie un instante; Cleopatra, de una forma instintiva, se va hacia su derecha, dejando un espacio en el lecho; César, con la misma suavidad de una costumbre, se sienta en la cama; empujezan a hablar de poesía y literatura; César le pregunta a la reina si ha gustado de su prosa sobre la guerra de las Galias; la reina, tras de sentirse crítico literario de sensato juicio, lleva la conversación a terreno erótico, pero con una infinita delicadeza: la esterilidad de Calpurnia. "Una mujer que no puede tener hijos es como un río seco; una mujer debe fertilizar la vida de un hombre, como el Nilo fertiliza la tierra. Yo soy el Nilo..." Qué distinto es todo en el conocimiento carnal entre ella y Marco Antonio. Ella también está en el lecho. De pronto irrumpen Marco Antonio, lleno de vino y lujuria. Suda, se entrecorta su respiración; el amor contenido durante tres años estalla en su cerebro con la violencia ("para ti es un descanso la violencia") de los celos (¿a cuántos ha amado después de César? ¿A uno? ¿A más?) y la urgencia de la locura ("hace tiempo que llenas mi vida como un gran estruendo que llena mi corazón"); rompe las cortinas que le cierran el paso, su daga rasga los tules que torpemente intentaba apartar, arranca del cuello de la reina el collar de monedas de oro con el cuño de César y reconoce su derrota: "¿Se que contigo no tendré paz jamás."

Finalmente, ese paralelismo psicológico entre los dos césares queda definido terminantemente en otra situación idéntica. César besa apasionadamente a Cleopatra cuando se le anuncia que los egipcios están atacando una de las puertas de la ciudad. Se aparta de ella. En su presuroso caminar va tomando la armadura, la espada... y va dando órdenes a sus generales. Un perfecto autocontrol, un dominio total de su lucidez intelectual sobre la tiranía de los sentidos, y Mankiewicz deja, genialmente a mi entender, un plano general, con la blanca estatua estremecida de Cleopatra allá al fondo y el lecho—en el que luego se consumará el amor—en un primer término desolado y quemante. El contraste es sangriento, porque Marco Antonio está en plena batalla; en el momento más delicado de la batalla, con la derrota rondándole con la misma voracidad que el fuego de su nave, entonces ve el grácil barco de la reina que sale de la bahía para dirigirse a Egipto; su general le suplica que dé órdenes para reagrupar a sus barcos y su gente; Antonio le golpea para que le suelte; no mira más que la nave de velas azules que se aleja. "Se va...; se va sin mí." Salta la borda y ordena, frenético, que boguen hacia la nave real. A su alrededor, sus soldados tienden su mano hacia la barca que se aleja y les abandona heridos en el agua; sus brazos, agitados desesperados, son ignorados por su jefe, que no tiene ojos más que para la mujer amada. César y Marco Antonio. "Nunca debes tener por amo al amor, porque te olvidarás de lo que eres, de quien eres y de lo que puedes." Vano consejo, dicho por boca de Cleopatra, que se esclavizará con el amor (¡qué sutileza la de Mankiewicz haciendo decir estas palabras a la egipcia, mien-

FILM TOTAL

ES una bellísima historia de amor, me decían unos. Es un canto político, me dijeron otros. Unos terceros opinaban que, al igual que "La condesa descalza" o "Carta a tres esposas", el film cabalgaba sobre esa obsesión mankiewicziana de la mujer insatisfecha. Aun otros sostenían que, en definitiva, la película no era otra cosa que la ampliación de "Eva al desnudo", glosando la historia de tres ambiciones. También había su cuarto a espadas por la elegía hawkisiana a la inteligencia del ser humano y su triunfo definitivo sobre los que no podían seguir el ritmo de los pensamientos de sus enemigos.

Pues bien, de todo hay. Mankiewicz ha encarado el film más complejo y ambicioso de su vida y pasma el pensar que a lo largo de tres años de filmación, con incidentes de todos conocidos, haya podido mantener una homogeneidad y un pulso tan notables. Si hay que hablar de directores con potencia narrativa y firmeza de ideas, ahí está Mankiewicz, quizá olvidado un poco por ese tremendo lapso de tiempo que suponen los seis o siete años que su nombre no ha estrenado en las pantallas españolas, y quizá menospreciado por su eficaz "Ellos y ellas", en un momento en que un musical no era precisamente apreciado, aunque, como ése, llevara en su interior un arma tan afilada y del mismo sentido que el de "La condesa..." o "Carta..."

Desde luego, es una historia de amor. Un tema apasionado como pueda serlo "Romeo y Julieta", incluso con unas afinidades argumentales con la obra de Shakespeare que no puede por menos de pensarse que, por fin, Mankiewicz ha conseguido para el séptimo arte lo que el de Stratford logró para la literatura y el teatro. Ese poema del amor apasionado entre Marco Antonio y Cleopatra, en ritmo de "Romeo y Julieta", es una de las cumbres del film y hasta se podría decir que del cine todo. Desde esa fascinación que la reina Cleopatra ejerce sobre Antonio en su entrada en Roma—qué expresivo ese plano, en el que el frívolo Antonio abandona la mujer con la que está presenciando el espectacular desfile y va, ya fascinado, al lado de César para ser distinguido, y cuando éste le habla del príncipe Cesarión demuestra estar muy lejos del dictador y muy cerca de aquella impresionante esfinge que alberga la menuda figura morena vestida en oros, —pasando por el robo del negro pañuelo perfumado, hasta llegar a ese beso en que Antonio quiere entregar a su amada su último aliento, todo

tras la pantalla está cruzada verticalmente, junto a su rostro, por una cadena de enormes y artísticos eslabones), cuando en realidad es la manifestación de una conducta: la de César.

Pero hay que seguir con el poema del amor. Un amor expuesto en todas sus facetas de ansia, angustia, plenitud, celos y la consiguiente autodestrucción. La secuencia del conocimiento por parte de Cleopatra de la boda de Antonio y Octavia es módelica. Ella, presurosa, poniéndose una bata color ámbar; su gesto de estupor, su desfiguración horrorosa, con la boca torcida (¿quién dijo que Liz Taylor no era actriz? ¿Duda alguien del director de actores que hay en Mankiewicz?), su deseo de soledad, de intimidad, para matar ese amor a puñaladas sobre sus vestidos y su desnudez, en el tálamo, para luego llorar su cadáver. Contrapuesto con el helador desayuno de Antonio y Octavia, mientras el tiempo, de color azul, gotea recordando el agua del erótico baño de Cleopatra. El masoquismo de la amante desechada que humilla a su amor en la escena del trono, donde Richard Burton acentúa el tic de ceñirse el manguito, que luego estallará en la violenta entrada a la tumba en construcción, donde Cleopatra activa su despecho incensando, precisamente en ese momento, la estatua de César, para terminar en esa maravillosa conversación inexistente que Mankiewicz nos va dando a través del vestuario de Cleopatra, que polariza la conjunción de espacio y tiempo, hasta llegar a la túnica, precursora del desnudo cuando Marco Antonio, sometido, vencido, suspirante, reconoce que no tiene inteligencia y que su corazón y su voluntad le traicionan. La gran apoteosis final comienza con la llegada de Agripa a poner sus condiciones de vencedor en nombre de Octavio. Cleopatra le arroja el anillo de Pompeyo el Grande, ese anillo que César había dado a Cesarion y que, muerto éste y con él la ambición de Cleopatra (todo este trozo de película de Cesarion asesinado fue cortado después del estreno en Hollywood para dar comercialidad (1) al film), marca la sumisión completa de la reina al destino fugitivo y oscuro—recuérdense los planos de Antonio mientras Agripa trata con Cleopatra—de su amante. Sigue después con la fabulosa escena de la tumba de Cleopatra cuando los dos amantes, heridos en sí mismos y vislumbrando su destrucción, quieren salvarse el uno al otro; la magnificencia de la confesión, casi psiquiátrica, de Antonio marca la ruptura con su debilidad; en ese momento, de golpe, su pasión esclavizadora por la mujer pasa a ser amor, y dominio, y proclamación del macho; la hembra histérica que le ha abofeteado se convierte en la mujer que ve ante sí no al ser capaz de satisfacer sus apertencias, sino al hombre; el hombre que, herido de muerte, recobra su perdida dignidad, su soberanía sobre la vida y las cosas. "Si no te tengo a ti, no quiero nada de este mundo. Y menos conquistarlo. ¿Quieres que muera contigo? ¿Quieres que viva para mí?" La continuación de la secuencia con él montando a caballo y ella asomando su semidesnudez por la ventana tiene un escalofrío de intimidad y una fillgrana que, arrancando de lo simplemente erótico, alcanza en su trayectoria una profundidad indecible. Y termina en el doble juego del enamorado olvidado

—Apolodoro saltando en el tocador de Cleopatra palpando los objetos que ella ha tocado durante años, durante los años que ha estado sin necesitarle—y del amante que clama porque su amada se ha ido por el camino de la muerte sin esperarle. "Otra vez se ha ido. He de correr siempre tras ella, en la vida y en la muerte." Su plrueta mortal, contenida y exacta, y la transfiguración cuando Apolodoro le dice que Cleopatra vive, que le espera. "¿Vendrás esta noche para que duerma?" "Los amantes se encuentran siempre."

• • •

DESDE luego que es la historia de una ambición. César representa, junto a Cleopatra, la ambición del poder. Todos sus pasos están encaminados al dominio del mundo. Los dos "reyes" están pendientes de Roma, del Senado, del pueblo, de todos los actos encaminados a dominar cada vez más, a ser cada día más grandes. La lucha previa al amor entre César y Cleopatra es una lucha de poder que luego se canaliza en una ambición común. De aquí el deseo de la egipcia de darle un hijo que reúna los reinos de uno y otro lado del Mediterráneo, de aquí el gozo del César al recibir al hijo y su necesidad de comunicarle un imperio que quiere seguir mandando a través de ese niño (hay que subrayar la impresionante secuencia de la espera del hijo y su reconocimiento por parte de César), y la sonrisa de entendimiento entre César y Cleopatra cuando ella hace la reverencia a Roma, tras su espectacular llegada, marca la conjunción de dos pensamientos puestos en una misma ambición.

Toda esa primera parte del film está llena de sutiles miradas de entendimiento entre esos dos seres que han llegado a concretar su ambición común. Y Cleopatra estará presente en todos los intentos de César por ser nombrado emperador. Hasta el acto de su muerte, que a mi entender es extraordinaria, porque Mankiewicz tenía que hacerla sin recordar lo que ya había dejado dicho en "Julio César", está dado con la presencia de Cleopatra. (A este respecto hay que anotar cómo escamotea el gran parlamento shakespeariano de Marco Antonio, también dicho ya en el otro film, y que aquí es borrado por el griterío de la turba y el ruido de la música.) La salida de Roma de ella, tan desgarradoramente insignificante, no lo es por el amor perdido—César sólo amó y fue amado en función de esa comunión de ambiciones—, sino por el sueño quebrado; por ello Cleopatra no va a ocupar su silla real en la barca, sino que se queda junto a la cuna del frustrado emperador del mundo. Cleopatra, luego, seguirá pensando en la posibilidad de que Cesarion cumpla su propia ambición, y todo su acercamiento a Antonio está condicionado por esa esperanza, y hasta que no muere su hijo no es envuelta totalmente por la pasión amorosa integral, sino que es una tiranía física a la que no puede librarse (Apolodoro aparece en la película como primer amante; una mirada apasionada de Cleopatra cuando le dice que se retire tras haberla llevado en la alfombra ante el César, y el apartarle cuando Agripa lee que "se conocen sus amantes más por el número que por el nombre", lo muestran claramente; el que Apolodoro bese el pañuelo negro que ha perdi-

do el herido Marco Antonio marca la reciprocidad de ese sentimiento). Sólo cuando Cesarion ha muerto Cleopatra deja de pensar en Roma como meta de su vida; es entonces cuando olvida frases como la de "ni los dioses pueden darnos tiempo; usa del tuyo, Antonio, y no juegues a ser rey en Tarso cuando Octavio se hace dios en Roma"; su objetivo ha cambiado ya: en ese momento es Antonio; sin él no hay mundo que dominar.

• • •

DESDE luego que es la historia de una mujer frustrada. No hay espacio para volcar mi entusiasmo sobre los múltiples aspectos que he encontrado en el film. Por ello tengo que limitarme a dar unos cuantos puntos de los infinitos que en el film se prestan a todo género de sugerencias.

Toda la segunda parte de esa historia de amor es justamente el cumplimiento de un deseo que hasta entonces ha estado insatisfecho. Porque ella, espiritualmente, está más cerca del refinado y aristocrático César que de Marco Antonio (recuérdese el plano revelador del festín en el barco: Cleopatra come con una aguja de marfil; Antonio come a carrillos llenos, ensuciándose los labios y la cara); pero el corazón de Antonio y su sabiduría amorosa la ligan a él. "A partir de esta noche no envíes a César. A nada ni a nadie."

Como un paréntesis hay que subrayar la concepción americana del amor en mil gestos de matriarcado. No vale la pena detallarlos. (Cleopatra cuidando a César y diciendo que le protegerá, Cleopatra cuidando a Antonio...)

Lo que María en "La condesa descalza" no conseguirá, llegando a la muerte por frustración, ni lo que las tres esposas de "Carta...", lo cumple esta Cleopatra, aunque en ambos casos, el de Ava Gardner y Elizabeth Taylor, se llegue a la misma conclusión.

• • •

DESDE luego que es una historia política. Toda la primera parte es una autopsia del quehacer político. La exaltación del dictador y la dictadura. Desde el "que se escriba esto que digo", pasando por "decidle a Marco Antonio que haga cumplir la ley, y que mantenga a sus legiones en Roma, porque ellas son su ley", por... "unas batallas, unas matanzas y ya sois dioses"... "arrasa, viola, asesina a millones de seres; pero ni tú ni mil monstruos como tú tienen derecho a destruir ni un solo pensamiento humano"... a la sublevación del preceptor de Ptolomeo llamando majadero a un rey que ha perdido su fuerza y su poder...: "Que se haga todo como he decretado..." "¿Es que el César ha de ir todos los días al Senado para examinarse?"... "Casi todos me debéis honores y fortunas, y algunos la vida... Ahora sólo quiero que me déis lo que os pido: quiero ser emperador de Roma..." La visión del Senado con sus inútiles floreros dialécticos y cómo puede ser engañado (recuérdese el gesto de Octavio cuando toma triunfalmente la lanza de la guerra)... Desde luego que es una historia política, en la que Mankiewicz se nos define perfectamente en el mundo de hoy a través de personajes e instituciones del tiempo de la grandeza de Roma.

. . .

Muchas cosas más a subrayar, desde el espectáculo funcionalmente manejado—y por eso no entusiasma como tal espectáculo al espectador de domingo—hasta la belleza de esa doble batalla naval o la grandiosidad del campamento desertado y la titánica lucha de Antonio marchando en solitario contra Octavio. O la profanación del baño de Cleopatra. O la belleza plástica de ese grupo escultórico de las dos esclavas y la reina muertas.

. . .

MANKIEWICZ está entre los grandes. No sólo de hoy, creo, sino de los años venideros, por lo que este film tiene de precursor en el arte fílmico. Esta película es, en realidad, "Mankiewicz al desnudo".

Félix MARTIALAY

Cleopatra

Título original, "Cleopatra". Nacionalidad, norteamericana. Producción, Walter Wanger para 20th Century Fox. Distribución, Hispano Fox Film. Argumento, textos de Plutarco, Suetonio y otros historiadores, y "La vida y la época de Cleopatra", de C. M. Franzero. Guión, Joseph L. Mankiewicz, Ronald Mac Dougall y Sidney Buchman. Dirección, Joseph L. Mankiewicz. Fotografía, en Todd-Ao y color De Luxe, Leon Shamroy. Música, Alex North. Vestuarios, Irene Sharaf, René y Nino Novarese. Intérpretes: Elizabeth Taylor, Cleopatra; Rex Harrison, Julio César; Richard Burton, Marco Antonio; Pamela Brown, George Cole, Cesare Danova, Kenneth Hag, Bruto; Roddy McDowall, Octavio.

DE "Cleopatra", como película concreta de Manckiewicz, muy larga, con Liz Taylor, Rex Harrison y Richard Burton en los personajes de Cleopatra, César y Marco Antonio, en sistema Todd-Ao, con sonido estereofónico, con grandes decorados de escayola y en color, habría poquísimo que decir. Es una de tantas ilustraciones históricas, con personajes figurones, que dicen frases solemnes en los momentos más insospechados, que hablan siempre "delante de la cámara", maquillados, pulcros, bajo la protección de compases vibrantes... No valdría la pena hablar de otras "Cleopatras" cinematográficas. Ni de los antecedentes teatrales del tema, donde Shakespeare y Bernard Shaw han dado versiones—en el caso de Shakespeare limitándose a la muerte de César y los hechos inmediatos—infinitamente superiores.

Si esta "Cleopatra" fuese una "película de autor" podríamos interrogarnos sobre las razo-

nes por las que el tema ha merecido tan reiterados asaltos de los creadores. Tal y como es la película, acaso la cuestión debiera limitarse a preguntarnos sobre el interés popular por el tema. Pero, al no suministrarnos el film más que razones superficiales, caeríamos en una gratuita condenación.

Sin embargo, a pesar de lo dicho, no hay más remedio que ocuparse de "Cleopatra" con alguna atención en tanto tiene una importante significación en la historia del cine americano. Hasta cierto punto, en ella ha culminado la etapa iniciada años atrás, cuando, ante la competencia de la televisión y la consiguiente pérdida de espectadores, el cine hubo de buscar nuevas soluciones. El que el cine americano haya creído encontrarlas en mostrarnos una flota multicolor ardiendo en una pantalla gigantesca no debe extrañarnos. Está en perfecta conexión con la psicología del éxito, de la publicidad y de todos los monstruos del colosalismo y la deshumanización.

Si después de ver cualquiera de las películas que han significado verdaderas innovaciones uno siente la euforia anticipada—por señalar un simple síntoma fisiológico—ante "lo que puede venir por ese camino", "Cleopatra" produce una impresión de agobio, de agotamiento. ¿Qué harán ahora? ¿Tres flotas ardiendo? ¿Cuatro Cleopatras a la vez? Hay una reducción a lo cuantitativo que también puede relacionarse con el espíritu empleado en calcular la cifra de muertos posibles para cada bomba atómica. Esta bomba es mejor, porque mata más. Esta película es mejor, porque sale más flota. Y allí está el público, alienado por todas las presiones embrutecedoras. ¿Quién se atreve a "tener juicios" en medio del guirigay?

"Cleopatra" constituye prácticamente el caudal actual de una de las firmas productoras americanas de mejor historia. ¿Qué habría sucedido si "Cleopatra" no llenase los cines? Es presumible que la época del "colosalismo" habría sufrido en Hollywood una revisión. No creo que un examen de conciencia. Pero sí habría habido que bajar la guardia y quizá considerar otras posturas más inteligentes.

Así no. Esta asistencia masiva a la película, estos aplausos excitados ante la presentación de Richard Burton, estos silencios en sus besos con Liz Taylor, este erotismo solapado, sobreentendido, entre la película y su público produce la impresión de que la fórmula—para ganar millones—está hecha a la medida de una mayoría de espectadores.

Y uno se resiste a pensar que esto haya de ser así por los siglos de los siglos y los amenes. Otra vez se siente el indeclinable deseo de abandonar el terreno cinematográfico a quienes hoy lo ocupan en su mayor parte. Sólo que el cine ha probado ya que no hay que medirlo por "Cleopatra" y que, en definitiva, está inmerso en un juego de condicionamientos ante los que, eso sí, no cabe escapar. Porque la "mentalidad" Cleopatra, la de los productores, la de sus jefes de publicidad, la de su realizador, la de su público, corresponden justamente a una concepción embrutecedora de la sociedad y del hombre, ante la que, según las fuerzas de cada cual, hay que rebelarse.—JOSÉ MONLEÓN.

DOS SEMANAS
EN OTRA CIUDAD

Con "Dos semanas en otra ciudad" se nos quiere dar a entender que en este cochino mundo cada uno tiene que resolverse sus propios problemas si no quiere que esos problemas acaben con él. Jack Andrus es un actor cinematográfico con problemas. Lo importante es terminar con ellos; su origen, apenas nos interesa. Andrus se halla terriblemente solo y se arrima a los demás en la espera de conseguir, a través de ellos, un punto de apoyo, un contacto relativamente sólido con otro mundo que no sea el suyo propio. Pero así no lo conseguirá. En el film de Minnelli no hay

concesiones de ninguna clase. Andrus no se marchará con Verónica. En primer lugar hay que descartar la posibilidad de que Andrus pueda marcharse con Verónica "por unos días" Verónica no es ningún sedante y Andrus no posee la asombrosa indiferencia del seductor para pasar de una mujer a otra. Andrus, más que "pasar" de una mujer a otra, necesita salirse de sí mismo. De nada puede servirle volver con Carlota—su ex esposa—; de nada puede servirle la amistad—la falsa amistad—de Kruger, el viejo director. A pesar de todo, Andrus concede una gran importancia a esas cosas o, por lo menos, la finge. Posee momentos de lucidez, pero no son demasiado evidentes. Hay en Andrus un mucho de ambivalencia. En determinados momentos es un hombre que vive dispuesto a hacer las maletas y regresar al sanatorio. Es difícil precisar en qué momento se opera la decisión del personaje de enfrentarse consigo mismo.

El film de Minnelli se presta con dificultad a un análisis minucioso. Sin embargo, Andrus terminará con sus problemas al terminar el film de Kruger; un film que desde aquel mismo instante "será" de Andrus.

"El honor de un autor teatral consiste en ser un buen "fabricante" de obras", ha dicho Anouilh. La frase puede aplicarse a los directores cinematográficos. De haberla dicho Minne-

lli aún podría encerrar una cierta nobleza—como humilde elogio del trabajo bien hecho—, pues Minnelli y otros directores pueden considerarse como excelentes artesanos. Ahora bien, en labios de determinados directores cinematográficos... El auténtico honor del autor cinematográfico está en huir de la facilidad. Minnelli huye de ella como de la peste. Las formas y el ritmo con que expresa las situaciones dramáticas son las de un hombre preocupado en hacer un gran trabajo. Minnelli, que en su film es de una gran bondad para con sus personajes, hace llorar a Kruger cuando éste sospecha que su film puede ser una obra fácil, sin fuerza, la obra de un hombre acabado.

Pero el gran trabajo es algo que exige un esfuerzo constante y una cierta audacia para resolver toda clase de situaciones, como lo demuestra Andrus solucionando, a la manera de los surrealistas, la cretinez de la Barzelli.

Minnelli hace una brillante descripción de distintos personajes de la profesión cinematográfica. En este sentido, el film de Minnelli parece un comentario a "Le rire", de Bergson, realizado por un jesuita.

"Dos semanas en otra ciudad" es un film excelente y, por el momento, el mejor de Vincent Minnelli.

JUAN DE SAGARRA

Vincente Minnelli es un hombre de un extraordinario buen gusto. Al final de "Dos semanas en otra ciudad", mientras Jack Andrus busca a su antigua esposa entre los asistentes de una civilizada orgía en una lujosa quinta romana, cae sobre él un pañuelo verde que le arroja delicadamente una dama situada en el piso superior. Basta este simple detalle para dar una imagen de fuerza concreta indiscutible de la corrupción de la alta sociedad romana para mostrar un abismo insondable sin perder ni la elegancia ni la dignidad. No se crea que ésta es una cuestión que se limita exclusivamente al buen gusto, porque debe haber algo siempre detrás de ese buen gusto. Ahí está toda la diferencia entre el aristócrata y el hombre vulgar. Mientras Fellini chapotea largos e interminables minutos con evidente complacencia en la "dolce vita", Minnelli se contenta con mostrar, como de pasada, una terrorífica galería de figuras de cera para hacernos sentir todo el horror latente de ese mundo sin objeto ni esperanza. Rossellini señaló certeramente el fondo del problema cuando declaró que "La dolce vita" era un film muy provinciano.

Esta visión aguda y sensible, ese buen gusto constante, no se reducen a una necesidad irremisible de belleza, sino que revelan a un gran analista y a un verdadero sociólogo. Dentro

de unos cuantos lustros los films de Minnelli serán unos documentos de inapreciable valor sobre las costumbres de nuestra época en el más amplio sentido del término. "Dos semanas en otra ciudad", como hace diez años lo fué "Cautivos del mal", es un documental acerca del mundo del cine en general y acerca de un mundo del cine muy específico y de gran actualidad: los cineastas americanos en Roma.

Al igual que en los precedentes films de Minnelli, la radiografía de un cierto grupo social sirve de punto de partida para desarrollar la gestación espiritual de un personaje a la conquista de su plena condición humana, en lucha con el perpetuo compromiso entre la ilusión y la realidad. Minnelli presenta dos facetas complementarias de este conflicto; Kruger, que se deja aprisionar por un sueño en aras del cual sacrifica su dignidad, y Andrus, que superará la crisis, vencerá a todos los fantasmas del pasado y aprenderá a vivir a través de la comprensión total de su oficio de hombre de cine.

Como es lógico, Minnelli no podía dejar de hacernos participes—a través de la reflexión sobre su oficio que se plantea cada uno de esos dos hombres—de su propia concepción del oficio de cineasta, de la creación cinematográfica. Insisto en el término "oficio", porque es en el que deliberadamente insiste Minnelli. Para él, como para Jack Andrus, no existen ni grandes ni pequeños temas, ni categorías artísticas más o menos excelsas; la cuestión fundamental es la de realizar un trabajo bien con la máxima honestidad profesional. El Jack Andrus que nos muestra Minnelli rueda huyendo siempre en lo posible de lo fácil y lo rutinario, mostrando siempre el mayor respeto hacia el propio trabajo y el de los demás. Se podría—me atrevería incluso a decir que se debería—escribir largamente acerca de la manera de entender la vida y el mundo que nos propone "Dos semanas en otra ciudad", pero lo esencial está ahí, en ese respeto, en esa dedicación plena y total a una obra. La fuerza de Minnelli reside en que no se ha limitado a decirnos esto con su film, en la madurez de su carrera, sino que ha sido fiel a este principio desde su debut como director de cine. Por eso no es de extrañar que "Dos semanas en otra ciudad", además de su mayor lección de humildad, sea quizá también la más grande de todas sus películas.

JOSÉ LUIS GUARNER

Los buenos directores se pueden dividir en dos clases: la de los que producen películas que se incorporan inmediatamente a la esencia del que las ve, siendo desde ese momento y para siempre una sola cosa con él, y la de los que producen una admiración y un amor mucho más frío a través de obras que, aunque admirables, permanecen siempre fuera, como imagen exacta, pero imagen, de la realidad sobre la que podemos elaborar nuevos puntos de vista, comprender cosas nuevas o aprender cómo mejor poner en escena. La clasificación, sin que en ello haya que ver necesariamente una oposición o una in-comunicación fundamental, suele variar de una persona a otra. Por mi parte situo a Minnelli en la segunda categoría. La razón: simplemente que sus obras son más admirables en un desmenzamiento analítico que en su existencia real, que todas ellas, incluso las que más me gustan, me dejan un fuerte sentimiento de insatisfacción, de que algo falta. En estas condiciones sería una falta de sinceridad la postura del entusiasmo. "Dos semanas en otra ciudad" se sitúa dentro de los Minnellis que conozco detrás de "Mi desconfiada esposa" y "Brigadoon" y antes que "Los cuatro jinetes del Apocalipsis", en un nivel en que la admiración teórica queda reducida a límites verdaderamente pequeños. Como es habitual en las películas de Minnelli, lo primero que predispone a su favor, que produce los primeros goces de "Dos semanas en otra ciudad", es su indiscutible marca de ser la obra de un profesional de primera clase. Condición por la cual siempre he tenido un enorme respeto a este director. El indiscutible cuidado en el empleo de cada cosa, la preparación, la seguridad y la seriedad que se desprenden de todo no sólo hablan en favor de la personalidad de su ordenador, sino que, además, producen una inmensa sensación de verdad, de corporeidad, de existencia real de todo. En un segundo de la película están implícitas horas y horas de trabajo, de relación entre varias personas. Esto necesariamente tiene que redundar, como lo ha hecho, en la sensación de tiempo y vida que produce la película. Conocemos la vida

anterior de Jack Andrus y sus relaciones con Kruger, con Carlota y con las demás personas que no vemos aquí. Esto sucede no tanto porque en sus charlas con Verónica y en dos tonos distintos—el día que se conocen y junto al mar—Jack cuente muchas cosas y muchas otras estén presentes en sus ojos, sino sobre todo porque latén, viven en sus actos de ahora.

Enlazado estrechamente con los efectos de su seriedad al trabajador, está el segundo plano en que se sitúa "Dos semanas en otra ciudad", el lugar en que sentimos su dimensión moral, donde se manifiesta profundamente el director en su propio ser: el enorme respeto hacia cada uno de los hombres que aparecen. A diferencia de lo que ocurre con otros directores, el que su obra sea enormemente personal, el que en ella exponga sus encuentros con las cosas y busque a través de ellas un modo de vivir, no es obstáculo para que los hombres por medio de los que indaga tengan su vida propia, para que toda la película sea algo orgánico y dotado de cuerpo. Esto porque "Dos semanas en otra ciudad" es algo práctico, activo, no son elucubraciones de Mr. Minnelli sobre temas morales, sino actos, experiencias, conclusiones vivas, formas de obrar o, en todo caso, un trabajo bien hecho. Algo que existe. Algo fuerte.

Aquí es donde radica la más maravillosa lección de la película. Minnelli no se considera centro del mundo, ni siquiera importante; tan sólo uno más entre Barzelli, David, Tuccino, Clara, Janet y los otros. No juzga nada ni da sus opiniones sobre uno y otro; no llama a este cerdo y al otro imbécil. Ellos actúan y se revelan a sí mismos con un enorme pudor, con una inmensa dignidad. Entonces conocemos todas las caras de un acto y vemos el aspecto de amor en un acto detestable. El proceso que lleva a un hombre por un lugar a defender su verdad, su concepción vital. Su forma de obrar ya no es mala ni buena con respecto a los demás—que por su parte actúan de modo semejante—. Es simplemente ella misma, encerrada.

Lo mejor de esto es que surge de algo que en principio responde a lo que se llama drama psicológico. Las falsedades habituales en cuanto a expresión de sentimientos, a la molesta estilización de motivaciones y relaciones son aprovechadas para dar una visión más real y más completa de cada persona. Están presentes todas las cosas prosaicas que cada día echan por tierra los dramas sublimes, la habitual imposibilidad de mantener a gran rendimiento los problemas internos y las estupideces en el detalle que llevan a una persona a complicarse la vida, incluso hasta destrozarla ordenándola desde una base falsa. Todo llega de los gestos y las actitudes de los actores, de su relación con el lugar en que viven. Minnelli ha sabido dar una profundidad prodigiosa a sus actores, que manifiestan de forma absolutamente natural su alma, sus sentimientos a través de una mirada, de una sonrisa o de un movimiento del cuerpo. Si con Kirk Douglas ha hecho maravillas, qué decir de esa Rosanna Schiafino, viva y verdadera como no se podría haber pensado de ella. Una voz genial, una bata roja, una gesticulación rápida, un cha-cha-chá o una inexpressible rapidez en obedecer tras una patada nos hablan de Barzelli de forma que no se puede explicar. O de una Cyd Charisse fascinadora, desasosegante y grotesca a la vez. Una mirada de Edward G. Robinson puede valer por 1.000 tratados sobre la persona humana, como lo valen cada uno de los peinados, los ojos pintados, las ácidas arrugas llevadas con dignidad por Claire Trevor, que enciende un cigarrillo, llora recostada contra el lavabo o consuela a su marido. La utilización de los actores llega a tal grado de perfección que, por mi parte, no sé si la presencia de George Hamilton me resulta fastidiosa porque lo es o porque he chocado con David Drew.

A destacar las pequeñas pero provechosas indagaciones sobre la puesta en escena que Vincenzo Minnelli hace a través de la película que se rueda en su película, la simpática orgía petrolificada y carrera automovilístico-psíquica—la subida de Cyd Charisse al coche—es inenarrable, que termina en gran musical: el coche bajo un chorro de agua.

MARCELINO VILLEGAS

* * *

Si se me permite, yo diría que "Dos semanas en otra ciudad" no es más que un "remake" minnelliano de otra película suya anterior, de la que acaso no por pura casualidad se nos ofrecen algunos planos en esta última. Me refiero a "The Bad and the Beautiful". Pero no es un "remake" "ad pedem literae", sino una auténtica recreación. De nuevo, el tema dramático centrado en la vanidad, en la soberbia. De nuevo el ambiente del cine y el mundo de sus gentes: Lo que antes era hasta cierto punto lineal, esquemático, ahora es barroco, delirante. Y por medio, entre aquella película, "Cautivos del mal", y ésta, hay mucha labor creadora de Minnelli, que, naturalmente, se nota y se aprecia en el resultado final: están por medio esa comedia modélica que es "Mi desconfiada esposa", está "Gigi", la cumbre del musical, y están las inserciones en lo puramente dramático que son "Como un torrente", "Con él llegó el escándalo" y "Los cuatro jinetes del Apocalipsis". Creo que "Dos semanas en otra ciudad" no habrá sorprendido, en cierta manera, a los seguidores fieles de Minnelli: en realidad, hasta cierto punto, no se tropezaba nadie con ninguna novedad.

Porque no es novedad la perfección en la "puesta en escena", que aquí alcanza cumbres muy difíciles de superar, pero con antecedentes en toda la obra anterior del mismo realizador. Porque no es novedad la manifiesta influencia del musical en toda la puesta en escena: incluso hay momentos en que uno aspira por que los intérpretes empiecen a cantar y bailar, obligados por la acción y por la construcción dramática de la película. (Recuerdo un momento inolvidable: Kirk Douglas y Dalia Lahvi entran, de noche, en una plaza romana. Asoman por una punta de la pantalla y parece como si fueran a cubrir, bailando, el espacio libre de figuras. Y de pronto, como miembros de un cuerpo de baile, aparecen y cruzan, ligeros y vestidos de rojo, cuatro figuras de eclesiásticos. La escena tenía musical, aunque no lo tenga.) Porque no es novedad la perfecta dirección de actores: Kirk Douglas, actor dramático sobrio, preferido de Minnelli; Edward G. Robinson, asombroso; Cyd Charisse, encarnando al mito femenino; Claire Trevor, personi-

ficando la realidad matriarcal; George Hamilton, fiel retrato de una juventud indecisa; Dalia Lahvi, imagen de la ingenua que no lo es en realidad, y Rossana Schiaffino en la cruel caricatura de sí misma. Porque no es novedad el ritmo arrollador que lleva la acción, ni esa asombrosa utilización del color como elemento dramático y a la vez como muestra de un gusto exquisito. No lo es la perfección asombrosa de los encuadres, la economía de medios visuales en mitad de una especie de orgía barroca. No lo es, incluso, que, apoyado en razones puramente comerciales, sacrificado a todas las imposiciones de la industria—argumento basado en una novela de éxito, escenarios italianos, porque es lo que se lleva, actores comerciales—, Minnelli consiga una película que, además de comercial, es una gozosa obra del arte cinematográfico. Insisto que todas esas cosas, a la postre, no son ninguna novedad: las creaciones de Minnelli han estado siempre apoyadas en todas esas cosas; él es, por encima de todo, un realizador comercial, ante cuya obra, incluso, la crítica ha gustado siempre de hacer dengues de puritanismo artístico, por lo menos hasta hace muy poco.

Lo importante, con todo, y que no es de despreciar cuanto queda dicho, es que la película parece haber sido creada en una especie de exaltación, como con una especie de jubilosa confianza en el resultado, como en un estado febril, casi diría que en un clima de gracia especial. Al terminar la proyección queda uno sin habla, anonado, todavía inmerso en aquella catarata de imágenes brillantes, exaltadas, agotadoras, enloquecidas. La secuencia del automóvil—que está hecha, además, con transparencia—es casi alucinante, delumbra de puro bella. Minnelli, con esta película, parece haber querido demostrar, de forma incontrovertible, todo su talento de creador cinematográfico, acaso como primer paso hacia un cine totalmente suyo, incluso por algo más que por la puesta en escena. Ha envuelto en un torbellino de puro cine una historia más bien superficial, llena de complicaciones folletinescas, y nos la ha entregado como en bandeja de oro. Hay un momento—la patada a la estrella—en que se sienten ganas de aplaudir. Y no hay un solo momento en que la tensión, que se presenta abruptamente en cuanto el protagonista llega a Roma, ceda, en que nos distraigamos de lo que ocurre en la pantalla.

Sin embargo, "Dos semanas en otra ciudad" es puro cine comercial. Los supervivientes del viejo "purismo"—que ahora están como en el limbo a cuenta de Antonioni—es posible que todavía le pongan pegas, en el fondo porque le gusta a eso que se llama público. Pero en el fondo también ellos están convencidos de que éste y no otro es el verdadero cine, al margen de que produzca dinero en las taquillas. Personalmente, esta película directa, barroca, brillante, agotadora, asombrosa, febril, hermosa, me compensa de tanta vaciedad pedante y purista como tengo que soportar. Y me apresuro a escribir el nombre de Vincente Minnelli entre los nombres de los escasos realizadores cinematográficos que en el mundo son y han sido.

MARCELO ARROITA-JÁUREGUI

El esfuerzo de Minnelli por sobrevivir no puede por menos que conmovernos. Por sobrevivir artísticamente, y hasta por sobrevivir humanamente. Porque nuestra civilización cínica y despiadada no admite a los sentimentales, virtud o defecto que el mismo Minnelli confiesa poseer. Lo que verdaderamente no admite nuestro tiempo es el mundo de ideas post-románticas y liberales que forman el amplio jardo del mundo estético y moral de este ex italiano. Un liberalismo del París galante de principios de siglo, época teñida de una serie de clichés convencionales que el tiempo ha ido desechando. Viendo "Dos semanas en la ciudad" uno tiene la impresión que los años han transcurrido en balde, a no ser que uno se guíe por la evolución del profesional Minnelli en relación con sus acontecimientos vitales. Nada de satélites ni de psicología, subjetivismo o idealismo; nada tampoco de un mundo ideológico y estético de 1962. Sólo un superviviente de los felices abuelos adinerados que tenían sus pequeñas complicaciones, su sentido de la compostura, del "dandysmo" y del refinamiento. Y esto es lo que nos haría ver su cine con una sonrisa bondadosa si no se hubiera llegado a desorbitar su importancia hasta elevarle a la categoría de pontífice de bastantes críticos, entre los que se encuentran no pocos de mis compañeros de FILM IDEAL.

En el elegante y refinado mundo de Minnelli—y en "Dos semanas en la ciudad"—hay una doble vertiente con una serie de variantes. Por un lado, el sentido y sentimiento de la profesionalidad consciente—el realizador agotado y el actor que se convierte en realizador—, artista como casi siempre, al cual se le plantea el problema de su continuo esfuerzo por superarse y el de la soledad de su labor, soledad que le obliga a encerrarse en su obra. Por otro lado, la tramoya sentimental en que cabe el sentimentalismo, la ironía, la delicadeza, la maldad de los perversos casi demoniacos, siempre atentos a arrastrar al abismo de su corrupción a los abnegados ángeles. La enorme habilidad de Minnelli estriba en saber superar este planteamiento caprichoso—llega hasta a forzar la historia en beneficio de sus situaciones extremas—a través de una puesta en

escena primordialmente colorística, donde el artificioso mundo de sus personajes encuentra la adecuada, brillante expresión no por medio de los actores, sino del decorado—magnífico en su policromía en toda la segunda parte—y del vestuario, todo lo cual le permite componer bellos planos—el dormitorio del director enfermo dominado por el rojo, el verde pálido del "infierno" en que se encierra Kirk Douglas tras su desengaño, junto a la Charisse, la suavidad de los blancos y los azules del agua y el cielo en la plaza—. Y un poco de psicoanálisis en el esfuerzo del condenado para rehacer su vida, con la consiguiente escena casi onírica en que el protagonista domina su cólera en medio de una desenfrenada carrera—casi un "ballet" horripilante—en el coche. La maldad gratuita, los refinados placeres y ese demonio de melenas que quiere apartar al hombre de su objetivo nos demuestran una visión muy en consonancia con la mentalidad sensual de los viejos libertinos que circulaban por los "Maxim's" y "Moulin Rouge" de hace bastantes años. Hoy una nueva sociedad tiene nuevos defectos y nuevas virtudes; no en balde han pasado dos gravísimas guerras mundiales y vive amenazada por una tercera que puede ser definitiva. Los asuntos de Minnelli, sus personajes, su moralidad o amoralidad, su proximidad a los pintores impresionistas nos conmueve, pero más por lo que tiene de fantasma revivido que por lo que tenga de proximidad temperamental. Uno queda encantado ante detalles enternecedores—la jovencita italiana que, ya preparada para marcharse, cierra la puerta del cuarto y se queda para ayudar al hombre angustiado por una súbita conversación telefónica—, pero uno se indigna ante el artificio continuo y las convenciones de estos productos. No es que uno ataque a ese sensible y hábil artesano que es Minnelli; lo que uno ataca es el "minnellismo" como postura.

JULIO MARTÍNEZ

Hay tres tipos de críticos: los que no lo son aunque se lo crean, vendidos a las presiones y a la publicidad, los que sueñan con escribir novelas y aprovechan el argumento de las películas, sus diálogos, para demostrar que son escritores, y los que quieren llegar a hacer cine y en cada película ven lo que ellos habrían hecho, lo que jamás serían capaces de hacer o lo que quizá lleguen a realizar. Los únicos de estos críticos que para mí tienen verdadera importancia son los terceros. Y quizá por ello me ha gustado tanto "Dos semanas en otra ciudad". El "esclavo en jaula de oro" de la Metro Goldwyn Mayer—también llamado Vicente Minnelli—se ha lanzado otra vez, ya casi de forma demencial, contra los barrotos dorados de su jaula y de su exasperación ha salido esta obra minnelliana de Minnelli. Porque la película es como un ovillo lleno de cabos, cada uno de los cuales podría ser una clave para el testamento del realizador.

No se limita Minnelli a reflexionar sobre su propio mundo—el de Hollywood—emigrado a otro continente, con obreros que hacen del rodaje un caos por su forma de gritar, de vociferar, de impedir un ensayo razonable del director con los actores y estrellas surgidas de la noche a la mañana y que basan su éxito en el "bikini", en la debilidad de un director que no se resigna a dejar de ser joven y de un productor que conoce lo que esos atractivos físicos representan en el mercado internacional. Minnelli, además, con excelente humor y delicadeza, parodia el mundo de los directores europeos. Y la parodia llega a ser aniquilamiento de lo parodiado: la "Via Veneto", de Fellini, queda destrozada con dos "travellings" por la visión de Minnelli, la decadencia de los cansados del placer queda hecha añicos con ese cuadro delicado y estremecedor con que se inicia la secuencia decisiva del film. Con unos pocos planos resuelve Minnelli lo que a Fellini le costó largas y tediosas secuencias de "La dolce vita". Pero es que Fellini es un pseudomoralista. Y tampoco se libra Antonioni. Su clásico paseo, infinitamente prolongado, lo recoge Minnelli en esa escena en el Campidoglio, aun tomándose la libertad—en beneficio de los siempre presentes colores rojos—de sacar a cuatro seminaristas del colegio germano a unas horas en que las puertas de los colegios religiosos hace ya mucho que se cerraron. Y última parodia de Antonioni es la carrera final hacia el avión. Lo que iba a ser paseo se convierte—observado con mucho humor—en carrera por los largos pasillos de Ciampino—todo cristal—hasta la puerta que lleva al avión.

Pero el film es para mí Carlota, la mujer que tenía un perro para proteger su dormitorio y el perro acabó irremisiblemente envenenado. Carlota, la ninfomana, con su preferencia por el color verde—salvo la escena de la fiesta de final de película, en que Minnelli la viste de Delphyre Seyrig, "Mariembad", con sus plumas negras, que hacen más fascinante a la inolvidable Cyd Charisse, aunque si el luto le sienta bien a Electra, el verde le sienta fuera de serie a la americana más guapa que ha temido el cine, gravita en toda la película, Minnelli siente nostalgia de los tiempos en que hacía "The bad and the beautiful" ("Cautivos del mal")—el mismo guionista, el mismo productor, el mismo músico, el mismo actor—, pero no tiene motivos. Este es quizá su film más personal, el que rezuma toda la sabiduría a que ha llegado en la resolución de cada escena hasta elevar a categoría del más puro humor un diálogo que llevaba de cabeza al melodrama. Si en las escuelas de cine se enseñase cine, este film de Minnelli habría que estudiarlo tres veces por semana. Para aprender a hacer, a resolver situaciones difíciles para todo director que recibe un guión ya hecho, sobre una novela famosa, con ciertos actores y una determinada ciudad que ha resultado cinematográfica en taquilla, "Dos semanas en otra ciudad" es un modelo de cine. La forma en que está continuamente superado el guión da idea de la lucha febril de Minnelli por potenciarlo todo (la escena en que productor y director discuten la fecha de terminación del film y quién se encargará del doblaje—con ese contrato que parece un guión por lo extenso—está salvada por esos segundos términos en que madres ansiosas de fama están materialmente ofreciendo a sus bobaliconas hijas al importante productor que toma una copa de negocios en el bar del hotel de lujo). Situación ésta de segundo término que emparenta con el personaje de la estrella—estupenda parodia de la propia Rossana Schiaffino—, acompañada por su fiera madre, que anda a golpes con los fotógrafos.

Con las miradas, con el simple comportamiento, Minnelli nos dice todo sobre sus personajes, incluso, y ante todo, sobre sus perversiones, sobre sus vicios. Para ello no cae en la facilidad de que los homosexuales hablen con voz afeminada. Minnelli ha sido mucho más profundo, y ahí queda esa relación entre director y actor o el caso de David, que recuerda a Perkins, o los celos de Claire Trevor, no sólo de las mujeres, sino de Kirk Douglas.

Minnelli cree que las gentes van al cine para esconderse. Y el director sólo puede ofrecer a sus clientes—casi huéspedes, ya que el público viene a su casa—dos cosas: hacerles olvidar su miedo, como se hace distrayendo a los niños de sus pesadillas, o recordarles incluso en la oscuridad de este refugio que lo que hacen es huir. Los dos métodos pueden ser buenos. Lo único que está prohibido es aburrirle al espectador con sermones. Han de salir del cine más optimistas—y eso ya ayuda para combatir—o más convencidos de que no se puede huir, de que hay que hacer frente a todo. Pero el cine se hace para entretener, es un entretenimiento de masas. Eso es lo que Minnelli nunca olvida. Y de esa misma consideración proceden sus méritos.

JUAN COBOS

Dos semanas en otra ciudad, de Vincente Minnelli

*Título original: "Two Weeks in Another Town".
Producción y distribución Metro Goldwyn-Mayer,
1962. Basada en la novela de Irwin Shaw. Guión:
Charles Schnee. Director: Vincente Minnelli. Fo-
tografía en Cinemascope y Metrocolor: Milton
Krasner. Decorados: George W. Davis, Urie Mac-
Cleary, Henry Grace y Keogh Gleason. Música:
David Raksin. Montaje: Adrienne Fazan y Ro-
bert J. Kern, Jr.*

*Reparto: Jack Andrus, Kirk Douglas; Maurice
Kruger, Edward G. Robinson; Carlota, Cyd Cha-
risme; Davie Drew, George Hamilton; Verónica,
Dahlia Lavi; Clara Kruger, Claire Trevor; Brad*

*Byrd, James Gregory; Barzoli, Rossana Schiaf-
fino; Janet Dark, Jeanna Roos; Lew Jordan,
George MacReady; Tacino, Mino Doro; Ravinski,
Erich von Stroheim, Jr.*

SOBRE Minnelli, su moral y su posible estética nos definimos ya de forma clara en otro número de esta revista (1). Con "Dos semanas en otra ciudad" no hay mucho que añadir a lo dicho en aquella ocasión. Opresiva y constantemente, a lo largo de todo el film, la presencia de los mismos postulados irritantes y desagradablemente infantiles, traducidos objetivamente—al margen del mismo Minnelli y de su obra cinematográfica—en las más funestas de las ideologías contemporáneas. En este caso, toda esta carga de peligrosa puerilidad se desarrolla por los cauces parcialmente biográficos de la vida de un actor en decadencia—Kirk Douglas—, de su realización vital, formulada desde postulados de un individualismo grotesco y anticuado.

Al margen de esto, la película parece haber sido realizada de cara y en homenaje a la crítica francesa, que tanto ha ensalzado a Minnelli. La profusión de rojos llega a ser agobiante, y en ocasiones se traduce en auténticos chistes visuales—los seminaristas de la plaza desierta—. La película—valga por una vez el término, también para nosotros—viene a ser un espectáculo auténticamente delirante, y que nadie considere esto como un elogio.

Los dos personajes femeninos vienen a ser también un fiel reflejo de las actitudes de Minnelli. La mujer pasa a ser o bien un objeto apto para la ternura y, por consiguiente, insuficiente, o bien un objeto destructor y, lógicamente, peligroso y negativo. Cyd Charisse, encarnación integral del mal, se convierte en el segundo homenaje de Minnelli a los "cahiers".

Quedan, a ratos, trozos de una mecánica indiscutiblemente brillante y que incluso me atrevería a considerar entre los mejores fragmentos del realizador. Pero esto, naturalmente, no sirve para justificar ninguna película.—SANTIAGO SAN MIGUEL.

(1) Crítica de "Los cuatro jinetes del Apocalipsis" (NUESTRO CINE, número 11. C. S. F. y S. S. M.)

EL NOVIAZGO DEL PADRE DE EDDIE, de Vincente Minnelli

SE ha repetido tantas y tantas veces el nombre de Minelli estrechamente ligado a toda clase de alabanzas relacionadas con su buen gusto, con su sentido de lo exquisito, que yo me había propuesto pasarlo de largo en beneficio de otras facetas de igual o mayor importancia que, por menós brillantes, quedan envueltas sin pena ni gloria en el tropel de colorido que es un film de Minnelli.

Sin embargo, el mundo minnelliano es un cebo ineludible, y lo primero que salta a los ojos en "El noviazgo del padre de Eddie" son las constantes con las que ya nos debíamos haber familiarizado y que siguen arrancándonos exclamaciones de júbilo, en una serie de aciertos en perpetua trayectoria ascendente. Un personaje de Minelli jamás será gris, y nunca será un elemento aislado. Siempre representará un mundo en contraposición con los de los otros personajes. Y de ahí surgirán una serie de choques, o de semejanzas, que irán creando el ambiente propicio para las conclusiones. "El noviazgo del padre de Eddie" nos presenta a un Minnelli que ya ha asimilado todo, que maneja sus elementos con la medida exacta, pasada ya la euforia de los hallazgos, que le hacían prodigarse a veces con exceso, y que se ha convertido en el patriarca de la comedia moderna, aunque quizás fuera más exacto decir en el hermano mayor. Constantemente se sabe dueño de la situación y se desenvuelve con una facilidad pasmosa. Claro que esto es un arma de dos filos, porque en "El noviazgo" se dan por primera vez en el cine de Minnelli escenas de artesano. Mejor dicho, existe un fondo de artesano en todas esas relaciones que le es inevitable dar y que no pueden constituir una secuencia brillante. Entonces Minnelli las resuelve con toda corrección, incluso con encanto, pero guardando su genio para las escenas de gran comedia. De hecho, el caso es el mismo para el espectador, ya que acabado uno de los números fuertes del film, las secuencias siguientes se viven en espera del nuevo estallido de genio, que misteriosamente coincide a menudo con la aparición de Stella Stevens en la pantalla.

La historia es la de un viudo que se vuelve a casar, con la colaboración de su hijo de diez años. Una a una, aparecen tres mujeres que no tienen más en común que las relaciones con Eddie. Por ello es a través del niño como las ve Minelli. La primera, una vecina rubia, cordial y atractiva—no olvidemos que se trata de un film de Minnelli—, es, desde el principio, la esposa predestinada para el viudo. En todas las ocasiones aparece en un claro papel familiar: haciendo unos pastelitos para Eddie, cuidándole cuando está enfermo y adorando silenciosamente a Glenn Ford. Todo viene a reforzar esta idea. Su casa es la de una mujer hogareña—todo lo hogareña que puede ser una mujer minnelliana—y avanza rodeada de intimidad.

En la escena del desayuno después de la enfermedad de Eddie, el cuadro es armoniosamente conjugado. Minelli la quiere al igual que Eddie, pero también, como el niño, cae en la fascinación de la mujer-mito: Stella Stevens es quien ha llevado los mejores pedazos en la distribución de escenas. Las otras dos mujeres nos son presentadas en todo su ambiente, ambas viven solas, pero conocemos su casa, y lo que es más importante, sus ocupaciones. Stella es una mujer que ha venido desde Nueva York a seguir unos cursos para reforzar su personalidad, y eso es todo lo que sabremos de ella. Sin embargo, es más que suficiente. Todo lo que había que hacer con ella era colocarla. ¿Y dónde mejor que en un paratso de juke-box, salchichas calientes, donuts y luces de colores? Resultaría inútil intentar describir lo que resulta de la mezcla del citado establecimiento con un Glenn Ford asombrosamente divertido, una Stella Stevens venciendo su timidez y un niño de diez años, pelirrojo y con huecos entre los dientes, como decía Pruneda, mirando a Stella y diciendo: "¡Estupendal!" (1). En el bazar, Minelli ha conseguido una de las más grandes escenas de comedia de todos los tiempos. Pero no es más que un anticipo. Más tarde vienen la asombrosa aparición de Stella en la emisora de radio, ante la admirativa mirada de Jerry Van Dicke, y acompañada, como en todas sus apariciones, por una sintonía silbada, y como remate a su aportación al género de la comedia, un solo de batería rebotante de talento, de encanto y de genialidad. La última secuencia donde aparece Stella ya no sigue la misma línea, representa un cambio radical en ella. Ya no aparece vestida con vivos rojos y blancos, y ningún espectacular ruido de fondo viene a apoyarla. Anteriormente, aparte del estribillo que subraya sus entradas en la pantalla y que ya he citado, siempre ha habido un sonido en segundo término, matizando la situación, y formando con el color el ambiente de alegría. No hablo únicamente del solo de batería, en donde el sonido deja de ser un elemento ambiental para pasar a desempeñar un papel clave, sino también de esas dos ocasiones en que el característico chasquido de los "flippers" y luego el entrecrocarse de los bolos ocupan la banda sonora (2).

Luego viene Rita, la más minnelliana de las tres, pero ocupando un lugar en la casta de las mujeres cinematográficamente malditas. Es una mujer que hemos visto en casi todos los films de Minnelli, más o menos determinada, y símbolo de todo un régimen de vida, de un ambiente, del gran mundo. Saltan a la vista los puntos de semejanza con aquella Lauren Bacall de "Mi desconfiada esposa", diseñadora de modas también. Pero entonces Minnelli estaba de su parte, y en "El noviazgo" ya he dicho que Minelli ve el mundo a través de los ojos de Eddie. El film viene a apoyar la original teoría del niño acerca de la maldad o bondad de las mujeres según tengan los ojos redondos o entornados. Elizabeth tiene los ojos redondos, y Dolly—es decir, Stella Stevens—, desde luego, también. Sin embargo, Rita los tiene entornados. Glenn Ford piensa que es un capri-

cho de niño odiar a Rita, pero la teoría de los ojos entornados es sólo exterior, la fachada. Eddie no quiere a Rita fundadamente. No encuentra en ella el calor, la ternura que busca. No existe una sola secuencia en toda la película en que Dina Merrill dé una sola prueba de amor, de sentimientos. Incluso con Glenn Ford, nunca existe la intimidad. La única vez que se besan en la pantalla, el beso no puede ser más distante. Toda esta frialdad, que hasta en su casa salta a los ojos—decorada con gusto exquisito, pero sin un solo toque de brillo—, e incluso en su repugnante perro, va subiendo de tono hasta culminar en la secuencia de la boda de Stella. Eddie, sincero o no, se siente enfermo e impide a su padre el ir a cenar con Rita, como estaba acordado. Al enterarse ésta lanza al niño una larga y dura mirada. Está el violento contraste con la escena de la bolera cuando Stella explica las reglas de su escuela para reforzar la confianza, echando el busto hacia adelante ante los atónitos ojos de Van Dicke, su eterno espectador. En esta escena está todo el ardor, toda la pasión. Rita también tiene sus escenarios, aparte de su casa, y, claro está, también son significativamente delatoros. Siempre aparecerá en sitios lujosos, salvo en una ocasión, en que ella y Glenn Ford bailan en un dancing que no entrará en su mundo, adonde ella no iría normalmente, pero que forma parte de una serie de planos que nos muestran a la pareja en diferentes ambientes para dar la noción de idilio. No puedo impedirme el citar aquella maravillosa elipsis "doneniana", en donde era la ausencia, y no la presencia, de la pareja lo que daba la idea de romance. Los resultados eran, a mi juicio, francamente más positivos. Pero Glenn Ford nunca sucumbirá a Rita. Simplemente se unirá a ella debido a su inadaptación, su precaución, defendiéndose de las "caza-maridos", como dice la emprendedora sirvienta que trabaja en su casa. Más tarde, a raíz del incidente de la escapatoria de Eddie del campamento, tendrá una conversación telefónica con Rita y le dirá que no puede verla porque tiene que ocuparse de Eddie. Esto es cierto tan sólo en parte. No sólo ha influido Eddie en su decisión, sino también la conversación con Elizabeth.

La relación más fuerte de todo el film es, evidentemente, la del padre y el hijo, y podrían citarse media docena de escenas, increíblemente intimistas, verdaderas y profundas entre ambos. Nunca Glenn Ford había conseguido momentos tan brillantes como en "El noviazgo". En particular, tiene unos planos magníficos en el ataque de histerismo de Eddie que la banda sonora viene lastimosamente a derribar con un nefasto subrayado dramático que raya en lo grotesco (3). Yo siempre he sido enemigo de los apuntes de sonido para reforzar la imagen—me refiero a la música, no a las palabras—. Volviendo inevitablemente a Donnen, ¡cuánto más decisivas son las pausas en la primera conversación de Robert Mitchum y Deborah Kerr en "Página en blanco" que las frases marcadas por cursis com-

pases románticos. Sin embargo, así como no considero el sonido elemento dramático ni lírico, me parece un perfecto aliado en las escenas de comedia. Me remito a lo que antes he dicho refiriéndome a Stella Stevens. Esta importancia del elemento "ruido" en la comedia se ve claramente en Jerry Lewis, y llega a culminar a menudo en el "gag" sonoro. Repito que no hablo del humor en el diálogo, sino del refuerzo que representa el sonido como elemento de comedia.

Pero Minnelli es esencialmente un director para ser visto y no oído. Y en "El noviazgo" nos presenta algo maravilloso: el mundo de Eddie. En los planos iniciales de la cinta, Glenn Ford deja estrebierda la puerta del cuarto del niño, y por esa abertura se escapa de pronto todo un universo de espíritu infantil, que invade gran parte del resto de la película. El cuarto en sí solo ya es un canto de alegría, con paredes rojas y caretas, cromos, arcos y dianas colgados por las paredes. Es el cuarto perfecto para su ocupante, el estupendo Eddie, que consigue con una interpretación extraordinaria borrar las constantes avalanchas de cursilería que le da el nefasto doblaje español, nueva aplicación de esa estúpida teoría según la cual a los niños hay que doblarlos con voces femeninas (4). Pero volviendo a Eddie, no se podría acabar esta crítica sin mencionar todas esas explosiones infantiles que dan de vez en cuando una nueva lozanía al film. Esencialmente me refiero a la fiesta de cumpleaños de Eddie, donde entre un paraíso de juguetes un enjambre de niños estupendos, con un dibujo de animal pegado a la espalda, corren de un lado para otro, gritando, intentado coger peces de la pecera y pegando a un punching.

Finalmente, hay algo importante que quiero hacer notar en "El noviazgo". En contraposición con el aire dicharachero y vivaz de comedia, existe una profunda perspectiva acerca de la muerte de la esposa de Glenn Ford. Es una constante que corre sumergida a lo largo del film, y de tiempo en tiempo asoma a la superficie, justificando actitudes y dando origen a numerosas secuencias impregnadas de nostalgia, en particular las conversaciones entre padre e hijo, recordando ambos a Helen, y ese inolvidable plano en que Glenn asiste a una escena amorosa de "Mogambo" en la televisión.

Minnelli no es, pues, intrascendente y desprecupado. Detrás de su brillo exterior se desarrollan sentimientos que no expone escandalosamente en expresivos primeros planos — Minnelli es enemigo de los primeros planos "porque aíslan al personaje de su mundo", según palabras textuales del propio Minelli—, sino que a menudo no llegan al espectador hasta la hora en que, calmados los ánimos tras la proyección, uno vuelve la vista atrás y entra de lleno en la esencia minnelliana.

Carlos SUAREZ

(1) Hago notar que al encontrar a Stella, Eddie y su padre salen de ver (admiración con admiración se paga) "Duelo en la alta sierra".

2) Tanto en la secuencia del solo de batería de Stella Stevens como en la secuencia del bazar, se nota perfectamente la inclusión del mundo de la comedia musical, como aire y "trozo de realidad", que está pidiendo a gri-

tos la estilización del musical. Además, se observa la tendencia natural del grupo de los directores de la comedia musical a retratar continuamente ambientes y situaciones modernos:

(3) La frase exacta que marca el nocivo refuerzo musical es: "Un pez es un pez".

(4) Con "El noviazgo", Minelli viene a corroborar su calidad de director de actores, tan discutida por algunos. Quizá sea éste, por otro lado, su mejor trabajo como director de actores.

«EL NOVIAZGO DEL PADRE DE ED-
DIE, de Vicente Minnelli.

Título original: "The Courtship of Eddie's Father". Nacionalidad: Norteamericana. Producción: Joe Pasternak (Euterpe-Venice). Distribución: Metro Goldwyn Mayer. Argumento: La novela de Mark Tobey. Guión: John Gay. Director: Vincente Minnelli. Fotografía: Milton Krasner. Música: George Stoll. Procedimiento de color: Metrocolor. Sistema de proyección: Panavisión. Intérpretes: Glenn Ford (Tom Corbett), Shirley Jones (Elizabeth), Stella Stevens (Dollye), Dina Merrill (Rita), Roberta Sherwood (señora Livingston), Ronny Howard (Eddie), Jerry van Dyke (Norman Jones).

«SU PEQUEÑA AVENTURA», de Norman Jewison.

Título original: "The Thrill of It All". Nacionalidad: Norteamericana. Producción: Ross Hunter-Arwin, para la Universal, 1963. Distribución: Universal Films Española. Argumento: Basado en una historia de Larry Gelbart y Carl Reiner. Guión: Carl Reiner. Dirección: Norman Jewison. Fotografía: Russell Metty. Música: De Vol. Procedimiento de color: Technicolor. Intérpretes: Doris Day (Beverly Boyer), James Garner (Dr. Gerald Boyer), Arlene Francis (Señora Fraleigh), Edward Andrews (Gardiner Fraleigh), Reginald Owen (el abuelo Tom Fraleigh), Zasu Pitts (Olivia), Elliot Reid (Mike Palmes).

Acaban de estrenarse en Madrid dos nuevas comedias americanas. Una de ellas viene apoyada por el nombre, a la cabecera del reparto, de Doris Day; la otra, por el hecho de ser su director Vicente Minnelli. No habría demasiado que añadir a las consideraciones hechas sobre la comedia en el número anterior de NUESTRO CINE si no fuera porque en estas dos se añaden a las habituales características de falsa brillantez y sensiblería unas motivaciones pretendidamente filosóficas que hacen de las películas productos dignos de una tajante repulsa. En primer lugar, las obras nos remiten al peocine y al peor teatro españoles de estos años. Poca diferencia va de «El noviazgo...» a cualquier «Jose-lito», y menos aún de «Su pequeña aventura» a los inefables «Derechos de la mujer»—teatrales o cinematográficos—de Alfonso Paso. Hay, no puede negarse, un mayor oficio en estas películas que en sus equivalentes nacionales, pero a la hora de la verdad, en función de un análisis estético mínimamente riguroso, las diferencias no van más allá de las que lógicamente imprime a un producto cualquiera—trátese de una película, de un par de zapatos o de una herramienta—la situación general del país de origen.

«El noviazgo del padre de Eddie» es una comedia sentimental, rosa por todos sus costados, y en la que algunas notas de humor—principalmente a cargo de la criada pintoresca que aprende idiomas—no consiguen privar de su dominante esencialmente almibarada. La historieta del viudo que desea volver a casarse y que ha de contar con la aprobación de su retoño no solo es vieja como el mundo, sino que viene tratada con una vulgaridad y una ramplonería pasmosas. Ni siquiera el buen gusto de Minnelli—no hablemos ya de su demostrada maestría para la comedia—aparece aquí. Todo es tópico, sensiblero y meliflúo. Y, lo que es peor, se nos promulga una posición moral absolutamente deplorable. El más acusado reaccionarismo preside toda la película. De las tres mujeres en torno a las cuales gira el padre en su búsqueda de compañera, se rechaza abiertamente a la que, por tener una independencia y una actividad intelectual no está dispuesta a abdicar de su condición de ser humano para ser solo eso que se llama tópicamente «esposa y madre»; se deja de lado, con una conmisericordia paternalista a la que, por su atractivo físico y sus presumibles dotes eróticas, puede pretender por distintos caminos seguir siendo «mujer»; y se opta por la vecinita modosa, casera, aburrida y cursi, desprovista de todo atractivo y que se supone que se convertirá rápidamente en la necesaria esposa dócil y sumisa, despersonalizada y, naturalmente, confeccionadora de exquisitas tartas de manzana... En suma, se hace la apología de la más burguesa de las concepciones del matrimonio, aparte de recurrirse a todos los clichés relativos a las delicias de la vida del hogar tal como vienen planteados en las revistas llamadas «femeninas». Que además de esto haya una realización correcta—no siempre—, una interpretación válida de Glenn Ford y una composición del personaje de Dina Merrill que recuerda a la extraordinaria Gail Patrick es poco, muy poco, en una valoración global del film. Venga firmado por quien venga firmado.

«Su pequeña aventura» no merecería el comentario si fuera simplemente una película más de Doris Day; el esquema sobre el que estas están construidas ha sido suficientemente analizado. Ahora bien, a este esquema, que no desaparece en absoluto del film reciente—la fórmula ha resultado demasiado rentable para que se pueda pensar en cambiarla—, se añade aquí un elemento nuevo, tendente a probar que el único papel que debe la mujer jugar en la sociedad es—como en «Eddie»—el

de «esposa y madre», y que cualquier veleidad de tener una vida propia debe ser condenada. Esto nos viene dado a través de la anécdota de una mujer casada y madre de dos hijos a la que le ofrecen un ventajoso contrato para actuar en la televisión y que, a partir de ese momento, empieza—no faltaba más—a abandonar sus quehaceres domésticos, su marido y su casa. El marido—ginecólogo—acaba encontrando la solución por la expeditiva vía de poner a su mujer en camino de convertirse en su cliente, con lo que suponemos que al cabo de unos meses no tendrá más remedio—dada la naturaleza de su trabajo—que abandonarlo, y así todo volverá a su cauce «normal» y el principio sagrado del «home, sweet home» reinará en las alturas. De nuevo, pues, aparece la concepción de la mujer-esclava y del marido-dueño, tanto de su cuerpo como de su actividad toda. Sobre ello se insiste machaconamente a lo largo de todo el film, y los pocos momentos en que éste escape de su condición de comedia sentimental para iniciarse por los caminos de lo abiertamente cómico—las escenas de la piscina y la carrera a caballo entre el embotellamiento—no bastan para salvarlo. Por otra parte, Doris Day repite, una vez más, su personaje asuado y su empalagosa exhibición de modelitos, igual siempre a sí misma en pesadez y cartería. Sólo justica la visión del film el ver pasar, como una sombra de lo que fue, envejecida y en un papel grotesco, a Zasu Pitts, la fabulosa interprete de dos de los mejores films—recién revisionados—de Stroheim.

C. S. F.

“DUELO EN LA ALTA SIERRA” de
de Sam Peckinpah.

LA pasada postguerra—conforme recordaba, apoyado en Bazin, Miguel Rubio en el último número de *FILM IDEAL*—pareció traer consigo la agonía del “western” como género. Determinados realizadores utilizaban ambientes y peripecias de un género cinematográficamente acreditado al servicio de problemas y situaciones que traicionaban el espíritu que había sustentado el prestigio y el valor de la película del Oeste. Aparecieron pistoleros cobardes y hatas pacifistas en el mal sentido de la palabra, “sheriffs” sin conciencia de su labor justa, malos híbridos de buenos y malos que traicionaban a sus ideales. Hubo entre esas películas alguna con cierta entidad, pero la corriente provocó la reacción en los grandes maestros del género, que volvieron la película del Oeste a su significación más precisa: ética y argumentalmente. Y aunque algún realizador nuevo ha insistido en la corriente desacreditada y destruida—tal es el caso de Arthur Penn con “El zurdo”—, también los realizadores más jóvenes se han incorporado al género de acuerdo con sus características más puras, si bien han aportado su personal visión de las situaciones y de los conflictos humanos, así como ciertas formas nuevas de expresar los conflictos tradicionales. Y no sólo eso, sino que han sabido respetar, aunque enriqueciéndolas, ciertas convenciones formales características.

Sam Peckinpah es un realizador novel—aunque viendo “Duelo en la alta sierra” nadie lo diría— que se incorpora al género respetando sus leyes, si bien enriqueciéndolo con una peculiar visión de las cosas y de los problemas humanos. (Como no abunda el buen cine del Oeste, aprovecho la ocasión para señalar a los aficionados una antigua película cuyo estreno se anuncia, y que es una pequeña obra maestra del género: se titula en español “El imperio del crimen”; ha sido dirigida por Leslie Sandler e interpretada por Rod Cameron y Cathy Downs. Se trata de una honesta película de la llamada “serie B”, y presenta la particularidad curiosa de que su productor es Blake Edwards, el excelente director actual, que actúa también como intérprete.) Decía que Peckinpah respeta las leyes y convenciones del género, aunque lo enriquece con una buena dosis de piedad, de nostalgia y de sentido del humor. Me aclaro: si para Ford, para Hawks, para Walsh, la película del Oeste parece algo vivido, que se aborda con la mayor seriedad, sin la más mínima concesión no solamente a

cualquier pirueta, sino incluso a la inserción en la trama de cualquier problema postizo, Peckinpah se permite cierta ironía piadosa y la presencia de algunos episodios disparatados, si bien llenos de humanidad y de ternura, acaso porque contempla las situaciones desde cierta distancia y valora a los hombres que las viven con arreglo a módulos más actuales. Pero, de todas formas, en lo que se refiere al conflicto central de la película se atiene a todas las reglas acreditadas.

Acaso para acentuar esa nota nostálgica y piadosa que señalaba, los héroes de esta historia son dos viejos pistoleros (el título original de la película, “Guns on the Afternoon”, “Pistolas en el ocaso”, es mucho más expresivo respecto al contenido de la película que el de la versión española). Los dos viejos pistoleros, que llevan una existencia miserable, que viven del puro recuerdo, el uno casi en la miseria y el otro explotando su vieja fama en exhibiciones circenses, comidos por la nostalgia, son convocados un día para una empresa aventurada y difícil: el transporte de un cargamento de oro. Viejos ya, la empresa han de llevarla a cabo basándose más en la astucia que en la fuerza. Por otra parte, el oro significa para ellos una tentación con que pagar incluso la desatención que su mundo ha tenido para con ellos. Uno de los pistoleros cede a esa tentación, siquiera momentáneamente; el otro, nunca. Y tampoco cede a la tentación, muy lógica y natural en ese momento de su vida, de perder la confianza en su amigo, salvo cuando no tiene más remedio. De todas maneras, esa confianza en la amistad se ve recompensada en el final, en el que ya no tienen más remedio que echar mano de sus viejas virtudes de hombres de lucha en un duelo a muerte con unos forajidos, en el que los dos viejos pistoleros vuelven a estar juntos. Esta trama central se ve enriquecida con la historia de un joven, tan lleno de vigor y de ambición como de inexperiencia, que sirve de contrapunto y, además, vale para insertar la historia amorosa inevitable, que, por otra parte, sirve a su vez para intercalar las diversas escenas de la familia de mineros y la boda en un “saloon” ante un juez alcoholizado y con la presencia lloriqueante de las prostijutas.

Si he contado la historia, aunque sea tan someramente, ha sido como ilustración de la fidelidad con que el nuevo realizador penetra en el mundo del Oeste, a la vez que para señalar sus personales aportaciones: piedad, nostalgia y humor. Cabría también destacar ciertas novedades am-

bientales, motivadas precisamente por la empresa que los protagonistas han de llevar a cabo, aunque en este caso se marque la notable y noble influencia de Anthony Mann. He de añadir que, a pesar de su condición de novel, Peckinpah demuestra un dominio de la puesta en escena verdaderamente magistral. La realización de la película es sencillamente insuperable y algunas secuencias no pueden mejorarse, dentro de una línea contenida también de acuerdo con los mejores ejemplos del género. En toda la película, Peckinpah acredita un sabio conocimiento, muy bien aplicado, de la obra de los maestros del “western”: desde Ford, singularmente en la psicología de los protagonistas y en la solución final del conflicto, hasta Hawks, en la fidelidad del personaje al oficio; desde Walsh, en ciertos matices de la puesta en escena y en ciertos toques de humor, hasta Mann, como ya apuntábamos; y en medio, la presencia total del género más cinematográfico que existe. Pero, insisto, todo ello envuelto en aportaciones muy personales, con un gran sentido humano, con ternura, con humor, con poesía, en definitiva. Y con un notable conocimiento del oficio: la secuencia de la lucha final es un prodigio de economía de medios, de precisión, de decoro.

Ha sido ayudado por un interpretación excepcional. Tanto Joel Mac Crea como Randolph Scott dan a sus personajes acentos reales insuperables, son de verdad como tienen que ser. Y por su fama contribuyen a que el público capte la nota nostálgica que al director le ha interesado: los que los vimos jóvenes, en episodios similares, captamos muy bien su vejez y comprendemos su tragedia. Junto a ellos, un abundante y perfecto reparto. Pero haber elegido a Mac Crea y a Scott para esos papeles es un nuevo tanto que hay que apuntar en el haber de este realizador magnífico, Sam Peckinpah, que acabamos de conocer en las imágenes de esta extraordinaria película, “Duelo en la alta sierra”, de la que es autor.

MARCELO ARROITA-JÁUREGUI

duelo en la alta sierra,

de Sam Peckinpah

Título general: "Guns in the Afternoon". Producción Richard E. Lyons para Metro-Goldwyn Mayer, 1962, distribuida por M-G-M. Argumento y guión: N. B. Stone Jr. Director: Sam Peckinpah. Fotografía en cinemascopio y metrocólor: Lucien Ballard. Decorados: George W. Davis, Leroy Coleman, Henry Grace y Otto Siegel. Música: George Bassman. Montaje: Frank Santillo.

Reparto: Gil Westrum, Randolph Scott; Steve Judd, Joel McCrea; Heck Longtree, Ronald Starr; Elsa Knulsen, Mariette Hartley; Juez Toliver, Edgar Buchanan; Joshua Knudsen, R. G. Armstrong; Kate, Jennie Jackson; Billy Hammond, Janes Drury; Sylvus Hammond, L. O. Jone; Elder Hammond, John Anderson; Jimmy Hammond, John Davis Chandler; Henry Hammond, Wargen Oates; Chica de la taberna, Carmen Philips.

Fu a ver "Duelo en la alta sierra" con auténtica prevención. La película había promovido el entusiasmo de "Cahiers du Cinéma" y también, lógicamente, de sus continuadores críticos españoles. Existían, pues, razones suficientes para pensar en un espectáculo desagradable. Pese a todo, "Duelo en la alta sierra" es una buena película.

A Peckinpah—director del que nada sabemos—le ha interesado más el estudio de unos ambientes y de unos tipos que el contarnos ninguna historia. Desde este último punto de vista, el film se apoya en una trama argumental débilmente esbozada, lo necesario tan sólo como para no perder coherencia los sucesivos ambientes que va presentando y describiendo. Aquí el acierto es total. Se ha conseguido una serie de situaciones interesantes, donde ha sido muy cuidada la utilización de los personajes secundarios, de los segundos términos, de los decorados, del mismo vestuario de cada uno de los más insignificantes tipos del film, logrando así un resultado perfectamente adecuado a las intenciones de corte descriptivo, casi de un impresionismo muy personal, que han guiado al director.

En Peckinpah, a la hora de contar su historia—mejor sus historias—se le nota una cierta carga de humorismo muy personal, reflexivo, matizado, que no resta significado ni eficacia al

carácter épico necesario a todo film clásico del Oeste. Podríamos establecer, incluso, ciertas semejanzas entre su film y algunos de Howard Hawks—"Río Bravo", por ejemplo—antes que con los de un Mann que vive de forma mucho más intuitiva, menos calculada, la realidad de este género cinematográfico.

Este hecho, el de la reflexión y el cálculo que presiden la realización, es fundamental a la hora de analizar la película. Si algo se ve claro es que Peckinpah ha realizado su obra siempre desde una posición de dominio, desde una visión muy intelectual y muy lúcida de lo que estaba haciendo, sabiamente dosificada, de forma que en absoluto altere las posibilidades de resonancia popular necesarias al producto comercial. Se ve claro en la descripción minuciosa del pueblo de mineros, en la caracterización anti tópica de todos los personajes y, fundamentalmente, en una realización que maneja con sabiduría aprendida y asimilada los procedimientos expresivos más clásicos, desarrollada su utilización con un rigor que rechaza por sí mismo toda posible supuesta improvisación o hallazgo intuitivo.

Desde esta lucidez "Duelo en la alta sierra" se convierte en el "western" posiblemente más desmistificador que yo recuerde. A partir de su ironía sutil, ya marcada, destruye toda concepción mítica de tipos y conductas. Ni uno sólo de sus personajes—exceptuemos al interpretado por Joel McCrea—mantiene una conducta linealmente honesta. Y las desviaciones son juzgadas en razón de su eficacia y de una moral relativa aplicada a la situación, nunca desde posiciones totalitarias ni exclusivistas. Incluso la concepción puramente física del héroe sufre un duro golpe. Los dos protagonistas pasan a ser viejos que mantienen a duras penas sus últimos momentos de vitalidad, y el resto de los tipos—incluso los meramente apuntados—son presentados desde un verismo de tipo casi naturalista.

Peckinpah ha realizado una obra que hace presagiar, con un gran margen de probabilidades, futuras realizaciones importantes. Y ha conseguido en la dirección una unidad y un nivel muy estimables que adquieren altura sobresaliente en la escena de la boda y en el brillante duelo final.—S. S. M.

EL momento supremo de un arte es cuando los creadores—en su madurez—reflexionan sobre él y trabajan desde una postura moral que bafa cuanto hacen. Ese momento extraordinario es el que empieza ahora a darse en cine, aunque haya habido una serie de anticipaciones jubilosas. Por eso es por lo que decimos que el cine nace ahora y nace de manos de una serie de directores que han gastado con inteligencia el suficiente celuloide, directores a los que el por tantos otros conceptos nefasto capitalismo de Hollywood ha permitido la necesaria continuidad de trabajo y los elementos materiales precisos para indagar con mayor profundidad cada vez en la naturaleza de este arte—quizá el más hermoso de todos—. La madurez de esa amplia lista de directos americanos (a la que Europa aporta Rossellini, Renoir, Dreyer y Bresson) está produciendo con una regularidad pasmosa las obras más acabadas, penetrantes, reposadas y profundas, audaces y equilibradas que uno puede por ahora imaginar. Lejos de agotarse con los años, esta generación, que nació con el cine, está cada vez más lozana, más valiente, más admirable. De ellos sí que cabe decir que han llegado a hacer de la cámara una estilográfica obediente, observadora atenta de los gestos más recónditos del alma humana. El cine se venga así de cuantas afrontas le han querido hacer, de todos los menosprecios sufridos, de las burlas de intelectuales de vieja usanza, de ridículas comparaciones con sus hermanos de expresión artística. Y hace todo eso despertando además la envidia de llegar a millones y millones de hombres cada día, a todas horas la misma obra, en miles de lugares, y lo inaccesible de las obras de arte del pasado cede paso a la universalidad del cine. Y gracia a él los hombres que desde miles de millones de años tienen ojos, aprenden ahora a mirar.

En unas reflexiones sobre el cine (1), Leopoldo Torre Nilsson decía: «Quizá todos seamos uno mismo. Los de los films malos y los de los films buenos. Quizá todos estemos realizando un mismo film, serial e infinito. Sé que estamos haciendo un solo film o pocos films. Sé que estamos preparando un vientre enorme que parirá esa gran síntesis que nos englobará a todos. Sé que falta un film. ¿Qué lo dará? La santidad, la infamia, la vergüenza, la verdad de los tiempos.» Ahora ya puede decirse que el vientre ha comenzado a alumbrar y que lo ha hecho por la meditación serena que esos hombres privilegiados, a los que llamar maestros es obligado, aunque ninguno

seamos dignos en el futuro de llamarnos discípulos, sobre las convulsiones del mundo, un mundo poblado de millones de hombre que a su vez son como los millones de aspectos de uno solo entre nosotros. Durante años hemos estado desorientados, se ha pretendido abordar un cine de problemas recurriendo a lo colectivo, cuando la verdad es que sólo en el estudio de los infinitos aspectos de lo individual se podía llegar a ese conocimiento del hombre que nos da la clave de todos los problemas que tenemos. La pobreza y la riqueza, la justicia y el abuso, el amor y el odio, la razón y la locura, todo está referido al hombre, y en él, en nosotros, en nuestra relación con Dios, está la clave de todas nuestras zozobras, de todos nuestros dolores, de todas las amarguras que nosotros u otros hombres, que es decir otras partes de nosotros mismos, sufren cada día.

«El Cardenal» («The Cardinal»), de Otto Preminger, que gracias a la amabilidad de Columbia he podido ver en Londres días antes de su estreno en esa ciudad, y en París, es una de estas obras extraordinarias. A través de la lucha interior de un hombre, a través de sus dudas, de la dureza de sus decisiones, porque es un sacerdote, o sea un intermediario entre Dios y los hombres, Preminger ha hecho una reflexión moral sobre nuestro siglo, sobre el dolor humano, sobre la injusticia y la iniquidad, sobre el amor y el odio. Y cuando el Cardenal Fermoyle avanza entre los fieles impartiendo su bendición, su rostro acusa la vida que en su inmediata presencia que uno diría física le hemos visto llevar en los más de veinte años que narra el film. Y en su rostro puede leerse que como nuevo Príncipe de la Iglesia seguirá esa lucha sin cesar por la libertad, la libertad política y la libertad religiosa.

«El Cardenal» es una reflexión sobre el tema más apasionante que exista y aquel que más ha preocupado siempre a Preminger, el tema de la libertad. Y esta libertad está orquestada en tres puntos claves. De un lado la vida misma del sacerdote, en la que la obediencia es piedra angular. Su libertad natural le llevará quizá a decidir en la escena del parto que muera la criatura pero que se salve su hermana; sin embargo, su condición de sacerdote—ya no sólo de católico—le hace salvar a la criatura. Pero si una decisión así no dejase en él un profundo dolor y hasta una inquietud profunda, no sería hombre ni, por tanto, sacerdote. El padre Fermoyle ya ha tenido antes dos serios tropiezos: uno cuando ha

querido convertir al catolicismo, sin lograrlo, al novio judío de su hermana, otro cuando ha chocado contra el párroco de St. John's y el Arzobispo le ha enviado a una de las parroquias más pobres de la diócesis.

Todo el film es una elección continua entre dos posturas: la vida y la muerte, la obediencia o la rebelión orgullosa, el amor humano o el amor divino, la tranquilidad de un orden establecido o la lucha abierta contra los que diciendo amar a Dios practican la segregación racial, la democracia o el totalitarismo. Y en todos los momentos, incluso con grandes riesgos personales, Fermoyle hace lo único que puede hacer un sacerdote: dar testimonio de Cristo. En Georgia es brutalmente apaleado por los fanáticos del Ku-Klux-Klan al defender la integración de blancos y negros en una escuela parroquial; en Viena presencia (con las imágenes más brutales que sobre el nazismo se han hecho, imágenes que deben verse en España, donde muchos siguen sin querer comprender el verdadero carácter del nazismo) cómo las juventudes hitlerianas invaden la nunciatura apostólica y asesinan salvajemente a fieles y sacerdotes. Allí, además, tiene como misión enderezar la postura del Cardenal de Viena, que en su intento por salvar la autonomía de la Iglesia bajo el nazismo se ha comprometido demasiado con Hitler. Fermoyle, enviado del Papa, exige la retractación de unas palabras que comprometen seriamente a toda la Iglesia.

Toda la necesaria ambigüedad que Preminger pone en su puesta en escena, toda la comprensión de los seres humanos, están en «El Cardenal» quintaesenciadas, sin nada de esa pretendida frialdad que se le ha achacado. Es la obra más completa de un realizador en posesión de todos los secretos de su arte y con un conocimiento envidiable de hombres y mujeres. Hay una escena típica de la economía narrativa, con el máximo resultado, que da muestras del talento de Preminger, aunque contarla con palabras no tiene sentido alguno: Fermoyle, que ha abandonado por un año el sacerdocio para meditar seriamente sobre su vocación, ha conocido como profesor de idiomas a una muchacha vienesa. Su timidez su aire tranquilo, atraen a la muchacha, que se enamora de él. Le persigue, hacen algunos paseos juntos y al fin él la confiesa que es un sacerdote. La muchacha decide que él haga definitiva su separación del sacerdocio. La escena que comento empieza con ella (Romy Schneider) que avanza feliz por una

(1) El artículo de Torre Nilsson fue escrito y apareció en "Temas de Cine", núm. 7.

acera llena de sol en un día alegre: la cámara la acompaña hasta las cristalerías de un café; antes de entrar saluda contenta a Fermoyle, que está sentado en una mesa del interior: cuando él se pone en pie para saludarla ella ve que se ha vestido de «clergyman». Su sonrisa queda helada y se aleja por la parte opuesta. En una escena rodada en dos planos sencillos, sin una sola palabra, en medio de un día alegre, ella ha perdido al hombre y la vocación de éste ha vencido.

Todo el film evidencia la misma sabiduría y sencillez en la puesta en escena, realizada por un color de Leon Shamroy que es lo más perfecto que he visto nunca, superior a su trabajo en «Cleopatra». En cuanto a la dirección de actores, Preminger ha llegado a extremos que le hacen digno de veneración por cuantos pretendan alguna vez manejar a un actor y personaje, a ese cuidado minucioso para cada gesto, pueden decir que el film es una experiencia humana que les permite conocerse mejor a sí mismo pasadas las tres horas de proyección.

JUAN COBOS

EL proceso de la actitud de NUESTRO CINE ante Otto Preminger no puede ser más lógico. Un día, cuando aún no había salido la revista, un número de "Cahiers" incrementa nuestro interés por la obra de Preminger. Poco después se estrena su "Anatomía de un crimen", con tantas mutilaciones que la opinión sobre el film ha de quedar parcialmente suspendida. Después se estrena "Exodo", a partir de cuyo momento sabemos exactamente que la pista de "Cahiers" era falsa. La afirmación de Eric Rohmer de que en cine hay que admitir, como en pintura, que el "gran arte" está formado por un conjunto de "pequeñas bellezas", y la subsiguiente investigación de las que pueda encerrar "Exodo", aun aceptando que "ha sacrificado, probablemente, realismo, psicología y otras virtudes mayores", nos pareció —sobre todo a la vista de las grandes implicaciones temáticas de "Exodo" y el contenido concreto de la película— la típica aberración del esteticismo. Ponerse a buscar la belleza formal en aquel cúmulo de trivialidades y traiciones a un tema importante carecía de sentido, máxime cuando esta supuesta belleza no era de orden cinematográfico —como ocurre, por ejemplo, con las películas de Godard—, sino fundamentalmente relacionada con la suntuosidad teatral o ese colosalismo del viejo cine, al que ahora la evolución técnica no ha hecho otra cosa que aumentar las posibilidades de asombrar, pero, salvo ocasiones excepcionales, no de profundizar a través del nuevo margen de espectacularidad. (Una de las excepciones claras: "El gatopardo", de Visconti.)

Es evidente, y los errores en que ha incurrido a veces la "política de autores" lo demuestra, que la obra cinematográfica posee, por definición, complejidad suficiente para que quepa levantar una teoría en cualquier parte. Basta elegir el camino que la posibilite; basta, por no salir de Rohmer ni de Preminger, que hagamos del "movimiento de las manos" de los intérpretes un tema cósmico capaz de encerrar, en sí mismo, el dinámico

y constantemente enriquecido mundo de la expresión cinematográfica. ¿Qué cosas no podrían escribirse del movimiento de las manos de unos personajes? ¿Hasta qué punto no se encuentra el crítico, metido en ese terreno, en libertad de forzar las asociaciones más gratuitas y subjetivas, haciendo de lo más personalísimo y freudiano de sí mismo un razonamiento de pretensiones valorativas?

El primer juicio que publicamos en NUESTRO CINE con respecto a Preminger lo firmaba Santiago San Miguel (N. C., 14). Luego Jesús García de Dueñas ampliaba la opinión negativa en la crítica de "Buenos días, tristeza", donde señalaba esa agudeza mercantil de Preminger para tratar los temas "fuertes" al nivel de "escándalo"; es decir, a su selección temática en función de esa agitación colectiva y epidérmica —el "gran público" se ha interesado por su cine sin que ello haya despertado jamás el tipo de polémica social-política que la índole de muchos temas, de ser honradamente tratados, deberían derivar— que era, más que una consecuencia, la razón de ser de sus películas (N. C., 15). Víctor Erice sistematizó el substrato de motivaciones sociales y estéticas de la obra de Preminger (N. C., 24) al comentar "Carmen Jones" y "Tempestad sobre Washington", otras dos expresiones toscas y discutibles de un ideario democrático que, en la medida premingeriana, no pueden molestar ni instruir a nadie.

En el número anterior, Julio C. Acerete, en su crónica de la última Semana del Cine en Color de Barcelona, y ya concretamente a propósito de "El Cardenal", reincidía en los juicios adversos. Quizá por todo ello he sido yo —que nunca había escrito nada sobre Preminger— quien ha ido a ver "El Cardenal" para comentarla. Esperaba poder añadir algo a lo que los otros críticos de la revista estructuraron. Confiaba en que mis juicios podrían tener algún nuevo matiz, siquiera en honor a quienes han escrito seriamente que estábamos ante una gran película. Pero me doy perfecta cuenta que esto sólo sería posible si, como un día proponía Rohmer, olvidase las fabulosas "mentiras mayores" del film, su retoricismo y teatralismo constantes, la ingenuidad paternal con que buenos y malos son mostrados, para estancarme, por ejemplo, en la gracia de la secuencia de un teatrillo de variedades, por la que nos asomamos a un espectáculo, un público y una decoración de los "felices veinte". La película es larga —una de las teorías de Preminger para combatir a la TV es que debe superarse así el modelo standard del telefilm— y la acción compleja. Preminger tiene tiempo de asomarse a multitud de hechos fundamentales —en el plano del personaje y en el de los hechos históricos del último medio siglo—, de lanzar sus precisiones retóricas, de crear violentamente conflictos y violentamente resolverlos. Examinar adecuadamente, desentrañar, cualquiera de los "capítulos" fundamentales en que el film se estructura, bastaría para desbordar una sola película. Pero Preminger

ger se las arregla, a base de estar siempre "componiendo" la historia para poder expresar el latiguillo o alcanzar el efecto. Cuanto se presupone que puede "conmover", allí está. Cuanto esquematiza las líneas del problema, y lo acomoda a una ya preestablecida convención, determinada por una prensa y una literatura de tono sentimental, aparece empujando la acción y el contenido concreto de las imágenes.

El Cardenal como personaje es un poco el arquetipo ingenuo, y, por lo tanto, falso, del "demócrata" americano. La vida es un "camino de perfección", en lucha, casi siempre, con calamidades inevitables o la maldad de los demás. Los términos de tal combate, según Preminger, son nitidos y claros. Se trata, simplemente, de ir eligiendo, a lo largo de una serie de alternativas precisas, nuestro destino. Cuanto nos rodea, cuanto genera estas alteraciones, tiene, en el mundo de "El Cardenal", una increíble nitidez. En el Vaticano, junto al cardenal diplomático, reseco y ambiguo, está el Cardenal comprensivo y generoso. En el Sur de los Estados Unidos, junto al Ku-Klux-klan, el protagonista, abnegado y flagelado por sus compatriotas. Al lado del sacerdote blanco, conformista y miedoso, el sacerdote negro, dispuesto a luchar por la justicia. Junto a los católicos austriacos, que improvisan una "Aleluya" a varias voces, los nazis violentos, gordos y desatados. Frente al simpático judío, el rico "pura sangre" y estúpidamente mordaz. Frente a Romy Schneider, la solitaria y armónica capilla, conectando con la vida religiosa del protagonista por un tiempo en suspenso. Etc.

La composición de Preminger se patentiza, negativamente, asfixiando, puerilizando, la historia, del comienzo al fin. Los personajes ni son tratados desde "sí mismos", ni vistos friamente —como estilo— desde fuera. Entre Preminger y el público se ha establecido una especie de acuerdo tácito para que las cosas sucedan del modo más vistoso, violento, y, en definitiva, soportable posible. La acumulación produce una truculencia que despoja al film de sus mejores intenciones. Los racistas o los nazis, por ejemplo, que han sido capaces de tantas monstruosidades históricas indudables, son, en "El Cardenal", unos "malos" gratuitos, infantiles, e inexplicables. Son "Cocos" en lugar de frutos coherentes de una ideología y de una moral del poder y de la violencia contra el débil. Por lo que la actitud "antirracista" y "antinazi" del protagonista carece de las dimensiones precisas; el Cardenal lucha contra Malos absolutos, que, es, en resumen, un modo idealista de no luchar contra determinadas fuentes localizables del mal.

"El Cardenal", desde mi punto de vista, tiene un mayor interés temático en la primera parte, cuando Preminger no ha llegado todavía a los "acontecimientos históricos" y mantiene el argumento en el seno de la familia. Ya hay aquí melodramatizaciones de bulto, pero el film aún no padece del descabellado "trascendentalismo" que le domina después. En la contradicción del

protagonista —que quisiera aconsejar una cosa, y, como sacerdote, ha de aconsejar otra distinta; que se encuentra cogido entre su deseo personal de ayudar incondicionalmente y la precisión limitativa de las normas canónicas; que siente la investidura como una llamada a intereses que están más allá de los que inmediatamente quisiera atender y aliviar— hay resonancias de una problemática que quizá tenga en "El Vicario" su última y más espectacular manifestación.

Pero quizá esta primera parte sea tan tosca como las demás, y lo que ocurre es que no se presta a las divagaciones que vendrán después. Preminger, por otro lado, está entonces atento a "presentar" el ambiente de su película, y en esto no hay duda que "El Cardenal" posee varios aciertos indudables, como son, por ejemplo, el tratamiento del personaje que interpreta John Huston brillantemente —por el que Preminger muestra la "suntuosidad" de lo eclesiástico— y la forma de registrar determinados ambientes —la estación, las calles, el ya citado "show" en un teatro de variedades de la ciudad. Pero siempre dentro de un cierto "teatralismo", de una belleza incluso que, cinematográficamente, y salvo momentos aislados, repele, en tanto que no nace de la capacidad creadora del cine. En tanto que se trata de lugares comunes del "ilustrativismo".

Preminger, en su segunda entrevista de "Cahiers", decía: "Mi obra es, voluntariamente, diversa. Es seguro que todo sería más fácil para mí si me especializase en un género determinado. Se desarrollan unas mismas fórmulas y el éxito es seguro. Pero yo no haré nunca ésto. Quiero conservarme joven. Tiendo a llevar cada vez adelante un combate nuevo, a interesarme por problemas distintos: es más excitante para el espíritu."

Aquellas palabras, enfrentadas con su cine, demuestran, una vez más, que no basta ampliar el área de nuestros datos, para que nuestra personalidad se enriquezca. El problema del humanismo es distinto. Quizá, en definitiva, Otto Preminger y su éxito son la expresión de ese "gigantismo" moderno que consiste en mirarlo todo, en ponerle a todo un nombre, para no enterarse finalmente de casi nada.

JOSE MONLEON

Encuentro en París,

de R. Quine

PARÍS es para los americanos un mito, una especie de cartografía con una serie de referencias. Para Hemingway y la «generación perdida», el bar del Ritz, la librería de Silvia Beach... Para los directores de cine, unas cuantas imágenes, los muelles del Sena, la torre Eiffel, le Bois de Boulogne y el fondo de muchas películas. Pero mientras que en los literatos es una especie de cementerio de una juventud pasada: «Así era París durante nuestra juventud, época en que éramos muy pobres y muy felices», concluye Hemingway al final de «París era una fiesta», su libro póstumo, en Minnelli, Donen, Edwards y Quine París es una tierra de nadie donde todo es posible durante el momento breve y mágico en el que el champán burbujea en la copa. Bien es cierto que existen otras «ciudades luz» cinematográficas, la espiritualmente literaria de Richard Brooks en «La última vez que vi París», la antesada del infierno que hace robustecer el «buen sentido americano» del centro-oeste y el «American way of life» de las producciones de Disney, y el París desde dentro de los grandes del cine francés y de la nueva ola. Es a los franceses a quienes París no pertenece, sino que ellos pertenecen a París. París, como mito y como tierra de promisión, pertenece a unos cuantos directores americanos, a los peces de colores.

LA IMPORTANCIA DE SABERSE PEZ DE COLORES

UN cine es rico y variado y representativo cuando es pluralista y hay en él frívolos, trascendentes, angustiados, furiosos, sosegados, predicadores, locos y sofisticados. Richard Quine es placentero y agradable, sofisticado y aparentemente inútil; es el prototipo de pez de colores. Un pez de colores que nunca se cree en la obligación del alarde de valor inútil y gran-

dioso del salmón, que acude a desovar avanzando contra corriente. Es un prestidigitador que interpreta el papel de hada y que nos hace creer en ellas. Aunque como en «Encuentro en París» nos descubra el truco primero, todo es inútil, volvemos a creerlo. Es posible que el gorro que sobresale de un coche como una sombra en los bulevares iluminados sea el de un hada verdadera.

Este ilusionista posee una varita mágica inusitada, la cámara. Tenemos todas las pistas, toda la trayectoria mecánica nos es conocida, reconocemos las fuentes de inspiración, los elementos materiales y el elemento humano. Basta un «travelling» lateral o un picado de la grúa para que se nos olviden «Marienbad», «Charada» o «La pantera rosa»; estamos sugestionados por París mientras burbujea. Hace unos años se habló mucho de la «cámara-stylo», se creó una teoría sobre ella como instrumento directo de creación de una realidad. Yo había oído hablar de ella, pero no la había visto hasta «Encuentro en París». Instrumento mágico en manos de un profesional, último brote de una industria abolida por decreto, un profesional que, como Richard Benson, debe tener cuarenta y tres años.

LA HISTORIA DE LA FASCINACION

RICHARD Quine quiere desde el principio jugar en dos tableros, ejercer una doble fascinación: la del público exterior a la película y la de Audrey Hepburn por Richard Benson, interior a ella. Todos los objetos están sobre la mesa, tanto para uno como para otro juego. Al público se destinan París, miss Hepburn, con vestuario y perfumes de Hubert de Givenchy, una «suite» antigua y moderna en la dosis necesaria y la sorpresa, mejor dicho, el desenfado, la puesta en escena del número. En los ilusionistas no es importante el número de pañuelos, conejos o palomas que van a aparecer, sino cómo lo pasamos mientras aparecen.

El número da comienzo presentándonos a él; rápida-

mente pasamos a ella, con su maleta, su canario llamado «Richelieu» y su traje de chaqueta improbable, «realzado» por un sombrero increíble. Al encontrarse él y ella comienza a jugarse en el otro tablero de la fascinación. Benson- Holden, viejo profesional, se plantea si sus viejos trucos seguirán valiendo para seducir a miss Hepburn (demasiado joven) y al público ¿siempre demasiado joven?

Al público le habla irónicamente de la «nueva ola», de las películas en que no sucede nada y le muestra el ascensor de «Charada». Le recuerda sutilmente «Una cara con ángel» y le hace olvidarse de la cámara que va desprendiendo su mágico polvillo, al paso que trasciende el lugar común. Benson utiliza el mismo método con la secretaria, aprovecha el impacto inicial en su ambiente, acude a su sofisticación de buen vividor (encargando la comida), se autocompadece cuando despierta sospechas y hace por el momento de ambos intentos de fascinación uno solo.

Quine utiliza todos los recursos, desenvoltura, seguridad en sí mismo, inercia del público, arrepentimiento y petición de disculpas. Benson-Quine cree descubrir que todavía se puede seducir al público o a una jovencita sentándoles en las rodillas y contándoles una historia, cuyo es-

quema es «chico encuentra chica». Una vieja historia de un juglar «demodé» que nos dice: ¡Estoy en la línea de Edwards y Donen! ¡No estamos en «Marienbad»! ¡Esto no es «La aventura» ni «La dulce vita»! ¡Qué agradable era Verónica Lake! ¿Se acuerdan ustedes de «Muchachas de uniforme»? ¡Qué bello era el cine de antaño! En ese momento nosotros caemos en sus redes y decimos: «Es usted muy atractivo, Mr. Quine; no está acabado.» Y creemos que la fascinación puede durar eternamente. «Les jeux, son faites», no va más, y la bola gira mientras París burbujea. Puede salir el pleno, y el romance durar eternamente, y que vengan guiones espléndidos en los que Benson hable de lo que siente en ese momento, de su amor actual por una muchacha que vino a París a completar sus estudios. Puede ser que siempre tenga los gastos pagados y 5.000 dólares semanales de ingreso. Quizá siga bebiendo «Bloody Mary» y tomando lenguados al champán lejos del oeste-medio, de las comidas de lata y de los almacenes de todo a 95 centavos. El público, como miss Hepburn, ha caído otra vez en sus brazos mientras la pantalla se cubre con esa escena que hace correr el dinero, sonreír a los productores y llenarse los teatros. Se les ha dado todo lo que esperaban. Al menos por el momento.

Kiss... fade out...

Aunque a veces el pez de colores golpee su boca contra el cristal de la verdad. Porque pese a todo, algo queda: el esplendor, la suavidad y el encantamiento de una cámara musical. El rizo se ha rizado.

CARLOS GORTARI

“ENCUENTRO EN PARIS”

de Richard Quine

Título original: «Paris when it Sizzles». *Nacionalidad:* Norteamericana. *Producción:* Paramount Pictures, 1963. (Pantalla normal; technicolor.) *Distribución:* Filmax. *Argumento:* Basado en una obra de Julien Duvivier y Henri Jeanson. *Guión:* George Axelrod. *Dirección:* Richard Quine. *Fotografía:* Charles Lang. *Música:* Nelson Riddle. *Montaje:* Archie Marshek.

Interpretes: Audrey Hepburn, William Holden, Gregoire Aslan, Noel Coward, Raymond Bussières, Christian Duvallex.

Certificación oficial: Autorizada para mayores de dieciocho años.

En el terreno de la comedia sofisticada, Quine, cuando acierta, puede considerarse un maestro. Especialmente «Mi hermana Elena» y «Me enamoré de una bruja» eran obras perfectas dentro de su niñería. Con «Encuentro en París» ocurre otro tanto, con el hándicap, en este caso, de las pretensiones filosóficas que, a veces, al plantearse reflexivamente el tema del cine, se le cuelan por la banda. Desde este punto de vista, la película no puede considerarse seriamente, ya que todo es demasiado burdo, está demasiado traído por los pelos para poder ser tenido en cuenta. Pero sí puede tomarse muy en serio en lo que supone de brillantísimo ejercicio, de juego intrascendente, de lección de oficio y de inteligencia puestos al servicio de un tema que no merecía tal esfuerzo. Asombra pensar, en todo caso, que para semejante «carga de nada» pueda disponerse de un envoltorio tal. Se comprende, claro está, en cuanto se piensa que la película no es sino uno de los últimos productos del «star-system», y que, teniendo a la cabecera del reparto la combinación Hepburn-Holden, todo está permitido por los productores. En el fondo, la película no es sino un golpe más al filón de «Charada»; en ciertos momentos, incluso, el recuerdo se hace demasiado vivo. Pero lo que allí resultaba en ocasiones demasiado laborioso, por un afán de intentar insuflar vida real a lo que en ningún modo podía tenerla, aquí —donde, salvo la excepción apuntada esto no se intenta— resulta casi en todo momento ligero, espontáneo, válido, siempre dentro de las reglas que desde el principio se confiesa se van a seguir. Resulta difícil creer que el tratamiento original pueda proceder de esos dos santones del cine francés que son Duvivier y Jeanson. La película es, en todos sus momentos, americana mil por cien. He aquí una muestra del buen trabajo que Axelrod, cuando se limita a jugar el juego —como en «La tentación vive arriba»— puede realizar, en contra de los horrores que es capaz de hacer cuando

pretende tomarse en serio, como en el caso de «Mensajero del miedo». Aquí, como en el film de Marilyn, puede decirse que antes que nada se trata de un divertimento sobre el mito Hepburn y el mito Holden y su enfrentamiento, y que la ligerísima base argumental no es sino un pretexto para que los dos divos estén constantemente ante la cámara sin otra misión que la de ejecutar para el espectador sus «números» más brillantes. Así, cada uno de ellos nos obsequia con un recital de gestos y situaciones ya vistos en otras de sus películas, orquestados con extremada sabiduría por el realizador. En este aspecto, pues, y dentro de su enorme limitación, la película resulta perfecta. Otra cosa ocurre en lo referente a su vertiente «filosófica» en la que, si bien no hay nada que resulte particularmente odioso, se recurren por exceso de facilidad a demasiadas banalidades y excesivos tópicos, desde el retrato del productor a la situación laboral de los protagonistas. Queda, por último, en el capítulo de los elogios, el que se debe a las escenas en que el temperamento cómico de Quine se desborda y se alcanzan cimas como la de la absurda carrera durante la persecución, las apariciones de monstruos clásicos del cine y los «private jokes» que, si muchas veces son rechazables en este caso vienen como anillo al dedo dado el tono del film.

El resultado de tal amalgama no parece contar con la aceptación del público, a pesar de los nombres de los protagonistas. Esto hace que debamos plantearnos, después de estas notas, si de verdad valía desperdiciar el talento que innegablemente se ha empleado para dar cabo a la obra. Y la respuesta, puestos en esta tesitura, es que no.

CESAR S. FONTENLA

Solo ante el peligro,

de Fred Zinnemann

ESTE tan cálido verano ha sido pródigo en reposiciones, especialmente de films de Gary Cooper. Hasta el punto que leer la cartelera de cines algunas semanas nos proporcionaba la impresión de estar asistiendo a un festival en memoria del que fue un gran "cow-boy" o, mejor, el "cow-boy" por excelencia.

Y entre las películas de Gary Cooper se ha reestrenado la tan celebrada en su tiempo "Solo ante el peligro", film de gran importancia histórica, del que guardábamos un recuerdo supervalorativo. Porque "Solo ante el peligro", como obra aislada, no resiste una crítica profunda. De justos es rectificar, y rectificamos. Pero de justos es también dar a la película la importancia que tiene, sobre todo cuando se considera lo que significó en su momento y la repercusión que tuvo en el "western" posterior.

Sin duda, de aquellas "cabalgadas" de buenos y malos que atravesaban las praderas en una u otra dirección, que se "freían" a tiros o se vengaban a puñetazos, al "western" actual hay bastante distancia. Con el tiempo los personajes ganaron consistencia, las situaciones se volvieron más complejas, la vida perdió en actividad lo que mejoró en intensidad. El Oeste cianza y se asoma, discretamente quizá, a los terrenos sociológicos y psicológicos. Después de haberse saciado de mostrar las hazañas del hombre de acción descubre ahora el hombre de temperamento. Del exterior pasamos al interior; de los puñeta-

zos, los tiros o las persecuciones, a la tensión, la espera, la violencia espiritual. Para algunos, semejantes transformaciones significan la muerte de este género cinematográfico; para otros, por el contrario, su enriquecimiento, aun cuando reconozcan que en muchas ocasiones se ha pasado del justo límite.

Lo cierto es que se suele poner como fecha clave de semejante evolución la de 1952, año de producción de "Solo ante el peligro" por Fred Zinnemann. Lo que no quiere decir que antes no se hubiesen realizado films que presagiasen semejantes cambios.

Ahora, visto tras doce años, tenemos que reconocer que el film es importante más por los defectos que por las virtudes. El deseo de decir muchas cosas, demasiadas, en la hora y media de proyección, contrasta con la falta de vida de los personajes y de la historia. Estos últimos se sacrifican a la intención del autor, a la ideología que en todo instante se desea dejar clara en la mente del espectador. Precisión, demasiadas justificaciones y explicaciones de comportamientos y actitudes, búsqueda de eficacia en el "mensaje", parecen haber sido los hilos que conducen todo cual si se tratase de un espectáculo de marionetas, pero de unas marionetas intelectuales. Todo está dispuesto en función del deseo del autor como creador que violenta la materia con la intención de hacerla pasar por materia intacta, recogida y aprehendida en sutil observación. Y nada más alejado de la sutileza y de la observación. Sólo hay intención configuradora, condicionante, que mata y esteriliza la propia vida del film.

Si el tiempo es corto y se desconfía de la puesta en escena y de que la propia anécdota sugiera las consecuencias, se sueltan tres discursos—el del juez que huye, el del sheriff anterior y el del amigo—para precisar lo que la imagen no es capaz de desvelar. La falta de solidaridad, la politiquería del Norte, los intereses económicos de los banqueros o de los hoteleros y gente del "saloom", el egoísmo de la mujer... todo esto condiciona a los personajes, se convierte en sucesión de círculos por los que deben pasar para forjarse a sí mismos, para "ser" en la puntalla. Porque de otra manera "no son". Ellos hablarán, vivirán, "serán" en cuanto tengan relación con el tema, que en parte retrocede a la unidad de tiempo y de lugar propias del neoclasicismo teatral francés. Vedetismo del guión, que nos descubre su excesiva elaboración, defecto más que virtud en este caso.

¿Y qué decir de esa realización falsamente brillante, plugada de planos "compuestos", movimientos de cámara "que se ven", productos claros de un artesano que no tiene nada que decir en la puesta en escena, pero que quiere ponerse a la altura de las circunstancias y lucirse en su trabajo? ¿Con qué pasaje o situación de Zinnemann nos quedaríamos porque haya añadido algo al guión de Carl Foremann? Piense, piense el lector y verá cómo no encuentra ninguna.

Con todo, la huella de "Solo ante el peligro" se ha notado en el cine del Oeste posterior a 1952. Esta es hoy día su gran y única virtud. Sus defectos han dado un sano fruto. Paradójico, pero real. Y es que interesa más la moda que impuso que el modo en que está realizada.

**SOLO ANTE EL PELIGRO,
de Fred Zinneman**

PARA algunos de mi generación fue éste un film que marcó decididamente nuestra vocación cinematográfica. Efectivamente, el film de Zinneman suponía entonces, en nuestra especial circunstancia de estudiosos hambrientos de buen cine, algo difícilmente superable. Muchos de entre nosotros habremos visto "High Noon", unas cuantas veces: era un indispensable manual de iniciación cinematográfica. Allí estaba prácticamente todo: cómo construir un guión, cómo dosificar el interés, qué era la "curva dramática", cómo caracterizar a unos personajes, cómo planificar, mover actores, montar, sobre todo, cómo montar una secuencia. "Solo ante el peligro" era un film, en su perfección, totalmente alienante: "veíamos" el cine a través de las imágenes de Zinneman; el cine tenía que ser así. Y la verdad es que hoy día, en este aspecto de "obra de texto", la película se conserva bastante bien. Advertimos ahora algo que nuestro apasionamiento de estudiosos nos impedía ver: el truco.

Porque "Solo ante el peligro" está montada sobre un sólido truco, desarrollada a base de trucos y resuelta con otro astuto truco. De ahí su matemático impacto sobre el espectador; de ahí el que hoy día, destapado el truco, la película se nos desmorone, pese a la maciza realización de Fred Zinneman.

Truco de guión, pero, sobre todo, truco de realización. La "situación límite" da siempre buenos resultados, si se sabe dosificar bien; y los guionistas de "Solo ante el peligro" tienen una habilidad realmente admirable para lograr interesarnos y hacernos olvidar las inconsistencias numerosas y continuas de acción y personajes. Zinneman ha medido cada plano buscando el efecto melodramático, plenamente accesible al público, apoyándose en todo momento en la expresión doliente y desamparada de Cooper. El empleo de la famosa balada "High Noon", el montaje paralelo y de atracciones, la severidad y rigor de la planificación son elementos claves de la realización. No tratemos, en cambio, de examinar los motivos dramáticos de esta situación límite: todo es deliberadamente artificial, persiguiendo el efecto previsto. En cualquier caso, por su solidez, su tono de obra redonda y acabada, "Solo ante el peligro" aguanta bien los años pasados desde que se realizó.

J. G. D.

«EL TIGRE DE ESNAPUR»
y «LA TUMBA INDIA»,
de Fritz Lang.

Título original: "Des tiger von eschnapur" y "Das Indische gradmal".—Director: Fritz Lang.—Argumento: Thea Von Harbou. — Guión: Werner Herg Luid. decke.—Fotografía: Richard Angst. — Música: Gerhard Becker y Michael Michelet. Intérpretes: Debra Paget, Paul Hubschmid, Claus Holm, Walter Reyer, Luciana Paoluzzi y Sabine Bethmann.

AL cabo de más de veinte años de la versión del mismo tema que interpretó La Jana, Fritz Lang, en su retorno a Europa, ha realizado el viejo guión de su esposa Thea Von Harbou. La película es una especie de delirio, que se diría producto de las emanaciones conjuntas del alcohol y los estupefacientes. En ciertos momentos, tiene el encanto de un viejo «tebeo», pero cuando, sin saber por qué, Fritz Lang parece querer ponerse serio, la cosa resulta inconcebible. La construcción está totalmente hecha a base de escenas sueltas, sin relación las unas con las otras, muchas de las cuales parecen realizadas por personas distintas entre sí. La realización ha descuidado lo más elemental, hasta el punto de que en varias escenas unos planos están rodados de noche y otros, que alternan con ellos, de día; a este respecto, hay que decir que la iluminación de exteriores es una de las peores que jamás hayamos visto. La película, en suma, podía haber sido una más de aventuras sin las pretensiones que, más que su autor, determinada crítica ha querido poner en ella.—C. S. F.

APENDICE II. ALGUNOS CRITICOS ACTUALES OPINAN

PRESENTACION

Esta pequeña encuesta se planteó como un mero complemento informativo y no pretendo otorgarle representatividad ninguna. Quería sólo pulsar la opinión que de las revistas estudiadas tenían dos grupos de críticos: 1) Los coetáneos, que las habían conocido en su día pero no habían tenido otra vinculación con ellas que la de lector; y 2) Los más jóvenes, que sólo habían tenido ocasión de conocerlas a posteriori o en su última etapa. Tanto para los de un grupo como para los del otro, era condición inexcusable que estuvieran ejerciendo como críticos (en prensa diaria, semanal, mensual o especializada) en el momento de contestar a la encuesta: sólo remití, pues, el cuestionario a críticos en activo a finales de 1978 o principios de 1979.

Concretamente, dicho cuestionario se remitió a diez críticos del primer grupo y quince del segundo. Lo contestaron respectivamente 4 y 10: mejor disposición para colaborar por parte de los más jóvenes, aunque también, en los más de los casos, menor y más confusa información (cosa lógica si tenemos en cuenta su tardío conocimiento de las revistas).

Sea como fuere ahí quedan las respuestas, que si no para otra cosa sirven al menos, a mi juicio, para confirmar la necesidad del estudio emprendido.

Podrá comprobarse que varios de los encuestados no se han atendido al orden establecido en el cuestionario de ocho preguntas y han preferido dar una respuesta global.

Reproduzco todas las respuestas recibidas, respetando en cada caso el idioma utilizado por el crítico (doce en castellano y dos en catalán). Debe tenerse en cuenta que la lengua utilizada en el cuestionario, el castellano, puede haber impulsado en varios casos a elaborar la respuesta en dicho idioma. Los críticos consultados son todos de Madrid (cuatro) o Barcelona (diez). Siete de ellos colaboran o han colaborado en diarios o revistas de información general, otros siete sólo en publicaciones especializadas.

De acuerdo con el planteamiento de la encuesta, presento las respuestas en dos grupos: a) Los veteranos; b) Los nuevos. Junto al nombre de cada crítico figuran las publicaciones en que colabora o ha colaborado:

Los veteranos

LLUIS BONADA. Presencia, Diario de Barcelona, Playboy.

JOSE MARIA CAPARROS LERA. Mundo.

JORGE DE COMINGES. El Noticiero Universal, Destino.

JOAQUIM ROMAGUERA. Imagen y Sonido, Fulls de Cinema, Pel.lí-cula

Los nuevos

CARLOS BALAGUE. Dirigido por.

JOAN BATLLE. La Mirada, Contracampo.

CARLOS BENITO GONZALEZ. Cinema 2002.

TOMAS DELCLOS. Mundo Diario, Tele/Expres, Dirigido por.

PATRICIA FERREIRA. Fotogramas.

CARLOS GARCIA BRUSCO. Dirigido por.

JUAN HERNANDEZ LES. Mundo Obrero, Cinema 2002.

MANUEL HIDALGO. Cinema 2002, Fotogramas, El Periódico.

RAFAEL MIRET JORBA. Dirigido por.

IRENE MUÑOZ. Dirigido por, Carrer Gran.

CUESTIONARIO

1. ¿Seguiste como lector la crítica cinematográfica de los años 60 en revistas especializadas, y más concretamente en Film Ideal y Nuestro Cine? Aun cuando hayas comocido dichas revistas con posterioridad, ¿qué opinas de la trayectoria y características de una y otra? ("Contenutismo"/formalismo, cine americano/cine italiano, amor al cine/compromiso político, derecha/izquierda, cine de autor/función social...)
2. ¿Qué influencias pueden rastrearse en ambas revistas? (Bezin-Cahiers du Cinema, Lukacs-Aristarco-Cinema Nuovo, Positif, propagandistas católicos, PCE, etc.)
3. ¿Qué nombres consideras como determinantes en la línea --o líneas-- seguidas por ambas revistas? (Pérez Lozano, Cobos, Mattialay, Rubio, Guarner, Arroita-Jauregui, Vicente Molina-Foix, Egea, Erice, García de Dueñas, Monleón, Miguel Marías, etc.)
4. ¿Qué función cumplieron en su día dichas publicaciones y la crítica en ellas generada? (Orientar al aficionado, crear dos bandos enfrentados, hablar del cine que no se veía en España, reivindicar a determinados cineastas, servir de rampa de lanzamiento del Nuevo Cine Español...)
5. ¿Crees que han tenido alguna incidencia en la crítica coetánea o posterior, sea en publicaciones de información general (diarios, semanarios) o en revistas especializadas?
6. Personalmente, ¿consideras que han influido en tu labor como crítico una u otra de dichas publicaciones, o las dos?
7. ¿Cuáles son, a tu juicio, las corrientes críticas fundamentales que han aparecido o se han introducido en España con posterioridad al período representado por Film Ideal y Nuestro Cine? (Estructuralismo, Metz, los italianos, Goldmann, etc.)
8. ¿Existen hoy en España publicaciones cinematográficas que cubran un ámbito o tengan una significación similar a dichas revistas desaparecidas?

LOS VETERANOS

LLUIS BONADA. Presencia, Diario de Barcelona, Play boy

A partir del 65 entré en contacto con las dos revistas de forma irregular, con lecturas más o menos apasionadas de algunos ejemplares. Mi situación económica no me permitía adquirir todos los números.

En aquel tiempo desconocía las teorías y actitudes de moda sobre el cine. Por consiguiente desconocía también la línea de cada una. Nunca fui consciente de las corrientes imperantes en una u otra.

Para mí, sin embargo, cumplieron una función importante. Además de la información sobre el cine más actual, o el de países que no exportaban sus producciones hasta España y también sobre los festivales, sus críticas se me aparecían como un juego dialéctico de insospechadas posibilidades, las cuales, en su mayoría, no conducían a ninguna parte y, en concreto, casi nunca me llevaban a la comprensión del film que podía o no podía haber visto. De toda aquella ensalada saqué una conclusión. Para hablar y escribir de cine no basta con saber de cine. A veces incluso, un conocimiento excesivo y exclusivo puede ser fatal. El maniqueísmo, por ejemplo, constituía una de las enfermedades crónicas más comunes. Junto con esta, yo diagnosticué otra de extrema gravedad: la deficiente redacción de las críticas, lo que denunciaba la confusión mental de sus autores.

Sólo La Mirada ha intentado, a mi entender, cubrir la función de guía del aficionado que las dos revistas alcanzaron en su tiempo. A nivel catalán, lo está intentando ahora Fulls de Cinema.

JOSE MARIA CAPARROS LERA. Mundo

I. Ciertamente, me "ilustré" como aficionado y gran amante del cine en las publicaciones que existían durante esa década en el país, especialmente en Film Ideal y Cinestudio. Nuestro Cine caía en mis manos con me nos asiduidad, y la conocí mejor después; cuando personalmente decidí de dicarme a la crítica de cine, a mitad de los años 60.

Como siempre he sido un crítico interesado por los significados de los films, más que por los significantes a nivel de mero formalismo, mi opinión es favorable a la línea de contenido de Film Ideal. Como los redactores de esa revista especializada, el cine americano, de autor, amor al arte cinematográfico, etc., etc., me interesó sobremanera. También Nuestro Cine, la publicación antitética, mantenía posturas críticas coherentes, como las señaladas en Film Ideal. Ahora bien, lo que no estoy del todo de acuerdo es con la simplificación que se señala como líneas ideológicas ambivalentes de cada una.

2. Resultan más que evidentes las influencias que se aprecian en esas publicaciones: Film Ideal sería la "traducción" española de equipo Bazin Cahiers de aquellos años. Y cuando hablo de traducción no quiero decir copia, sino inspiración y línea de orientación crítica, al tiempo que los críticos de nuestra "versión" no perdían su propia personalidad y opiniones no siempre coincidentes. Ahora bien, iban un poco a remolque... También había católicos que ejercían la crítica con el ánimo de dar un sentido cristiano al enfoque de los films.

En cuanto a Nuestro Cine era obvia la influencia de algunos teóricos ita

lianos de izquierdas o de la revista contraria -por decirlo así- de Cahiers du Cinéma, la así mismo desaparecida Positif. En el terreno ideológico, por aquellos años se habló de subvenciones desde fuera del P.C. Sea o no verdad, los planteamientos marxistas -como los católicos de Film Ideal- se hicieron notar en las páginas de Nuestro Cine.

3. Los nombres-claves de Film Ideal fueron, para mí, Félix Martialay y Juan Cobos. Ambos, junto a Miguel Rubio, marcaban la línea "cahierista" o la crítica evocadora -en el primero- de André Bazin. Entre los marcadamente "ideólogos" estaban Marcelo Arroita-Jáuregui y Pérez Lozano, este último "disidente" y co-fundador de Cinestudio.

Entre las firmas determinantes de Nuestro Cine destaca por encima de todos José Monleón, que sería un José María Pérez Lozano de signo contrario. El resto, que iban sucediéndose -pues Miguel Marías y otros aparecieron al final-, tuvieron clara incidencia después entre la última hornada del Nuevo Cine Español -Egea, Erice...-, como que no sucedería con los hombres de Film Ideal. En eso, sí se parecieron a los realizadores ex críticos de la Nouvelle Vague.

4. La función de ambas publicaciones fue, eminentemente, positiva. El aficionado hispano se alimentó -a falta de revistas especializadas- de esos textos profesionales sobre cine. Cada lector, según su aparato crítico-ideológico, podía coger y seguir una u otra publicación.

Pienso que no crearon dos bandos enfrentados, sino de entendidos que veían las cosas de un modo distinto o análogo.

Ofrecieron un servicio a la cinematografía española -no tanto como lanzamiento del Nuevo Cine Español- y como "descubridores" de cinemas desconocidos. Y más en una época que apenas se publicaban libros especializados.

5. Es difícil valorar la incidencia de tales revistas en la crítica coetánea. Pues por aquellos años la crítica cinematográfica profesional -lea se prensa periódica- estaba en manos de personas incompetentes, salvo algunas excepciones. No eran profesionales ni verdaderos entendidos en cine. Por tanto, apenas leían -por lo que se podía observar leyendo la crítica de diarios- tales publicaciones.

En las publicaciones semanales u otro tipo de revistas, posiblemente se dejó notar la "semilla" de Film Ideal y Nuestro Cine, especialmente en la crítica posterior o cuasi coetánea; entre las firmas jóvenes, se entiende. Tenemos claro ejemplo de Triunfo, que se sirvió de algunos nombres de la segunda (Monleón, Diego Galán...), incluso hasta hoy. A su vez, Film Ideal proporcionaría que dos de sus firmas más relevantes figuraran en la prensa cotidiana, elevando de categoría la crítica de estrenos diarios. Me refiero, por supuesto, a la labor de Miguel Rubio en Nuevo Diario y a la todavía activa de José Guerner en diversas publicaciones.

6. No me lo había planteado hasta hoy. Es posible que, inconscientemente, haya sido influido como crítico por Film Ideal o, más concretamente, por alguna de sus firmas. Recuérdese que, en los últimos años, formé parte del equipo de redacción de Cinestudio, línea más análoga a la primera que a la segunda revista especializada. Ahora bien, nunca escribí una crítica -al menos que yo sepa conscientemente- en el tono de otro colega, ni inspirándome en sus enfoques.

Sin embargo, en torno a Nuestro Cine sí he de confesar que me influyó enormemente en mi enfoque del cine marginado -dossier publicado en Mundo, enero 71-, pues algunos planteamientos vertidos por la pluma de Vicente Molina-Foix me parecieron válidos (núms. 77-78, novbre-dicbre 1968).

7. Francamente, pienso que apenas se puede hablar de corrientes críticas

en España, al menos fundamentales, tras esas dos publicaciones -modélicas, en su género y enfoques- tratadas. Aún así, destaca la crítica dialéctica -que podría ser representada por el denominado Nuevo Frente Crítico- o de orientación obviamente marxista, a nivel de análisis ideológicos de fondo (léase Ars Voltafc, algunos colaboradores de Cinema 2002, etc.). Entre los estructuralistas, no se aprecia un ejercicio continuado, quedándose más en trabajos de laboratorio (Urrutia, etc.).

El resto, son -o somos- francotiradores, que hacemos una labor alejada de corrientes críticas. Acaso, cada uno somos una corriente personal. No hay escuelas ni métodos fundamentales o bien concretados. Cada cual refleja lo que piensa sobre cada film, etc., con la mayor honradez posible y en coherencia con sus propias convicciones. Desde Miquel Porter a Romá Gubern, cada cual subsistimos dentro de esta incomprendida y poco retribuida profesión periodística.

Aún así, se podría hablar de una corriente -se me apuran- que pretende -relacionar el hecho fílmico con el contexto sociohistórico en que ha estado realizado o estrenado. Esa postura, que pretende ser rigurosa, hace enjuiciar las películas a tres niveles crítico-analíticos: Elementos éticos, estéticos y dialécticos. Tal es la que profesa este crítico consultado.

8. Ciertamente, aunque sin tanta incidencia - o así me lo parece- en los aficionados de los años 70. En Dirigido Por se encuentran algunas firmas de aquellas de los años 60. Si bien, se deja notar una falta profesional que estaba ausente en Film Ideal o Nuestro Cine. Pienso, no obstante, que la revista citada, junto con Cinema 2002, Fulls de Cinema y un corto etcétera, poseen su significación e incidencia en el momento actual. Pero no tan importante como la tuvieron aquellas dos. El tiempo y la Historia lo dirá mejor.

JORGE DE COMINGES. El Noticiero Universal, Destino

I. Durante los años 60 fui un asiduo seguidor de Film Ideal, cuya lectura consiguió afianzar mi afición por el cine. Esa revista, tras una etapa de defensa de "los valores humanos y religiosos" pasó, con la marcha de Pérez Lozano para fundar Cinestudio, a elaborar una rígida política de autores. El cine era, para los redactores de Film Ideal, un medio de expresión y también una forma de entender la vida (en imágenes privilegiadas) siendo los americanos quienes mejor habían sabido valerse de dicho medio.

2. La influencia de Cahiers du Cinéma en Film Ideal me parece evidente.

3. Cifrándome a Film Ideal, en la primera etapa (hasta Marzo de 1961), José María Pérez Lozano y Juan Cobos. En la segunda (hasta diciembre de 1963), José Luis Guarner y Marcelo Arroita-Jáuregui. En la última, Ramón (Terenci) Moix, Pedro Gimferrer y José María Palá.

4. Film Ideal logró que los aficionados al cine americano no tuvieran que avergonzarse de sus gustos; conservó el interés por el cine en una época en que lo que llegaba a España era poco y cortado; formó una generación de cinéfilos que buscaban más allá de nuestras fronteras su droga particular e imprescindible.

5. Evidente en quienes cuentan entre 30 y 40 años.

6. Incontestable por parte de Film Ideal.

7. No me intereso excesivamente por las corrientes de la crítica.

8. Si las hay, no las conozco.

JOAQUIM ROMAGUERA . Imagen y Sonido, Fulls de Cinema, Pel.lícula

I. Vaig ésser lector de quasi bé tots els números de Cuadernos Cinematográficos, Nuestro Cine, Film Ideal, Griffith, Cinestudio, també Objetivo, etc. etc. etc. D'estrangeres, Ecran, Cinéma, Cahiers i algunes més però amb menys freqüència...

Film Ideal: Visqué moltes "petites" etapes d'acord amb el "bestià" que hi figurava a la redacció. Cal recordar, per exemple, les importants intervencions d'Oliver, Guarner, Gimferrer, Moix... Llevat d'aquests i al marge la darrera etapa de format allargat (de poche - model Martialay), penso que l'equip de Madrid capitaniat per Cobos i "sus muchachos" fou el de major durada i que marcà les línies mestre: Arroita, Rubio, Martínez, Buceta, Gortari, Martialay, etc. "Amor al cine, cine americano, formalismo"... seguint els teus enunciats, són llurs trets fonamentals.

Nuestro Cine: El moment àlgid cal situarlo amb Egea, Erice, Eceiza, i fonamentalment Santos Fontenla y García Dueñas. Després els Marias, Llinás, Lara, Galán y companyia els seguiren. Més aviat, per a comparar: esquerrans de l'època, compromís, funció social, cinemes francès i italià, etc. Diria que hi havia una pretensió més disciplinada en llur corpus ideològic, però en canvi a nivell de crítica estrictament cinematogràfica, Film Ideal complia molt millor, era més útil als cineculbistes com jo, etc.

2. Potser, simplificant, Cahiers, Bazin, revistes anglosaxones, marcaven o s'apropaven a Film Ideal; mentre Aristarco, Positif, etc., eren els patrons de Nuestro Cine.

3. Importants ja els he dit. He oblidat a Pérez Lozano (Film Ideal) primera època de la revista (prop catolicisme), i Molina-Foix, Vicentet (Nuestro Cine), segona etapa, y Monleón (ideòleg compromés) a la primera.
4. El nou cinema espanyol més aviat fou publicitat a tot nivell a Nuestro Cine. Doná a conèixer nous cineastes segons els patrons "política de autges" a Film Ideal. Cal dir, però, que Film Ideal era molt més útil que Nuestro Cine, mentre aquesta volia "fer pensar" més a l'afccionata ingenu; era diguem revista d'opinió y l'altra (Film Ideal) d'informació.
5. Ambdues han tingut influència, seguida, per exemple, a Griffith (model aggiornat de Film Ideal), a Papeles de Cine (model de Nuestro Cine a mans de Lahosa-Miroso-Fages-Badosa), a Cinestudio (model a caball d'ambdues, una mica de cada i gaire res de re, malgrat excepcions en determinats moments o números)... La veritat és que les dues revistes han fornit (fonamentalment elles) de crítics a diaris i revistes, han estat "cantera" i plataforma de llançament per a infiltrarse a la premsa periódica, i a voltes per a debutar darrera la càmera (relacions Eoc-Nuestro Cine, especialment, etc.)
6. Tot i tothom influència poc o molt, conscient o inconscienment, malgrat no haver exercit com a crític amb continuitar, se bé dins la meva especialitat (documentació-informació) dubto que seriosament cap d'elles influís en aquesta meva decantació. Potser la manca de seriosa informació-documentació sobre els fets, sobre les persones, sobre les cinematografies propiament nacionals, en torn les pel·licules, l'indústria, etc., hagi estat el revulsiu. De tota manera, les publicacions paralleles de Film Ideal (Temas de Cine y Esquemas de Cine) sí que han estat molt estimades per a mí, divergències d'enfocament al marge.

7. Les noves corrents coincidiren amb la desaparició d'ambdues revistes. O viceversa, millor dit. Es el moment del canvi a Cahiers, de l'aparició de Cinethique, de la posterior divisió i creació d'Ecran a partir de Cinema, de l'aparició de revistes com Dirigido por, (model que summa Temas de Cine y Esquemas de Cine, diluintse més tard) de Film Guia (voluntarisme i bones intencions però sense corpues ideològic determinat, llevat darrers números que marquen el futur naixement de La Mirada). Dit d'una altra manera: estructuralisme, Metz, Psicologisme, ortodoxia i heterodoxia i heterodixia marxistes -segons els caos-, han estat ferments que han creat confusió, nova manera de parlar-escriure de cinema, etc. L'aparició de Fulls de Cinema y Pel.lícula, a casa nostra, palesa la necessitat de parlar amb la nostra llengua del nostre cinema y també de fer una revista normal de cinema però escrita en català, que ja era hora!... Cap de les dues, però, s'adiu a estructuralismes, ni a Barthes, ni a Metz, en tot cas es torna a Aristarvo, a Bazin, a "la bota del racó". No desprecio res, però a nivell de crítica no m'agraden els "empatxos". De tota manera soc amant de la política d'autors, de seguir les obres coherents i vitalistes de certs autors, etc., com en música o en poesia.

8. Les revistes avui ja veiem quines són; dubto de llur repercusió dins el métier, de llur influència dins els mitjans cineclubistics, de llur paper formatiu-informatiu. Crec que els llibres de cinema fan el paper avui que les revistes feien abans a casa nostra, en refereixo a toto l'Es-tat.

LOS NUEVOS

I.2. Me resulta difícil tener una opinión analítica como lector, pues cuando conocí ambas publicaciones éstas ya empezaban a declinar.

En cuanto a Film Ideal (a la que seguí muy poco), pudiera existir una influencia de Bazin y de la política de autores (aunque sus descubrimientos se limitaron a Fleischer, Mann o Ray, cuando a modo de cementerio de elefantes, rodaron para Bronston), Acompañada de un idealismo cinéfilo, - que muchas veces resultaba una pálida copia del sucedáneo que intentaba imitar: Los Cahiers franceses con toda su carga mítica.

Por lo que concierne a Nuestro Cine, las líneas vectores son mucho más claras; de una simbiosis entre Lukács-Aristarco, en una primera etapa, asistimos posteriormente a un recambio que le acerca al "Cine de Autor". Este último periodo se encuentra notablemente influenciado por Positif, de la que sigue un fiel rastreo por todos los Nuevos Cines (desde el Húngaro, Brasileño, Checo, para recalar finalmente en el Español).

3. Volvemos al mismo problema de antes. Obviamente el especial cariz de Martialay debía ser un freno a cualquier tipo de iniciativa; ello favorece esa nebulosa política de la que hemos hablado anteriormente. Así Rubio, Cobos, Arroita-Jáuregui, forman un primer frente que luego será casi imposible de desplazar, aunque la entrada de José M^a Latorre, Méndez-Leite o Carreño, abrieran algo las posibilidades del estrecho marco establecido alrededor de Martialay.

La orientación de Nuestro Cine resulta un poco más divergente; en parte

sus críticos se plantean su práctica como un primer paso para acceder a la dirección (Ericce, el fallecido Guern Hill, Egea, Dueñas, Martínez-Lázaro, en la actualidad, aparte el fallido intento de cortometrajistas como Martínez Torres o Llinás) o intentar ser una avanzadilla donde labrarse una futura opción profesional (Santos Fontela, Galán, Martínez Torres, Fernández-Santos) en el siempre sinuoso campo de la crítica. Tal vez sea Miguel Marías el que alcanza una mayor coherencia y el que mantiene una actitud más lúcida que luego preserva en sus colaboraciones en Dirigido por ...

4. En primer lugar meramente informativa, que a la postre fue la más capital si tenemos en cuenta la penuria vivida por el aficionado desde mediados de los sesenta. Esto trajo consigo una enorme proliferación de mitos que han caído desde el momento que nuestras pantallas han alcanzado una mínima normalidad en su exhibición.

En Nuestro Cine, asistimos a la plataforma de lanzamiento de lo que fue el Nuevo Cine Español; tan penoso en sus resultados como absurda la promoción que se organizó a su alrededor.

Respecto al enfrentamiento que citas en el cuestionario y del que algún texto como el de Alvaro del Amo se hizo portavoz, me parece más que dudoso y producto del notable caso que siempre ha presidido la crítica de cine en España. Como cabe hablar de enfrentamiento dentro de nuestros raquíuticos presupuestos culturales, más que absurdo es jocoso y clarificador de nuestras propias miserias. Pienso que la crítica siempre se plantea y sigue planteándose como una mera proyección personal en la que el "listo" o el más pícaro, siempre puede sacar tajada.

5. Es en parte contestada en la pregunta anterior. Sólo hace falta echar un vistazo a las habituales rúbricas de nuestros diarios y revistas.

6. Sería absurdo negar su influencia, en parte es la misma que sufre el lector habitual de las actuales publicaciones de cine. Pienso que a la crítica le quedan bien pocos atributos con lo cual la frase de Cottafavi: "Vale más una mala película que una buena crítica", cobra una vigencia singular. Soy totalmente escéptico sobre su papel.

7. Casi nulas, a excepción de algunos esporádicos estructuralistas (vía, sobre todo, La Mirada) que han logrado hacer de Metz un auténtico jeroglífico donde cabe casi todo y sobra de todo. Particularmente me divierte Guarnier, aunque se escuda en una notable carga escéptica que muchas veces esconde una provechosa pereza, pero que al menos hace detectable algunos de los aspectos que están llevando al cine a un caos de ineptitud, de vulgares trepadores que han hecho, y en especial del cine español, un zoo de vulgaridades.

8. Sólo puedo referirme a mi experiencia personal en Dirigido por..., y en parte ya ha quedado contestada anteriormente. Dirigido por es una especie de opción centrista entre Film Ideal y Nuestro Cine, donde conviven ambos bandos con algunos genuinos representantes (Latorre, Marías, Castro, Martínez Torres, Méndez-Leite, etc.), sumidos en un ritual conjunto donde cada uno intenta hacer la guerra por su cuenta.

Este movimiento pendular resulta muchos más fuerte según la intensidad del impulso dado por uno. Si acaso detectar una continua evolución desde la monografía hasta la actualidad, que más parece un movimiento camaleónico que una evolución con todo su rigor.

JOAN BATLLE. La Mirada, Contracampo

Para otorgar un mínimo de pertinencia al cuestionario, sintetizaremos nuestras respuestas a partir de un eje nodal que atravesará todo nuestro discurso. Dicho eje, o para llamarlo en otras palabras, nuestra referencia inmediata, no será otro que el sintagma cine/realidad, y las posturas, según nosotros, adoptadas ante el mismo por Film Ideal, Nuestro Cine y el propio ejecutante del cuestionario.

Con ello pretendemos subsanar la posibilidad de caer en la mera designación de unas respuestas/enunciados, más o menos afortunados, pero ligados siempre a unos criterios de rentabilidad ideológica para el escribano, para el sujeto de la enunciación en definitiva. Téngase en cuenta que el papel de éste se limita entonces a ser un simple receptáculo de una serie de interrogantes, cuya "acertada" resolución vendrá condicionada, por lo demás, ante el potencial valor de cambio que contenga su escritura. En síntesis, esta plusvalía escritural, cuyas raíces se hunden en la consideración más idealista sobre el cine, fue uno de los pivotes que movieron a los críticos de ambas publicaciones y que, desgraciadamente, sigue fundamentando el tejido textual de numerosa crítica de este país.

Hechas estas salvedades a modo de introito, podemos pasar ya al cuestionario en sí.

I. Por razones de edad, mi acceso a dichas publicaciones se produjo con la muerte consumada de ambas. A partir de esta premisa, el subsiguiente rastreo en sus enunciados ideológicos me hace ver que, pese a sus aparen

tes diferencias, estamos ante las dos caras de una misma moneda. Nos explicaremos: si partimos de una simple base lingüística veremos que no es tal la polémica entre "contenidos" y "formas", que de alguna manera adjetivaba las posiciones de Nuestro Cine y Film Ideal, respectivamente. Aún y con el peligro de vulgarizar en exceso la teoría glosemática de Hjelmsley, vemos que no es factible practicar un corte tan radical entre "formalismo"/"contenudismo" sin detenerse a definir lo que pueden significar dichos términos. Para nosotros, las deficiencias de las dos revistas surgen en cuanto se niegan (o desconocen) a considerar el valor que tiene - la imagen como signo. A partir de este presupuesto, lo que se entenderá precisamente por "forma" puede ser la combinación entre sí de estas unidades signicas, llamadas un tanto groseramente imágenes, para producir - un/unos determinado/dos significados, verbigracia contenidos.

Y ya que hablamos de contenidos, bueno será referirse, aunque sea de refilón, al sentido específicamente cinematográfico. Un sentido que en su productividad ideológica está ausente de los discursos de Film Ideal o - de Nuestro Cine. Como botón de muestra tenemos la férrea defensa de Nuestro Cine para con el cine de Michelangelo Antonioni. Está claro que se trataba fundamentalmente de apoyar unos contenidos la mayoría de las veces en colisión con lo específico, con la producción de sentido del film que o bien se ignoraba olímpicamente o se situaba fuera del proceso de producción del film, quedando como algo preexistente y que de alguna forma era un bagaje inocente y neutralizado de cualquier actividad ideológica.

2. Los modelos de referencia son bastante transparentes. Mientras Film Ideal se amamantaba en las ubres de Cahiers y su máximo exponente crítico, es decir André Bazin, aunque todo el magma teórico era pasado por el filtro de un catolicismo degradado, los redactores de Nuestro Cine, en una tarea de esforzado apostolado populista, se nutrían del viejo Lukács, con todos los avatares que ello comporta, de Positif, pero, principalmente, la matriz residía en los postulados defendidos por Guido Aristarco en las

páginas de Cinema Nuovo. A este respecto son significativas las inclusiones periódicas de trabajos de Aristarco en Nuestro Cine y el gigantesco artículo de Gerard Gozlan dedicado a desmontar los fundamentos analíticos de André Bazin.

3. Teniendo en cuenta que algunos de ellos (Martialay, Arroita Jaúregui) al mismo tiempo que críticos, ejercían el papel de censores, con lo cual, a su valor de uso como tales críticos, añadían un curioso valor de cambio que les permitía agenciarse de un suplemento de poder que se utilizaba para situarse y apuntalarse dentro del engranaje industrial de la época, y que Victor Erice, para nosotros uno de los cineastas más interesantes surgidos en los últimos años a pesar de su única película, y Angel Fernández Santos son los dos redactores más aprovechables de Nuestro Cine, en cuanto se sienten capaces de reflexionar sobre conceptos tan fundamentales como representación, realidad, reproducción, etc. Véase al respecto la excelente réplica de Fernandez Santos a la carta de una lectora de la revista en el nº 94.

4. El crítico, la crítica de cine en sentido no lato, pueden considerarse el eslabón final de la cadena de producción que revaloriza la mercancía/film. Puestas así las cosas el corpus teórico de las dos revistas se pertrechó en la tarea de potenciar géneros o corrientes determinadas del fenómeno cinematográfico, más que al abanderamiento exclusivo de según qué cineastas, aún siendo ésta una operación existente no por ello cabe calificarla de primordial, pese a los ya mencionados ditirambos de Nuestro Cine por ejemplo, en cuanto se enjuiciaba la labor de Antonioni.

5. Una situación que en el ámbito de la superestructura ideológica no se ha modificado sustancialmente, tenía que permitir la continuidad de un trabajo periclitado y que se basamenta en un tipo de lenguaje anacrónico y que se consume a sí mismo. Véase la introducción que encabeza este for

mulario de respuestas.

6. Tras lo esbozado me limito a indicar que me han "enseñado" ambas aquello que no debo hacer, porque de hacerlo y llevarlo a la práctica en la actualidad sería tanto como no hacer nada.

7. El método crítico, si podemos hablar del mismo como tal, es forzosamente un método interdisciplinar, con lo cual la aportación de un Metz, pese a sus insuficiencias, contribuye poderosamente a enriquecer la comprensión del cine más allá del estricto sociologismo o la mera descripción analógica. Con todo, para nosotros, resulta capital la intromisión, en el buen sentido de la palabra, del psicoanálisis moderno, entiéndase Lacan y sucedáneos.

8. Recogiendo lo dicho con anterioridad es evidente que con el trabajo de algunos de estos críticos en publicaciones actuales (Dirigido por sobre todas) los estilemas de comportamiento de Film Ideal y Nuestro Cine se prolongan incansablemente.

CARLOS BENITO GONZALEZ. Cinema 2002

I. No seguí como lector la crítica especializada de los años sesenta porque, por ejemplo, en 1968 yo tenía catorce años y cursaba cuarto de Bachillerato en el Colegio de los Sagrados Corazones de Madrid. Mi conocimiento de ambas publicaciones ha sido posterior.

La trayectoria de ambas en general no puede decirse que la conozca tan perfectamente como para opinar. Sin embargo, puedo afirmar que tengo muchos más puntos de acuerdo con la publicación Nuestro Cine que con Film Ideal. Seguramente el nombre de ambas ya sea un dato para adivinar su trayectoria.

En aspectos más concretos podría decir que si bien ambas pecaban de un cierto esquematismo, los datos para analizar el cine de Nuestro Cine (compromiso político, cine de autor, análisis de los contenidos, etc) me parecen más serios e interesantes, e incluso cercanos a mi planteamiento crítico, que los de Film Ideal (amor al cine, etc.).

2. Quizás por haberme detenido más en la lectura de Nuestro Cine podría reseñar más aspectos en ésta. Algunos serían: la cercanía-imitación de los Cahiers franceses, la influencia de los partidos de izquierda aunque sólo fuera a nivel personal (P.C., P.S.O.E., etc.), la influencia de los teóricos marxistas y del análisis del lenguaje de la escuela de Barthes, Chomsky, etc.

En Film Ideal creo que el aspecto más reseñable sería la influencia de firmas cercanas a la Iglesia y toda la filosofía que esto supone.

3. Respecto a Film Ideal diría que son determinantes Martialay (que para dójicamente era por aquellas fechas mi profesor de iniciación al cine en el colegio en donde yo estudiaba), Arroita-Jaúregui, y Méndez Leite.

En Nuestro Cine señalaría a Angel Fernández-Santos, Monleón, Erice, Carlos Rodríguez Sanz y Guarner.

4. Pienso que ambas tenían en común su pretensión de ser portavoces de una cierta ideología sobre el cine y al mismo tiempo sobre la realidad cinematográfica del Estado.

Los puntos que tú señalas, pienso que ambas los reivindicaban similarmente con la única diferencia de que si en Nuestro Cine se pedía la proyección de "todo" Godard, en Film Ideal se hacía lo propio con Bergman o Rossellini. Si Nuestro Cine pedía una política cinematográfica y una intervención estatal en la industria, Film Ideal hacía lo propio exigiendo más películas con contenido "educativo" o expositoras de nuestras "tradiciones".

5. Creo que esto es muy difícil de rastrear. En la crítica de su momento imagino que sí, aunque no puedo afirmarlo por falta de experiencia personal. Posteriormente pienso que se han ido diluyendo ambas publicaciones y sus intenciones en un todo amalgamado en donde se pueden tomar personalidades o críticos, pero no ya "la crítica".

6. Creo que no. Ni mi planteamiento es el mismo (puede haber algún aspecto, como dije antes) ni el momento, ni las reivindicaciones o función de la crítica puede cubrir el mismo espectro ahora que hace diez años.

7. Según mi punto de vista serían dos fundamentales: una seguidora de las corrientes eminentemente lingüísticas, que con un apoyo ideológico marxista

ta se plantea el trabajo de la crítica cinematográfica como una suerte de labor científica en la que es necesario desmontar el discurso fílmico y analizar sus mecanismos en relación a los aparatos ideológicos de estado, etc., y otra, que reivindica una postura personal a ultranza a la hora de criticar una película, que trata de hacer aparecer en primer plano al que suscribe la crítica, y que defiende un lenguaje cotidiano para expresarse, rechazando toda postura teórica a priori ante la visión de una película.

8. Pienso que no. Con continuidad existen Dirigido por y Cinema 2002, ya que es difícil asegurar el futuro de La Mirada. El ámbito que cubren las dos primeras es bastante similar, con su amalgama de críticos que ni pretenden ni pueden formar un todo común que podríamos llamar "crítica". Por eso es difícil que entre ellas se pueda producir un fenómeno similar al de las dos publicaciones referidas de los años sesenta.

En cuanto a La Mirada su planteamiento y actuación delimitan de entrada su campo de acción, y eliminan cualquier posible contraste buscando con otras posturas al estar volcada su acción a un público y un ámbito reducido, que se mantiene a sí mismo en una especie de relación de ida y vuelta entre el lector y su publicación sin más fenómenos.

TOMAS DELCLOS. Mundo Diario, Tele-Expres, Dirigido Por

Per les meves circumstàncies personals -he nascut el 3-12-52- no vaig seguir fins quasi a darrera hora "l'enfrontament" entre ambdues revistes. Per tant tot el que pugui dir a continuació és una reflexió a posteriori, d'una lectura retroactiva i molt parcial de Film Ideal.

RESPOSTA A L'ENQUESTA

Posats a identificarnos en l'alternativa Film Ideal- Nuestro Cine... jo seria un "militant" de Nuestro Cine. Indubtablement, les diferències entre una revista i una altra eren assumides explícitament per totes dues. I més d'una vegada, tant Film Ideal com Nuestro Cine van formular la seva particular "poètica" crítica. Film Ideal, per exemple, dedica un número a "Crítica de la crítica" i a "Nuestro Cine", José Monleón, l'any 1968 formula sense indirectes l'oposició Nuestro Cine-Film Ideal: "Las dos formas generales -diu- de nuestra crítica cinematográfica - que yo tipificaría en algunas firmas de "Film Ideal" y otras de "Nuestro Cine"- han venido a ser una derivación de dos poéticas. De un lado nos han hablado los encuentros sensoriales, de la cita ingenua, entre la sensibilidad del crítico y del film. "Cleopatra", por ejemplo, ha merecido, desde esta perspectiva, delirantes y encendidos elogios. Y un cine tan impregnado de significaciones ideológicas y sociohistóricas como el norteamericano ha podido ser - examinado, en general, como un producto simplemente artístico. Del otro lado -que es el mío, en el que yo me he movido siempre- se ha procurado situar el film y a su autor en un momento histórico, indagando en la razón política de aquellas imágenes y, también, en los determinantes de suce"

sivas estéticas. El que luego unos se hayan quedado en la pura sociología y otros la hayan aunado con una conciencia artística, es cuestión que puede también integrarse dentro del plano superior de la crisis del realismo estrictamente crítico".

La cita es llarga però resumeix força bé les dues perspectives crítiques i, al paràgraf final, el jarop de pal que a una determinada època s'anaven repartint firmes d'una mateixa revista Nuestro Cine.

Si Film Ideal sortia de la definició papal sobre el cinema, Nuestro Cine va sobresortir per la recerca de noves cinematografies i, molt particularment, la del Nuevo Cine Español. Darrerament s'ha acusat a la revista de fer el joc a la política de prestigi de façana de Garcia Escudero. Ací entrariem en el terreny de l'anàlisi del possibilisme i els seus graus d'acceptació i rendiment. En tot cas, sí que és significatiu que l'article dedicat al festival de Molins de Rei de 1977 es deia que la impressió fonamental que es treia d'aquest festival era "la seguridad -compartida por casi todo el público- de que ese Nuevo Cine Español existe". Doncs bé, dotze mesos més tard, la crònica de Molins de Rei es titulava "Cine Español en crisis". Recordem que Garcia Escudero ja era fora. I, a aquest nivell, Garcia Escudero té raó quan a les seves memòries -publicades per Planeta l'any passat- retrau a determinat sector del cinema espanyol un cert "desagraiment". Indubtablement es va fer el joc a Garcia Escudero.

Film Ideal practicava la crítica de gust personal. Que jo sàpiga la inexistència d'un model comunicable de crítica fa que amb més o menys disfresses es segueixi practicant la mateixa crítica. El problema, en tot cas, era l'elevació a categoria del criteri de "la firma". La pràctica actual dels supervivents ens demostra les diferents possibilitats de decantació. Es molt diferent llegir a José Luis Guarner que al deus ex machina de la casa el senyor Martialay.

El problema de Film Ideal era el no reconeixement dels implícits de la

seva pràctica crítica. Si deien que un film era "bonic", és que era bonic i santes pasqües. Jo no dic que no es pugui dir que un film "em sembla bonic" però és de mentalitat dictatorial imposar la teva concepció de la bellesa "objectivament".

Nuestro Cine, practicava una crítica sociològica. En la meua edat escolar, Nuestro Cine em va servir de manual d'introducció a conceptes marxistes. L'aplicació automàtica que feien de l'examen econòmic, sociològic, potser era maquinal però en aquells moments significava un exercici més descregut, més rendable per arribar a qüestionar aques mateix exercici. No es tracta de defensar la seva pràctica però sí de ser més nova, més "rupturista", i amb més sortides cap una autoreflexió crítica. Que això no ho apliquessin conseqüentment, la seva indulgència cap el cinema espanyol, respon a una política, a l'intent de ser plataforma d'un determinat cinema que, al seu criteri, servia a la lluita ideològica enfront del filmés d'escapisme, d'espectacle.

Nuestro Cine exercia una lluita ideològica i com a tal (segons la definició de Rubert de Ventós de ideologia): era un discurs "Motivado, falso y no transparente".

Les disculpes cap a Nuestro Cine, no m'enganyo, anirien per una més gran coincidència en el front ideològic. Aquí, com a Film Ideal, cadascú feia la seva. Tenen raó les crítiques a posteriori que s'han fet a la revista, i el seu servilisme a la política de García Escudero. Però en determinats articles trobes apunts cap una pràctica més conscient, menys enganyifa, de la crítica. Cal replantejarse molts punts de la seva política: l'anatema cap el cine americà per venir d'on venia i ser el representant principal de la gran indústria i el colonialisme cultural, per exemple.

PATRICIA FERREIRA. Fotogramas

I. No seguí como lector durante los años sesenta la crítica cinematográfica en las revistas Film Ideal y Nuestro Cine, por tanto sólo puedo opinar sobre su trayectoria desde una posición distante y global. Pienso que ambas publicaciones atravesaron un momento álgido en el que se estableció entre ellas una irreconciliable polémica de carácter dogmático y planteada en términos maximalistas. Más adelante, y ya en la decadencia, al tiempo que Film Ideal moría lánguidamente con las botas puestas, mientras sus nuevos hombres intentaban defender con igual ahínco posiciones en las que, en el mejor de los casos, ya no creían, los hombres de Nuestro Cine, adaptaron su pensamiento a formas menos rígidas.

En la polémica que antes me refería, Film Ideal defendía a ultranza el carácter mítico del cine, la importancia de su expresión formal por encima de la profundidad de su contenido. En la práctica esto les llevaba a apoyar ciegamente el cine americano y a seguir una férrea política de autores que no distinguía entre la obra maestra y la obra fallida siempre que fueran firmadas por John Ford, Anthony Mann, Howard Hawks o Nicholas Ray. Los hombres de Nuestro Cine, por su parte, eran personas comprometidas en unas posiciones sociales de carácter izquierdista, defendían la supremacía del contenido sobre la forma, de la función social del cine sobre su carácter de espectáculo mítico. En la práctica, esta posición les llevaba a defender el cine político comprometido, el realismo crítico de los años sesenta, a Visconti, a Antonioni y a "La chica con la maleta".

2. El lema de Film Ideal, "Un cine mejor para un mundo mejor", dejaba

clara su tendencia católica, derechista y poco crítica. En la vertiente exclusivamente cinematográfica encontraron su inspiración y la pragmatización de su ideología en las enseñanzas de André Bazin. En realidad Film Ideal y Cahiers du Cinema fueron entonces como uña y carne. Tanto es así que la uña (Film Ideal) no dudaba en arañar a trocitos la carne (Cahiers du Cinema) redactando artículos curiosamente parecidos a los que habían aparecido en la publicación francesa.

Mientras, los izquierdosos de Nuestro Cine seguían apasionadamente la crítica italiana, adoraban a Aristarco y a su Cinema Nuovo, se aprendían de memoria a Lukács y seguían en política interior las directrices del P. C.E. En una palabra, fueron los primeros en hacer suyo lo de "Pon tu voto a trabajar".

3. En Nuestro Cine, el patriarca Monleón manejaba su lapiz rojo a diestra y siniestra -sobre todo a diestra- ejerciendo un control férreo sobre todas y cada una de las líneas que se publicaban en la revista. A su lado Pepe Egea, Santiago San Miguel, Antón Eceiza, y Victor Erice eran los baluartes más fuertes del purismo de aquella publicación y se mostraban de acuerdo en que "les repugnaba John Ford". Jesús García de Dueñas y Claudio Guerin aportaron el granito de heterodoxia necesario.

En Film Ideal se regían por el padrinazgo de Jose María Pérez Lozano, más tarde desbancado en parte por Félix Martialay que aportaba las opiniones del ejército. Los delfines fueron el excelente copista Miguel Rubio y su avisado alumno Juan Cobos. Jose Antonio Pruneda y el brazo armado de la organización que corría a cargo del grupo de los "marcianos": José María Palá, Vicente Molina Foix, Ricardo Buceta ó Ramón (Terenci) Mois.

4. La función, el mérito achacable a las dos publicaciones al tiempo y que no hubiera sido factible de sólo existir una de ellas, es que consiguieron convertir la crítica de cine en algo vivo y apasionante como hoy lo puedan ser la crítica de deportes ó el comentario político.

Individualmente hemos de agradecer a Film Ideal la reivindicación -a remolque de la crítica francesa- de cineastas más ó menos considerados todavía como la barraca de feria. Defender la autoría de Bergman ó de Antonioni era fácil, no lo era tanto defender la valía de los divertimentos dirigidos por John Ford ó Howard Hawks.

En cuanto a Nuestro Cine, debemos considerar como mérito suyo el apoyo que ofreció al nuevo cine español, lo que hizo con una lucidez bastante importante a diferencia del cacao mental que en Film Ideal llevaba a sus críticos a alabar con el mismo tono a Patino que a Lazaga, a Angelino Fons que a Pili y Mili.

Lo curioso es que casi todos los hombres de Nuestro Cine se integrarían luego en el Cine Español como directores; mientras que los de Film Ideal se mantendrían siempre al margen de la dirección.

5. Debió ser mínima la incidencia que ambas revistas tuvieron en la crítica costánea.

Los medios de información general estaban ancestralmente dominados en su sección de crítica cinematográfica por los Donald, Pascual Cebollada, García de la Puerta y Alfonso Sánchez que me temo jamás dieron la menor importancia a la existencia de estas revistas. Su actitud debió ser tan impermeable como la que todavía muestran hacia cualquier evento "raro", - "distinto" que olfatean. Más adelante, serían los mismos críticos de Film Ideal y de Nuestro Cine, los que al desaparecer las revistas y acceder ellos a medios de comunicación de más amplia audiencia, aportaron su influencia, su mayor información y su seriedad crítica más allá de las revistas especializadas.

6. La situación de postura irreconciliable que mantenían estas dos revistas ha influido únicamente en el periodo de mi formación cinematográfica

como valioso campo de contraste de pareceres. Mi tarea en la crítica ha llegado ya en el momento de la superación de esa polémica, así que podríamos decir que lo que verdaderamente me ha influido ha sido la sintesis de aquellas posturas.

7. No creo que posteriormente a la época que tratamos haya habido una tendencia que polarizase la atención de un sector importante de la crítica. Si han habido intentos de crítica estructuralista -Jorge Urrutia, el grupo de "Marta Hernandez", Enrique Brasó- ó intentos de continuismo en la línea comprometida de Nuestro Cine, (la crítica de Triunfo)- ó incluso alguna individualidad influida por Goldmann, Hauser ó Foucault -Isabel Escudero- ó la crítica católica positiva de los jesuitas de Reseña, el caso es que no han cristalizado en un movimiento importante, decisivo, ni influyente. La crítica de cine, hoy por hoy, sólo tiene en común un grado mayor de información y evidentemente menor - las circunstancias mandan- de moralismo. Es en definitiva un campo de francotiradores.

8. No existen, la mayor prueba de ello es el hecho de que dos revistas - especializadas de parecida trayectoria como son Dirigido por y Cinema 2002 vivan en perfecta armonía, sin arriesgar posiciones encontradas y sin aportar a la información y a la teoría cinematográfica nada más de lo que aportan los medios de información más general.

CARLOS GARCIA BRUSCO. Dirigido Por

I. Por motivos, digamos generacionales no conocí directamente estas revistas, puesto que mi interés consecuente por el cine desde una perspectiva crítica se produjo cuando ya habían desaparecido. Mi conocimiento ha sido pues, posterior y desde una perspectiva meramente utilitarista. Por lo demás si algunas formulaciones "film-idealistas" -como, por ejemplo, el presunto "amor al cine"- me resultan poco estimulantes, considero, en términos generales, más interesantes algunos de los componentes de Film Ideal que los de su supuesto rival.

2. En el caso de Film Ideal la influencia inicial podría partir de los propagandistas católicos y sería lo más delicuescente de toda la trayectoria de la revista. Posteriormente creo que se añadiría un tono bazinista y finalmente una influencia de Positif que, si más no, permitió superar la rémora inicial.

En lo que se refiere a Nuestro Cine la influencia más determinante sería la del aristarquismo de Cinema Nuovo y desde una perspectiva ideológica la Influencia del P.C.E., salvo en su etapa intermedia en que se produjo un acercamiento a las concepciones más idealistas de sus oponentes con una similar admiración por el cine americano anteriormente tan repudiado.

3. Martialay y Arroita-Jáuregui los considero muy ligados a los orígenes de su revista, de la que considero que fueron lo menos interesante. Considero más atractiva la época en que quien en cierta forma influenciaba a

la publicación era Guarnier.

En lo que se refiere a Nuestro Cine creo que resultó ser más interesante la etapa intermedia con Vicente Molina-Foix o Miguel Marías que sus inicios, en los que era más interesante la labor de Erice o Santos Fontenla que la de Monleón o García de Dueñas.

4. En lo que se refiere a Nuestro Cine la labor determinante fue la de constituirse en defensores del supuesto Nuevo Cine Español, mientras que la de Film Ideal resultó ser mucho más éterea e imprecisa...

5. Sentaron unas bases en torno a antinomias que, posteriormente, los críticos con un mínimo de rigor han tenido que tener en cuenta en un sentido o en otro. Su influencia ha sido, por tanto, determinante.

6. Remitiéndome parcialmente a la respuesta I. debo indicar que esta influencia existe, pero me ha llegado por vías indirectas, a través de mediadores.

7. Creo que las más importantes -si no por su utilidad sí por su resonancia- han sido las adscritas a la labor de Metz y al estructuralismo en general.

8. Si se tiene en cuenta que la práctica de Nuestro Cine y la de Film Ideal se definían, con frecuencia, por rechazos entre ambas, resultará evidente que dado que, actualmente, no existe esta relación bipolar de órganos de expresión, no hay revistas que tengan una significación equivalente. Lo que no implica que no existan revistas especializadas que mantengan un cierto tono de interés medio bastante alto, pero no hay posibilidades de poner

en marcha de nuevo operaciones como las que supusieron el enfrentamiento entre ambas revistas.

JUAN HERNANDEZ LES. Mundo Obrero, Cinema 2002

1. He seguido fundamentalmente Nuestro Cine. Nunca he creído en la separación arbitraria y radical de ambas. Decir que Nuestro Cine era de izquierdas y Film Ideal de lo contrario, nunca me ha parecido justo. Creo que en una y en otra se han mantenido posturas antagónicas. Defensa del cine americano, por ejemplo, puede rastrearse en las dos. En definitiva ambas ayudaron a crear nuevos cinéfilos. Por lo demás, entiendo que eran muy buenas revistas, muy superiores, por supuesto, a las que existen actualmente. De las trayectorias o características que apuntas entre paréntesis me parece que todas han sido asumidas por las dos revistas, incluso, aunque parezca extraño, o por lo menos indirectamente, el espinoso tema de "el cine de autor" ha sido defendido -o no discutido- por Nuestro Cine.

2. No estoy muy capacitado para responder a esta pregunta, pero intuyo que ninguna de las influencias apuntadas es trastreable en las revistas españolas, a pesar de que, sin duda, los críticos de ambas conocieron a Cahiers y Positif, fundamentalmente.

3. Respecto a Nuestro Cine el papel jugado por Angel Fernández-Santos y Monleón me parece fundamental, tanto por su protagonismo como por su influencia. Entre nosotros, te diré que creo que no ha existido jamás en nuestro país un crítico de la talla de Angel Fernández-Santos (no confundir con el mediocre Jesús). Y respecto a Film Ideal el hombre más capacitado siempre me ha parecido Felix Martialay, incluso a pesar de su ideología.

4. Fundamentalmente orientar al aficionado. Todas las demás funciones es evidente que también cumplieron su papel.

5. Ninguna, desgraciadamente.

6. Creo que sí. Negarlo sería una falacia.

7. Desgraciadamente, el estructuralismo. Está muy claro que esta corriente se ha manifestado incapaz de aplicar sus teorías a la investigación cinematográfica. En otro sentido, aparecen críticos excesivamente intelectualistas que carecen de la cualidad más importante de los críticos anteriores: el amor, la pasión y el conocimiento del cine. Y también algunos forajidos y francotiradores, entre los que me cuento, como fernando Trueba, que están muy cerca de Bazin y Truffaut, fundamentalmente.

8. Es evidente que tanto Dirigido por como Cinema 2002 cubren un ámbito superior al de las revistas mencionadas, y que, incluso, su significación sea ya no similar sino superior al de éstas, pero eso no quiere decir que el ámbito y la significación a que nos referimos sea cualitativamente mejor. En cualquier caso, sólo un criterio histórico, que vendrá dado por el tiempo, podrá despejar esta incógnita. Hoy por hoy, tanto Cinema 2002 como Dirigido Por nos parecen revistas que tienen que mejorar, pero nunca se sabe. Intuyo que muchos de los críticos que hoy trabajamos en ambas revistas nos estamos haciendo de una manera sincrónica, y que algunos de estos críticos ofrezcan con los años más de una sorpresa.

I. Empecé a comprar revistas especializadas hace diez años, cuando yo tenía quince. Esto significa que conocí Nuestro Cine y Film Ideal en su última etapa. Posteriormente fui adquiriendo números atrasados de ambas publicaciones. El resultado es que he tenido un conocimiento fragmentario, incompleto, de las dos revistas y que algunas de las ideas que tengo al respecto se deben también a la lectura de los escasos artículos y estudios que sobre ellas se han hecho después.

Creo que el repetidamente señalado carácter opuesto de Nuestro Cine y Film Ideal es una cuestión más fácilmente determinable por parte de la gente que las fue leyendo en su momento y que ya por entonces se hallaba más o menos dentro del mundo de la crítica. Para mí, y con las limitaciones de juicio ya señaladas, no es del todo cierto ese carácter antitético. Por un lado, ambas revistas fueron relativamente plurales. Por otro lado, las dos pasaron por diversas etapas diferenciadas. No es lo mismo, por ejemplo, el Nuestro Cine de 1964 (con Erice, Egea, S. Fontenla y Eceiza en el consejo de redacción) que el de 1969 (con Perucha, Llinás, Martínez Torres, Gálan, etc.)

2. Llama la atención el hecho de que nunca se menciona al hablar de las influencias rastreables en Film Ideal y Nuestro Cine a publicaciones o teóricos americanos e ingleses. Eso indica que, una de dos, los colegas de la época no prestaron atención a esas revistas por considerarlas inocuas o que, lo más probable, no las leían por no saber inglés.

Cahiers, Cinema Nuovo, Positif, Bazin, Lukács y Aristarco parecen haber

sido, efectivamente, lectura de cabecera de los críticos de Film Ideal y Nuestro Cine, pero, sinceramente, no estoy en condiciones de opinar porque yo nunca los he leído con detenimiento, debido al aburrimiento que me producen, y tengo por tanto sobre el particular un conocimiento mínimo y superficial. Antes de caer en las garras de Aristarco, un suponer, prefiero leerme por tercera vez el libro de Truffaut entrevistando a Hitchcock. Me divierte más y aprendo, digo yo, más cine.

3. No puedo contestar a esta pregunta con precisión. Desconozco con exactitud los clanes que se formaron en el interior de ambas revistas, así como la posible influencia o hegemonía de algunas individualidades. Pero aprovecho la ocasión para confesar mis preferencias personales. Yo me quedo con la alegría y agudeza de José Luis Guarnier al escribir de cine, con el rigor de Angel Fernández-Santos y con la contagiosa vehemencia de Miguel Marías a la hora de ir contra corriente.

4. Nuestro Cine y Film Ideal fueron en su momento el único lugar donde el cine era considerado en su vertiente cultural, artística y política. Particularmente sirvieron para potenciar el cine como hecho cultural en un momento en que el panorama de la crítica en la prensa no especializada era desolador, salvo excepciones.

Las dos revistas fueron la única caja de resonancia de nombres, temas, estilos y polémicas que no encontraban lugar de difusión. Si importante fue su labor crítica, tanto o más lo fue la labor informativa que esa crítica conllevaba. A lo largo de su recorrido fueron dejando un poso documental que aún hoy resulta de casi obligado recurso.

5. Es difícil determinar la incidencia que tuvieron en la crítica, pero es evidente que la tuvieron. Esa influencia no la situaría en el sentido de crear escuelas o de impulsar estilos de hacer crítica, sino más bien,

y de modo vago, en un sentido pedagógico, es decir, como transmisores de erudición.

Por otra parte, conviene tener en cuenta que bastantes de aquellos críticos siguen en activo, tanto en la prensa diaria como en la especializada (Guarner, Arroita-Jáuregui, Marías, Castro, Latorre, Mariner, Martínez Torres, Gálan, Santos Fontenla, Carreño, etc.)

6. Creo que influyeron decisivamente en mi afición al cine, primero, y en la decisión de especializarme como periodista en este campo, después. A mí me gustaba muchísimo comprarlas y leerlas, aunque no estuviera al tanto de la mitad de lo que en ellas se decía y aunque (chico de provincias) no tuviera a mi alcance el cine que en ellas se comentaba.

Por otro lado, fueron para mí algo así como libros de texto, que me formaron y me informaron, que me hicieron amar más el cine al hacerme saber más de él. Ahora puedo decir lo que quiera, puedo tener mi juicio sobre esas revistas, más negativo o más positivo, como profesional del periodismo cinematográfico o como periodista a secas, pero eso no quita para que, mirando hacia atrás, valore positivamente el hecho de que cayeran en mis manos.

Si no llego yo a leer un estudio sobre Dreyer en Nuestro Cine, creo que nunca me habría colado con 16 años a ver "Gertrud" con semejante determinación que me gustara y de enterarme lo mejor posible de qué iba el asunto. Y ahora, igual, no estaría contestando a esta encuesta.

7. Efectivamente, se han introducido el estructuralismo, la semiótica, Metz y, en general, lo que llaman las corrientes científicas poseedoras de un método de análisis, de unos criterios constantes, etc. etc.

Todo esto ha tenido como consecuencia la aportación de algunas pistas a

tener en cuenta, el descubrimiento y divulgación de ciertos aspectos de la ideología en el cine, del cine como lenguaje etc., pero al mismo tiempo han producido un aburrimiento mortal y un síndrome de pedantería de lo más pernicioso.

Yo no creo en absolutamente ninguna fórmula, sistema, método o ciencia que se pretenda totalizador del conjunto de la experiencia o actividad humana. Me niego a reconocer que, cuando meo, meo como un burgués y que mi meada es distinta de la meada de un obrero de la construcción. Me fastidian los que me recuerdan que la langosta que me estoy comiendo (nunca como langosta) es, en realidad, capital convertido en alimento. Y me cargan los que, a propósito de "Cantando bajo la Lluvia", se ven en la necesidad de citar a Roland Barthes a pie de página. Tendrán mucha razón, pero nunca conseguirán demostrar que Gene Kelly era un mal bailarín.

Los críticos científicos harían mejor si se dedicaran a las ciencias exactas. Yo, gran pecador, confieso que me limito a combinar mi cultura pequeñoburguesa, con la mucha o poca habilidad de mi pluma y con mi sentido común. Así como me gustan la merluza y el cordero, me gustan también "Family Plot" y "La Batalla de Chile".

Por cierto, la cinefilia está renaciendo. Y la gente joven, que está empezando a cambiar la vida del país (mientras los políticos, incluidos los de izquierdas, se cambian de asiento en el Parlamento), se fuma un porro en la platea del Griffith mientras disfruta hoy con Godard y mañana con Stanley Donen. Luego, unos votan al P.C.E., otros no votan porque son de la C.N.T. y otros pasan de todo. A ver cómo explican esto los críticos científicos. Sacan la plantilla, hacen porcentajes, dibujan un gráfico con A y B, y la vida se les escapa a chorros.

8. Lo lógico sería contestar que esas revistas con Cinema 2002 y Dirigido por. Sin embargo, no creo que se pueda establecer un paralelismo con Nuestro Cine y Film Ideal.

Como producto periodístico están mejor (son más vistosas, al menos), pero en ambas escasea el rigor, ofrecen menos material a conservar y carecen de profundidad en lo informativo. Apenas publican entrevistas largas con directores extranjeros. Más que plurales son un rompecabezas, un mosaico formado por aluvión. No tienen tendencias fácilmente reconocibles. Y, en el caso de Cinema 2002, frivoliza con excesiva constancia sus contenidos.

RAFAEL MIRET JORBA. Dirigido Por

I.2. Solamente llegué a leerlas a finales de la década y comienzos de los 70, o sea en la recta final de su existencia. En líneas generales, y como se ha repetido infinidad de veces, Film Ideal seguía a su manera el enfoque "cahierista", centrando la atención en los "clasicos" del cine americano todavía en activo en los años 50 y 60: Hawks, Mankiewicz, Hitchcock, Ford, Fuller, Ray... Nuestro Cine, por su parte, se orientaba más hacia el lado Cinema Nuovo, dando mayor relevancia al cine europeo en general, al de los países del Este y al nacimiento del cine de problemática "social". En lo que se refiere a los directores, defendía a Visconti, Losey, Pasolini, Buñuel, Berlanga, Antonioni, Fellini..., evidenciando cierto eclecticismo en los últimos tiempos (Peckinpah, Rohmer, Lubitsch), debido probablemente a la influencia de Positif. En resumen puede decirse, sin que - sea nada nuevo tampoco, que ambas revistas representaban dos alternativas críticas diferentes: la "idealista" (F.I.) y la "realista" (N.C.).

3. Aunque éste es un terreno bastante resbaladizo, creo que la línea de ambas revistas venía determinada por sus respectivos directores o consejeros de redacción: José m^a Pérez Lozano (en el período "católico") y posteriormente Félix Martialay en Film Ideal y José Monleón en Nuestro Cine, los cuales intentaron rodearse de un equipo de colaboradores más o menos afines a sus criterios.

4. Las revistas especializadas suponen una fuente de información y orientación para el aficionada, profundizando sobre temas poco o nada desarrollados por la crítica de los diarios y de las revistas semanales. Mucho

me temo, sin embargo, que consituyen también una especie de "diálogo de solitarios", sobre todo para el lector con escasas posibilidades de encontrar en su círculo existencial alguien con quien compartir su afición y sus opiniones (buena prueba de ello la constituye la mejor época -años 60- del "Consultorio de Mr. Belvedere", en Fotogramas). Centrándonos en las dos revistas, creo que el enfrentamiento a que se alude en la pregunta se establecía en el marco muy restringido de los dos grupos de redactores y como máximo entre las consiguientes "capillas" pertenecientes a uno y otro bando, sin que llegara a trascender a niveles populares. El hablar del cine que no se veía en España y al que por lo tanto no tenía acceso el lector era un problema insalvable, propio de un régimen dictatorial. En cuanto a la función de Nuestro Cine como respaldo del Nuevo Cine Español es un hecho evidente (basta comprobar la cantidad de artículos y de números completos que le dedicaron), en el que participó también Documentos cinematográficos, otra de las revistas de la época. Sin embargo, y teniendo en cuenta el reducido ámbito de lectura de ambas, era imposible que tal apoyo provocara tumultos en las taquillas. En todo caso servía para dar un cierto prestigio crítico a los films de cara a los festivales cinematográficos.

5. Film Ideal lanzó una segunda revista, Temas de cine, que consistía en una "ampliación en profundidad" de sus principios críticos. Por otra parte, el sector católico de sus comienzos fomentó la aparición de Cines-tudio, de notable continuidad. Dos revistas especializadas mas, ambas de vida efímera, fueron Ensayos de Cine, en una posición de enfrentamiento manifiesto a Film Ideal y Griffith, que intentaba ser un punto intermedio entre Film Ideal y Nuestro Cine. Generalizando más se puede afirmar que en cualquier campo específico de trabajo se parte siempre de experiencias anteriores. La ciencia "infusa" no existe. No se puede venir al mundo con conocimientos innatos de cine o de biología. A pesar de que la crítica es la expresión del criterio subjetivo del individuo que la escribe, siempre hay un aprendizaje previo, aunque a veces no se sea del todo consciente de él. Lo que sería deseable, precisamente, es que este aprendizaje no ter-

minara nunca.

6. Era un lector más asiduo de Nuestro Cine que de Film Ideal. Ello se debía a la sencilla razón de que los textos de Nuestro Cine me interesaban más que los de la otra revista. Si a esto se puede llamar influencia...

7. Ni en España ni fuera de ella se ha dado ninguna corriente nueva con verdadera fuerza. Quizás, de haber alguna, sería la semiótico-marxista practicada en Francia por Cinéthique y, en un determinado período, por Cahiers du Cinéma. El eco un tanto amortiguado de este movimiento ha llegado también a nuestro país con La mirada.

8. En el momento en que escribo, están en el mercado español: Cinema 2002, Dirigido por y, en catalán, Fulls de Cinema. Todas ellas van dirigidas a un público similar al de Nuestro Cine y Film Ideal, pero la pasión crítica -característica de esas revistas- por defender determinados postulados o determinados realizadores, creo que ha desaparecido por completo.

IRENE MUÑOZ. Dirigido por. Carrer Gran.

I. En principio creo necesario aclarar que no seguí en su momento la trayectoria de ambas revistas, y creo que el hecho de haberlas conocido después puede condicionar mi opinión acerca de las mismas.

Film Ideal nació como una revista cinematográfica de orientación católica. Pienso que fue una revista escrita por y para los llamados cinéfilos o amantes del cine, entre otras cosas por el carácter mitificador e idealista de la crítica que en ella se hacía. Se transcendentalizaban aspectos de un film que, en ocasiones, no eran ni trascendentes ni si quiera importantes y se defendía a ultranza al cine americano. Los críticos de Film Ideal siguiendo una línea casi mimética con respecto a Cahiers concedían la máxima importancia a los directores, en su caso, a los directores americanos, prescindiendo en gran medida de los temas.

Nuestro Cine apareció varios años después que Film Ideal y con planteamientos distintos. En contraposición al idealismo de los primeros, los críticos de Nuestro Cine constituían lo que dio en llamarse "crítica realista", ya que situaban el análisis del film en los condicionamientos y el contexto, método que desbordaba todos los cálculos del análisis de abstracción practicado por los idealistas.

En alguna ocasión se ha intentado identificar a los idealistas con la derecha y a los realistas con la izquierda, sin embargo pienso que aún admitiendo un grado de concienciación política en los realistas estaban muy lejos de sostener una postura de izquierdas.

2. En una primera época Film Ideal tomó como modelo la revista Sight And Sound, modelo que siguió hasta 1962. A partir de entonces se inició una nueva etapa en la cual derivó claramente hacia la línea marcada por Bazin en Cahiers. En el caso de Nuestro Cine el modelo a seguir fue la revista italiana Cinema Nuovo.

En otro orden de cosas la polémica creada entre ambas revistas españolas también parecía una polémica de importación ya que era la continuación de la situación creada en Francia entre Positif y Cahiers.

3. En un primer momento los inspiradores de Film Ideal fueron Pérez Lozano y Juan Cobos, en la segunda etapa sería Martialay quien determinara la nueva línea aunque supongo que alguna influencia tendrían los nuevos nombres que se incorporaron a la revista, T. Moix, Miguel Rubio y Sagastizábal.

En el caso de Nuestro Cine serían Monleón, Erice y Egea los inspiradores de la primera etapa. Posteriormente se pasó al apoyo decidido del cine oficialista en la época de García Escudero, orientación que creo se debió a García Dueñas y César Santos Fontenla.

4. Ambas revistas contribuyeron a despertar un cierto interés entre los aficionados al cine, interés originado, sobre todo, por unas supuestas posturas enfrentadas que posteriormente se demostró que no lo estaban tanto, como lo prueba el hecho de que apareciese la revista Griffith con firmas habituales en Film Ideal y Nuestro Cine.

En el caso de Nuestro Cine creo que sirvió para dar a conocer el cine del Este que en aquellos momentos sólo se proyectaba en Cine Clubs, y no cabe duda que dedicó todo su empeño a promocionar el Nuevo Cine Español

5. A nivel general no creo que esta etapa haya tenido una incidencia en la crítica posterior, aunque si es posible que algunos de los críticos actuales que en su día siguieran la trayectoria de estas revistas si están, en alguna medida, influenciados por ella.

Lo que parece evidente es que las dos revistas se dejaron de editar en un momento en que ambas corrientes parecían haber entrado en una vía muerta, por ello creo que la crítica posterior surgió un poco del vacío, y sin tener un esquema previo en uso, con la suficiente solidez como para acogerse a él.

6. Como antes apuntaba, he conocido ambas revistas cuando ya no se editaban, por tanto como algo caduco, por ello no creo que me hayan influenciado en absoluto.

7. Después de Film Ideal y Nuestro Cine pienso que no se puede hablar de ninguna corriente crítica, afianzada como tal, en nuestro país. En estos momentos se asiste a una etapa un tanto anodina donde al parecer, la mayoría de los críticos "van por Libre".

8. Las dos únicas revistas que han conseguido subsistir, (Cinema 2002 y Dirigido por) dadas sus características de heterogeneidad no pueden tener la significación que tenían las revistas desaparecidas.

NOTAS

1. INTRODUCCION

1. Film Ideal nº 94, 15 abril 1962, p.228.
2. J.M.GARCIA ESCUDERO, Cine español, Madrid, Rialp, 1961, p. 151.
3. GARCIA ESCUDERO, "Los intelectuales españoles ante el cine", Cinema Universitario nº 9, abril 1959, p. 28.
4. GARCIA ESCUDERO, "Los intelectuales...", art.cit., p.29.
5. MARISA CIRIZA, "Giménez Caballero y la última barricada liberal", Informaciones de las artes y las letras, Madrid, 30-XI-72. Cito por C.yD. PEREZ MERINERO, En pos del cine, Barcelona, Anagrama, 1974, p.9.
6. J.F.ARANDA, nota sobre "Los intelectuales..."., Cinema Universitario nº 10, noviembre 1959, p. 12.
7. E. GIMENEZ CABALLERO, "El escándalo de l'Age d'Or'en París: Palabras con Salvador Dalí." Recogido en PEREZ MERINERO, En pos..., op.cit., pp. 83-84.
8. EVA FRUTOS LUCAS, "La prensa de cine en España (1901-1931)", Cinema 2002 nº 44, Madrid, oct.1978, pp. 60-67.
9. Esta última no registrada por Eva Frutos, pero citada por Miquel Porter en su prólogo a la reimpresión de Tras la pantalla, Barcelona, 1979. Otros títulos significativos que sí recoge Eva Frutos pueden ser Arte y Cine, 1912; Cinema, 1918, dirigida por Juan Antonio Cabero; La pantalla, 1927, dirigida por Antonio Barbero; Films Selectos, 1930, dirigida por Tomás G. Larraya.
10. EVA FRUTOS, "La prensa...", art.cit., p.60.
11. En el nº 13 el subtítulo es "Cuadernos Internacionales de Defensa del Cine Proletario". Sobre esta publicación véase C.yD.PEREZ MERINERO (eds.), Del cinema como arma de clase. Antología de "Nuestro Cinema", 1932-1935, Valencia, Fernando Torres, 1975.
12. Popular Films según Frutos, Popular Film según Pérez Merinero, art. y op. citados. Más "ecumenismo": Popular Films estuvo dirigida sucesivamente por el anarquista

Mateo Santos y el futuro franquista Luis Gómez Mesa.

13. PEREZ MERINERO, Del cinema..., op.cit., pp. 11-12.
14. Ibid., p. 48.
15. Ibid., p. 17.
16. Ibid., p. 12.
17. JOSE LUIS GUARNER, 30 años de cine en España, Barcelona, Kairós, 1971, p. 14.
18. En los años 60, el productor judío norteamericano Samuel Bronston estuvo a punto de confirmar los temores de Gómez Tello: faltó poco para que se llevara a cabo (con los plácemes del gobierno español) su proyecto de rodar "Isabel de España".
19. En GUARNER, 30 años..., op.cit., p.20.
20. GARCIA ESCUDERO, "Los intelectuales...", art.cit., p.30.
21. En GUARNER, 30 años..., op.cit., p.29.
22. Film Ideal nº 94, p.228.
23. Ibid.
24. GARCIA ESCUDERO, "Los intelectuales...", art.cit., p.30.
25. CESAR SANTOS FONTENLA, Cine español en la encrucijada, Madrid, Ciencia Nueva, 1966, p.110.
26. Indice nº 200, dic. 1965, p.23.
27. GARCIA ESCUDERO, "Los intelectuales...", art.cit., pp. 31-32.
28. GUARNER, 30 años..., op.cit., p.67.
29. SANTOS FONTENLA, Cine español..., op.cit., p.116.
30. Cfr. entrevista con José Luis Guarner, pp. 476-487.
31. Cfr. Lectura de Film Ideal y entrevistas con Félix Martialay y Juan Cobos.

32. Film Ideal nº 94, p.229.
33. R.JEANNE y CH.FORD, Le cinéma et la presse, París, Armand Colin, 1961, p.37. Cito según MARIANO DEL POZO, El cine y su crítica, Pamplona, Eunsa, 1970, p.126.
34. PIERRE AJAME, Les critiques de cinéma, París, Flammarion, 1967, p.19.
35. Cfr. entrevista con Juan Cobos.
36. JACQUES DONIOL-VALCROZE, "L'histoire des 'Cahiers'", Cahiers du Cinéma nº 100, París, oct. 1959, pp. 62-68.
37. DONIOL-VALCROZE, Ibid. Las citas textuales en francés que siguen están tomadas de este artículo.
38. FRANÇOIS TRUFFAUT, "¿En qué piensan los críticos", prólogo a su libro Las películas de mi vida, Bilbao, Mensajero, 1976, p.25.
39. AJAME, Les critiques..., op.cit., p. 15.
40. Ibid.
41. Cfr. sobre ello GERARD GOZLAN, en Lectura de NC nº 30, pp. 313-316. También, entrevista con Guarner, p. 482.
42. FRANÇOIS TRUFFAUT, prólogo a ANDRE BAZIN, El cine de la crueldad, Bilbao, Mensajero, 1977, p. 11.
43. Op.cit., p. 15.
44. Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer. Cine de poesía contra cine de prosa, Barcelona, Anagrama, 1970, pp. 73-74.
- 44a. Op.cit., p. 72.
45. Cfr. el fragmento entero reproducido por la revista en Lectura de FI nº 137, pp. 210-211.
46. Sobre las coincidencias entre Bazin y Aristarco, cfr. entrevista con Román Gubern.
47. Crítica de Le monde du silence, de Jacques-Yves Cousteau y Louis Malle. Cito por AJAME, Les critiques..., op.cit., pp. 57-58.

48. "L'évolution du langage cinématographique", en AJAME, Les critiques..., op.cit., p. 43. Traducción española: ANDRE BAZIN, ¿Qué es el cine?, Madrid, Rialp, 1966, pp. 122-139.
49. AJAME, Les critiques, op.cit., p. 243.
50. Cfr. sobre la cinefagia entrevistas, especialmente Marías y Guarner.
51. MANNY FARBER, Arte Termita contra Arte Elefante Blanco, Barcelona, Anagrama, 1974.

3.2. LECTURA DE FILM IDEAL

1. Pérez Lozano fue acusado de plagio (concretamente de Cahiers du Cinéma) por Pascual Cebollada, en Revista Internacional del Cine. Véase GUARNER, 30 años..., op.cit. y, en este trabajo, entrevista con Félix Martialay (p. 444).
2. Alusión a un editorial de Cinema Nuovo sobre Bardem y Berlanga, titulado "Destinazione, Spagna".
3. Este film está todavía inacabado en la actualidad.
4. La película a que debía dar origen dicho guión no llegó a producirse.
5. Edgar Neville es uno de los pocos cineastas españoles reivindicados por la crítica posterior. Véase C.y D. PEREZ MERINERO, Cine español: algunos materiales por derribo, Madrid, Edicusa, 1973.
6. Cfr. Lectura del nº 31, p. 136.
7. Sobre la escisión pueden contrastarse los versiones de Martialay (pp. 425-427) y Cobos (p. 459). Obviamente falta la de Pérez Lozano, muerto. Pero lo cierto es que a los pocos meses los escindidos crearían otra revista; Cinestudio.
8. Cfr. sobre los contrapuestos criterios en cuanto a extensión de los trabajos, entrevista con Martialay (p. 419).
9. En el número 65 de Film Ideal (p. 9) apareció una crítica de Pedro Recio (que abandonó la revista con Pérez Lozano) sobre L'avventura, proyectada en el Instituto Italiano de Madrid; en dicha crítica Recio acusaba a la película, entre otras cosas, de "vulgaridad amatoria de alcoba". En el número 74 (pp. 9-13), Enrique M. Martínez, desde París, defendía el film de Antonioni.
10. Gilbert Salachas, Madeleine Garrigou-Lagrange y Jean Collet (Télé-Ciné y Télérama).
11. Munsó Cabús era por entonces crítico cinematográfico del diario barcelonés Solidaridad Nacional. Posteriormente

sucedió a Juan Francisco de Lasa como director de la Semana de cine español de Molins de Rei y más tarde fue nombrado jefe de programas de RTVE en Barcelona.

12. La película "La boda" no llegó a realizarse.
13. Flaquer y Pruneda no llegaron a titularse ni a realizar ningún largometraje.
14. Viaggio in Italia (1953, Te querré siempre en la versión española) fue una de las películas clave del culto a Rossellini incubado en el cineclub Monterols, cuyo "representante" en Film Ideal fue José Luis Guarner.
15. Desde 1962 (enero), Film Ideal numera sus páginas por anualidades.
16. Cfr. sobre este punto entrevista con Martialay, p.432.
17. FI nº 95, pp. 282-283.
18. Véase íntegra esta crítica en la última página del Apéndice I.
19. Lectura de FI nº 31, p. 135.
20. Martialay afirma que no conoció Cahiers hasta muy avanzada la etapa cahierista de FI.
21. Cfr. sobre la importancia de Rubio en FI entrevista con éste, p. 507 y ss.
22. Cfr. sobre esto, en especial, la entrevista con Guarner.
23. FI nº 113, p. 70.
24. Nuestro Tiempo, revista mensual del Opus Dei, publicada en Pamplona, que se ocupaba con asiduidad de cine.
25. Cahiers du Cinéma nº 70.
26. Esta clasificación fue el esqueleto del libro de Andrew Sarris --editor asociado de Film Culture desde 1955-- El cine norteamericano (v. bibl.). Sarris fue también, entre 1965 y 1967, editor jefe de Cahiers du Cinéma in English.

27. Cfr. a este respecto entrevistas con Cobos y Rubio.
28. No estaría de más recordar aquí el origen teatral de la fórmula francesa "mise en scène", cuyo campo semántico, como sabemos, fue ampliado por el equipo de Cahiers.
29. Recuérdese la fórmula de Godard según la cual la mejor crítica de una película era hacer otra película.
30. Cfr. entrevista con Guarnier (pp. 490-492).
31. El primer número de Griffith aparecería en octubre de 1965.
32. Cfr. entrevista con Miguel Marías a propósito de Al borde del río, de Dwan. (p. 670).
33. Latorre se refiere a "todos los films de la 'escuela' El graduado" (p. 26 del número estudiado).
34. Como es sabido, Hitchcock y Rohmer son católicos.
35. Nicholas Ray, 1958.
36. Las otras dos, Primera comunión y La caza de brujas, son ejercicios realizados en la EOC.

3.3. LECTURA DE NUESTRO CINE

1. Muñoz Suay no figura en la lista de colaboradores del número publicada en la página 1. Un error tipográfico le hace aparecer, además, como "Muñoz Suat". Según parece, a Muñoz Suay, que estuvo desde el principio en el grupo promotor de la revista, se debe la idea del título-homenaje a la revista de Piqueras.
2. Una lectura atenta de Cinema Universitario permite conjeturar que Egido y otros colaboradores de la revista utilizan a veces el término moral como sustitutivo de política, o, más concretamente, de materialismo dialéctico.
3. Véase, por ejemplo, Andrew Sarris, El cine norteamericano (bibl.), p. 43 y ss.
4. Para el comentario completo, firmado J.P., véase Cinema Universitario nº 15, febrero 1962, pp. 67-69.
5. Cfr. sobre este tema entrevista con Román Gubern (pp. 612-613).
6. Arturo González no insistiría como realizador y pasaría a la producción y distribución. En 1974, el señor González retiró la publicidad de Diario de Barcelona tras una crítica desfavorable para una película distribuida por su empresa, Regia Films.
7. Debe tenerse en cuenta que la edición española de ¿Qué es el cine? (v. bibl.) no aparecería hasta 1966.
8. El estudio de Gozlan prosigue en los números 31 (pp. 4-14) y 32 (pp. 40-54), y termina en el 34 (pp. 4-17).
9. Sobre este asunto véase ROMAN GUBERN, McCarthy contra Hollywood (bibl.).
10. Egea sigue manteniendo hoy la distinción "film-producto/obra de arte". Cfr. entrevista, p. 628.
11. Positif no fue la primera revista francesa de izquierdas que decidió "revisar" a Kazan: ya en 1963 lo había hecho Contre-champ, publicación marxista mersellesa, en su número 6-7, con el coloquio titulado "Elia Kazan, auteur

- maudit?" (pp. 19-33). El artículo de Ciment fue publicado en *Positif* nº 64-65, Rentrée 1964, p. 47 y ss.
12. Cfr. entrevistas con Monleón, Egea y Gubern.
 13. Recuérdese que, en 1967, Lyndon B. Johnson era presidente de los Estados Unidos.
 14. Tomás García de la Puerta, aunque Nuestro Cine no lo indica.
 15. La Ley de Prensa de 1966 obliga a toda publicación a tener un director inscrito en el Registro Oficial de Periodistas (ROP). En ocasiones --como el caso que nos ocupa--, tal dirección era meramente nominal. El director efectivo seguía siendo José Monleón.
 16. Este proyecto no llegó a cuajar. El segundo film de Pardino sería Del amor y otras soledades (1969).
 17. Cfr. Lectura del nº 61, p. 349.
 18. Cfr. sobre ello entrevista con Monleón.
 19. Para más detalles sobre este asunto, cfr. entrevista con Miguel Marías, p. 675.
 20. Institut des Hautes Etudes Cinématographiques, de París, donde Carlos Durán se tituló en dirección cinematográfica.
 21. Pueden verse fragmentos esenciales de la crítica de Dos chicas locas, locas en Lectura de FI nº 169, pp. 232-233.
 22. Cfr. de nuevo la crítica indicada en la nota anterior.
 23. Miguel Marías, según confiesa, llegó a ver una media de seis películas diarias.
 24. Reflections in a Golden Eye (Reflejos en un ojo dorado), película de Huston rodada en 1967, que no se estrenaría en España hasta 1978.
 25. Sobre Benalmádena 70 véase PEREZ MERINERO, Cine español: algunos materiales por derribo (bibl.), p. 34.

5.3. LA IMPOSIBLE SINTESIS

1. J.P. (Joaquín de Prada), "Dos revistas", Cinema Universitario nº 15, Salamanca, febrero de 1962, pp. 67-69. Las citas que siguen están tomadas de dicho artículo.
2. JOAQUIN DE PRADA, "Estudios sobre la crítica", Cinema Universitario nº 14, Salamanca, mayo de 1961, pp. 9-21.
3. Ibid., p. 10.
4. JOSE LUIS GUARNER, 30 años..., op.cit., p. 78.
5. Cfr. entrevista, p. 490.
6. Documentos Cinematográficos nº 16-17, Barcelona, Primavera 1963, p. 21.
7. Alvaro del Amo se refiere a la posible síntesis entre las posturas de Film Ideal y Nuestro Cine.
8. ALVARO DEL AMO, Cine y crítica de cine, Madrid, Taurus, 1970, pp. 22-23.
9. SANTOS FONTENLA, Cine español..., op.cit., p. 117.
10. También en 1965 apareció en Valencia Positivo, revista sobre la que carezco de información. Los restantes intentos reseñables pertenecen ya a la década siguiente, cuando Film Ideal y Nuestro Cine habían muerto ya: Dirigido por (1972); Cinema 2002 (1975); Arc Voltaic (1977); Filmguía (1974); Cine, La Mirada, Fulls de Cinema, Visual (1978); Cinespectáculo (1977); Contracampo, Pel·lícula (1979). Filmguía, Arc Voltaic, Visual, Cinespectáculo, Cine y La Mirada han muerto o han interrumpido su publicación. Dirigido por es actualmente la decana de las revistas cinematográficas especializadas españolas, si no consideramos como tal, claro está, al indestructible semanario Fotogramas.
11. TERCENCI MOIX, "Màrius Byron", La torre dels vicis capitals, Barcelona, Selecta, 1968.
12. JOSE MARIA CASTELLET, Nueve novísimos, Barcelona, Barral, 1970, pp. 23-24.

13. Cfr. supra, p. 33 (tomo I).
14. Cfr. entrevista con Guarner, pp. 483-484.
15. Fotogramas nº 1.089, Barcelona, 29-VIII-69. Citado por GUARNER en 30 años..., op.cit., pp. 85-86.
16. JOSE MONLEON, "Nuevo Cine Español, in memoriam", Nuestro Cine nº 92, diciembre de 1969, pp. 7-8.
17. FELIX MARTIALAY, "Notas sobre las relaciones Film Ideal cine americano", Film Ideal nº 152 (15-IX-64), pp. 637-645.
18. Ibid., p. 638.
19. ALVARO DEL AMO, Cine..., op. cit., pp. 61-62.

BIBLIOGRAFIA

1) Diccionarios y enciclopedias

MITRY, Jean, Diccionario del cine, adaptación española ampliada por Angel Falquina, Barcelona, Plaza & Janés, 1970.

Dictionnaire du cinéma, Paris, Seghers, 1962.

SADOUL, Georges, Dictionnaire des cinéastes, Paris, Seuil, 1965.

--- Dictionnaire des films, Paris, Seuil, 1965.

Enciclopedia del cine, San Sebastián, Buru Lan, 1973 (fascículos).

Enciclopedia ilustrada del cine, Barcelona, Labor, 1969 (4 vols.)

VILLEGAS LOPEZ, Manuel, Los grandes nombres del cine, Barcelona, Planeta, 1973 (2 vols.)

VIZCAINO CASAS, Fernando, Diccionario del cine español, Madrid, Editora Nacional, 1970.

2) Historias generales

AMO, Antonio del, Historia universal del cine, Madrid, Plus Ultra, 1945.

BESSY, Maurice, Historia en 1.000 imágenes del cine, Barcelona, Luis de Caralt, 1964.

- CAPARROS LERA, J.M., Historia crítica del cine, Madrid, Magisterio Español/Prensa Española, 1976.
- FERNANDEZ CUENCA, Carlos, Historia del cine, Madrid, Afrodisio Aguado, 1948 (vol. I), 1949 (II), 1950 (III).
- GUBERN, Román, Historia del cine, Barcelona, Lumen, 1971 (2 vols.)
- JEANNE, René, y FORD, Charles, Historia ilustrada del cine, Madrid, Alianza Editorial, 1974 (3 vols.)
- LEPROHON, Pierre, Historia del cine, Madrid, Rialp, 1968.
- ROTHA, P., y GRIFFITH, R., El cine hasta hoy. Panorama del cine mundial, Barcelona, Plaza & Janés, 1964.
- SADOUL, Georges, Historia del cine mundial, México, Siglo XXI, 1972.
- ZUÑIGA, Angel, Una historia del cine, Barcelona, Destino, 1948 (2 vols.)
- 3) Teoría, lenguaje, sociología, ensayo
- ALOGUIN, M^a Antònia, MONTERDE, J.E. i RIAMBAU, E., Antología de textos i manifestos cinematogràfics, Barcelona, Robrenyo, 1978.
- AMO, Antonio del, La batalla del cine, Madrid, Visor, 1961.
- ARISTARCO, Guido, Historia de las teorías cinematográficas, Barcelona, Lumen, 1968.
- Eisenstein/Dovjenko. Tragedia atea/Romanticismo revolucionario, introducción, notas y bibliografía de Julio Pérez Perucha, Valencia, Fernando Torres, 1976.
- AYFRE, Amédée, Dios en el cine, Madrid, Rialp, 1958.
- BALASZ, Bela, El film: evolución y esencia de un arte nuevo, Buenos Aires, Losange, 1952.

- BARBACHANO, Carlos, El cine, arte e industria, Barcelona, Salvat, 1973.
- BARBARO, Umberto, El cine y el desquite marxista del arte, Barcelona, Gustavo Gili, 1977 (2 vols.)
- BETTETINI, Gianfranco, Producción significativa y puesta en escena, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- BURCH, Noel, Praxis del cine, Madrid, Fundamentos, 1970.
- CALVO, Eduardo, El cine, Barcelona, Planeta, 1975.
- CERAM, C.W., Arqueología del cine, Barcelona, Destino, 1965.
- CHATEAU, Dominique, et JOST, François, Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie, Paris, Union Générale d'Éditions, 1979.
- CHIARINE, Luigi, El cine, quinto poder, Madrid, Taurus, 1963.
- Art i tècnica del film, Barcelona, Edicions 62, 1967.
- EISENSTEIN, Sergei M., Teoría y técnica cinematográficas, Madrid, Rialp, 1966.
- Reflexiones de un cineasta, Barcelona, Lumen, 1970.
- ESCALERA, Manuel de la, Cuando el cine rompió a hablar, Madrid, Taurus, 1971.
- FERRO, Marc, Cinéma et Histoire, Paris, Gonthier, 1977.
- GARCIA ESCUDERO, J.M., Cine social, Madrid, Taurus, 1958.
- Vamos a hablar de cine, Madrid, Salvat/Alianza, 1970.
- GARCIA ESPINOSA, Julio, Por un cine imperfecto, Madrid, Castellote, 1976.
- GARCIA RIERA, Emilio, El cine y su público, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- GRAU, Jorge, El actor y el cine, Madrid, Rialp, 1962.
- GUARNER, José Luis, y OTERO, José María, La nueva frontera del color, Madrid, Rialp, 1962.

- LEBEL, Jean-Patrick, Cine e ideología, Buenos Aires, Gráfica, 1973.
- LENNE, Gérard, La muerte del cine, Barcelona, Anagrama, 1974.
- LLINAS, Francesc, y MAQUA, Javier, El cadáver del tiempo. El collage como transmisión narrativa/ideológica, Valencia, Fernando Torres, 1976
- MARTIN, Marcel, Estética de la expresión cinematográfica, Madrid, Rialp, 1958.
- METZ, Christian, Ensayos sobre la significación en el cine, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Lenguaje y cine, Barcelona, Planeta, 1973.
- MORIN, Edgar, El cine o el hombre imaginario, Barcelona, Seix Barral, 1972.
- Las stars. Servidumbres y mitos. Barcelona, Dopesa, 1972.
- NIZHNY, V., Lecciones de cine de Eisenstein, Barcelona, Seix Barral, 1963.
- PEREZ LOZANO, J.M., Un católico va al cine, Madrid, Flors, 1956.
- PERKINS, V.F., El lenguaje del cine, Madrid, Fundamentos, 1972.
- PUDOVKIN, Vsevolod I., Lecciones de cinematografía, Madrid, Rialp, 1957.
- SIGUAN, Miguel, El cine y el espectador, Madrid, Ateneo, 1954.
- URRUTIA, Jorge (ed.), Contribuciones al análisis semiológico del film, Valencia, Fernando Torres, 1976.
- VARIOS, Ideología y lenguaje cinematográfico, Madrid, Alberto Corazón, 1969.
- Problemas del nuevo cine, Madrid, Alianza, 1971.

VICTORIA, Marcos, El cine y el teléfono, Buenos Aires, Amé-
ricalee, 1971.

VILLEGAS LOPEZ, Manuel, Arte, cine y sociedad, Madrid, Tau-
rus, 1959.

--- El cine en la sociedad de masas, Madrid, Alfaguara,
1966.

VOLPE, Galvano della, Lo verosímil fílmico y otros ensayos,
Madrid, Ciencia Nueva, 1967.

YVOIRE, Jean d', El cine, redentor de la realidad, Madrid,
Rialp, 1957.

ZIMMER, Christian, Cine y política, Salamanca, Sígueme,
1976.

4) Cine español

AMO, Alvaro del, Comedia cinematográfica española, Madrid,
Edicusa, 1975.

CABERO, Juan Antonio, Historia de la cinematografía españo-
la. 1896-1949, Madrid, Gráficas Cinema, 1949.

CAPARROS LERA, J.M., El cine republicano español (1931-
1939), Barcelona, Dopesa, 1977.

EQUIP "FRUCTUOS GELABERT", Breu història del cinema primitiu
a Catalunya, Barcelona, Robrenyo, 1977.

FALQUINA, Angel, 30 años de cine. Círculo de Escritores Ci-
nematográficos, 1945-1975, Madrid, Imprenta del MIT,
1975.

FERRER, José María, y GASCA, Luis, Historia de 12 festiva-
les, San Sebastián, Festival, 1965.

FONT, Domènec, Del azul al verde. El cine español durante
el franquismo, Barcelona, Avance, 1976.

GARCIA ESCUDERO, J.M., La historia en cien palabras del ci-

- ne español y otros escritos sobre cine, Salamanca, Cineclub del SEU, 1954.
- Cine español, Madrid, Rialp, 1961.
- Una política para el cine español, Madrid, Editora Nacional, 1967.
- GUBERN, Román, y FONT, Domènec, Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España, Barcelona, Euros, 1975.
- "HERNANDEZ, Marta", El aparato cinematográfico español, Madrid, Akal, 1976.
- y REVUELTA, Manolo, 30 años de cine al alcance de todos los españoles, Madrid, Zero, 1976.
- MAQUA, Javier, y PEREZ MERINERO, Cine español ida y vuelta, Valencia, Fernando Torres, 1976.
- MARTINEZ TORRES, Augusto, Cine español, años sesenta, Barcelona, Anagrama, 1973.
- MENDEZ-LEITE, Fernando, Historia del cine español, Madrid, Rialp, 1965 (2 vols.)
- PEREZ MERINERO, C. y D., Cine español: algunos materiales por derribo, Madrid, Edicusa, 1973.
- Cine y control, Madrid, Castellote, 1975.
- Cine español: una reinterpretación, Barcelona, Anagrama, 1976.
- PORTER, Miquel, Història del cinema català, Barcelona, Tàber, 1969.
- RODRIGUEZ ARAGON, Mario, Bibliografía cinematográfica española, Madrid, Publicaciones de la D.G. de Cinematografía y Teatro, 1956.
- SANTOS FONTENLA, César, Cine español en la encrucijada, Madrid, Ciencia Nueva, 1966.
- VARIOS, El cine español, cine de subgéneros, Valencia, Fernando Torres, 1975.

--- 7 trabajos de base sobre el cine español, Valencia, Fernando Torres, 1975.

VARIS, "El cinema a Catalunya (1896-1939)", L'Avenç, revista d'història, Barcelona, desembre 1978.

VILLEGAS LOPEZ, Manuel, Nuevo Cine Español, San Sebastián, Festival, 1967.

5) Géneros, escuelas, países, movimientos

ARBASINO, Alberto, y MEKAS, Jonas, Entre el "Underground" y el "Off-off", Barcelona, Anagrama, 1970.

COURSODON, Jean-Pierre, Keaton & Co. Les burlesques américains du muet, Paris, Seghers, 1964.

CRESPO, Pedro, La revolución del western, Barcelona, Ate, 1973.

DUNNE, John Gregory, El estudio, Barcelona, Anagrama, 1971.

FERNANDEZ CUENCA, Carlos, Cine americano fuera de Hollywood, Madrid, Filmoteca Nacional, 1964.

--- Cine soviético del "deshielo", Madrid, Filmoteca Nacional, 1965.

--- Testimonios de la "Nouvelle Vague", Madrid, Filmoteca Nacional, 1965.

GASCA, Luis, Los comics en la pantalla, San Sebastián, Festival, 1965.

--- Imagen y ciencia ficción, San Sebastián, Festival, 1966.

GUBERN, Román, McCarthy contra Hollywood: la caza de brujas, Barcelona, Anagrama, 1970.

--- Cine contemporáneo, Barcelona, Salvat, 1973.

GUZMAN, Patricio, y SEMPERE, Pedro, Chile: el cine contra el fascismo, Valencia, Fernando Torres, 1977.

- IVENS, Joris, y LORIDAN, Marceline, Paralelo 17. La guerra del pueblo, Salamanca, Sígueme, 1975.
- JACOBS, Lewis, La azarosa historia del cine americano, Barcelona, Lumen, 1972 (2 vols.)
- LENNE, Gérard, El cine "fantástico" y sus mitologías, Barcelona, Anagrama, 1974.
- MARTINEZ TORRES, Augusto, Nuevo cine de los países del Este, Madrid, Taurus, 1972.
- Nuevos directores norteamericanos, Barcelona, Anagrama, 1973.
- MAYERSBERG, Paul, Hollywood. La casa encantada, Barcelona, Anagrama, 1971.
- MOLINA FOIX, Juan Antonio, Mitos básicos del cine de terror, Madrid, Nostromo, 1974.
- PORTER, Miquel, Historia del cine ruso y soviético, Madrid, Ediciones de Cultura Popular, 1968.
- SANCHEZ, Alfonso, Iniciación al cine moderno, Madrid, Magisterio Español, 1972 (2 vols.)
- SANTOS FONTENLA, César, El musical americano, Madrid, Akal, 1973.
- SARRIS, Andrew, El cine norteamericano. Directores y direcciones, 1929-1968, México, Diana, 1970.
- SICLIER, Jacques, La Nueva Ola, prólogo de Félix Martialay, Madrid, Rialp, 1962.
- SCHNITZER, Luda y Jean, y MARTIN, Marcel (eds.), El cine soviético visto por sus creadores, prólogo de Miquel Porter, Salamanca, Sígueme, 1975.
- WALKER, Alexander, El estrellato. El fenómeno de Hollywood, Barcelona, Anagrama, 1970.

6) Directores

- ARANDA, J.F., Luis Buñuel, Barcelona, Lumen, 1970.
- BAZIN, André, Jean Renoir, Madrid, Artiach, 1973.
- Orson Welles, prólogo de André S. Labarthe, Valencia, Fernando Torres, 1973.
- BOGDANOVICH, Peter, John Ford, Madrid, Fundamentos, 1971.
- BRASO, Enrique, Carlos Saura, Madrid, Taller de Ediciones, 1974.
- BUACHE, Freddy, Luis Buñuel, Madrid, Guadarrama, 1976.
- CINECLUB INGENIEROS, Pere Portabella, Barcelona, 1975.
- FERNANDEZ CUENCA, Carlos, Mizoguchi, Madrid, Filmoteca Nacional, 1964.
- S.M. Eisenstein, Madrid, Filmoteca Nacional, 1965.
- Buster Keaton, Madrid, Filmoteca Nacional, 1967.
- GOMEZ MESA, Luis, Robert Bresson, asceta del cine, Valladolid, Seminci, 1975.
- GUARNER, José Luis, Roberto Rossellini, presentación de François Truffaut, Madrid, Fundamentos, 1973.
- y OLIVER, Jos (eds.), Homenaje a Nicholas Ray, San Sebastián, Festival, 1974.
- GUBERN, Román, Godard polémico, Barcelona, Tusquets, 1969.
- HAUDIQUET, Philippe, John Ford, Paris, Seghers, 1974.
- KYROU, Ado, Luis Bunuel, Paris, Seghers, 1962.
- LEPROHON, Pierre, Michelangelo Antonioni, Paris, Seghers, 1961.
- MARTINEZ TORRES, Augusto, Glauber Rocha y Cabezas cortadas, Barcelona, Anagrama, 1970.

MITRY, Jean, John Ford, Madrid, Rialp, 1960.

OMS, Marcel, Buster Keaton, Barcelona, Tusquets, 1969.

Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer. Cine de poesía contra cine de prosa, Barcelona, Anagrama, 1970.

SPIESS, Eberhard, Ernst Lubitsch y sus filmes, Valladolid, Seminci, 1974.

VIDAL, Marion, Vincente Minnelli, Paris, Seghers, 1973.

WEINBERG, Herman G., El toque Lubitsch, Barcelona, Lumen, 1973.

WOOD, Robin, Arthur Penn, Madrid, Fundamentos, 1971.

--- y WALKER, M., Claude Chabrol, Madrid, Fundamentos, 1972.

7) Entrevistas, memorias, diarios

BOGDANOVICH, Peter, Fritz Lang en América, Madrid, Fundamentos, 1972.

CASTRO, Antonio, El cine español en el banquillo, Valencia, Fernando Torres, 1974.

CIMENT, Michel, Elia Kazan por Elia Kazan, Madrid, Fundamentos, 1974.

CLAIR, René, Reflexiones sobre el cine, Madrid, Artola, 1955.

--- Comedias y comentarios, Madrid, Rialp, 1961.

CHAPLIN, Charles, Autobiografía, Madrid, Taurus, 1965.

DE MILLE, Cecil B., Autobiografía, Barcelona, Argos, 1960.

GARCIA ESCUDERO, J.M., La primera apertura. Diario de un director general, Barcelona, Planeta, 1978.

- GELMIS, Joseph, El director es la estrella, Barcelona, Anagrama, 1972.
- HALLIDAY, Jon, Douglas Sirk, Madrid, Fundamentos, 1973.
- HERNANDEZ LES, Juan, y GATO, Miguel, El cine de autor en España, Madrid, Castellote, 1978.
- HETHMON, Robert H., El Método del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg, Madrid, Fundamentos, 1972.
- MILNE, Tom, Conversaciones con Joseph Losey, Barcelona, Anagrama, 1971.
- RENOIR, Jean, Mi vida, mis films, Valencia, Fernando Torres, 1975.
- SARRIS, Andrew (ed.), Entrevistas con directores de cine, Madrid, Magisterio Español, 1969 (vol. I), 1971 (II).
- TRUFFAUT, François, El cine según Hitchcock, Madrid, Alianza Editorial, 1974.
- La noche americana, guión. Fahrenheit 451, diario de rodaje, Valencia, Fernando Torres, 1974.
- VIDOR, King, Hollywood al desnudo, Barcelona, Ahr, 1954.

8) Compilaciones de artículos y/o críticas

- BAZIN, André, ¿Qué es el cine?, Madrid, Rialp, 1966.
- El cine de la crueldad, prólogo de François Truffaut, Bilbao, Mensajero, 1977.
- CABRERA INFANTE, Guillermo, Un oficio del siglo XX, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- Arcadia todas las noches, Barcelona, Seix Barral, 1978.
- FARBER, Manny, Arte Termita contra Arte Elefante Blanco y otros escritos sobre cine, presentación de José Luis Guarner, Barcelona, Anagrama, 1974.

- MARIAS, Julián, Visto y no visto, Madrid, Guadarrama, 1970
(2 vols)
- PEREZ MERINERO, C. y D. (eds.), En pos del cinema, Barcelona, Anagrama, 1974.
- (eds.), Del cinema como arma de clase. Antología de Nuestro Cinema, 1932-1935, Valencia, Fernando Torres, 1975.
- PICAS, Jaume, Cine en pedazos, Barcelona, Galba, 1976.
- TRUFFAUT, François, Las películas de mi vida, Bilbao, Mensajero, 1976.
- 9) Sobre crítica de cine
- AJAME, Pierre, Les critiques de cinéma, Paris, Flammarion, 1967.
- AMO, Alvaro del, El cine en la crítica del método, Madrid, Edicusa, 1969.
- Cine y crítica de cine, Madrid, Taurus, 1970.
- "Crítica cinematográfica: la crónica desmemoriada de un superviviente", Cuadernos para el Diálogo, extra XXXVIII, (10º aniversario), Madrid, diciembre 1973, pp. 125-127.
- FARRE, Esteban, "Fundamentos éticos y estéticos de la crítica cinematográfica", Nuestro Tiempo, nº 100, Pamplona, p. 495 y ss.
- FRENCH, T.L., "Cahiers du Cinéma 1968/1977. Entrevista con Serge Daney", Visual nº 2, Barcelona, mayo 1978, pp. 4-25.
- GUARNER, José-Luis, 30 años de cine en España, Barcelona, Kairós, 1971.
- POZO, Mariano del, El cine y su crítica, Pamplona, Eunsa, 1970.
- PRADA, Joaquín de, "Estudios sobre la crítica", Cinema Universitario nº 14, Salamanca, mayo 1961, pp. 9-21.

10) Varia (no cinematográfica)

- CASTELLET, José María, Nueve Novísimos, Barcelona, Barral, 1970.
- COMA, Javier, Del gato Félix al gato Fritz. Historia de los comics, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- DOUBROVSKY, Serge, Pourquoi la nouvelle critique, Paris, Gonthier, 1966.
- ECO, Umberto, Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas, Barcelona, Lumen, 1968.
- ELIOT, T.S., Criticar al crítico, Madrid, Alianza, 1967.
- GOLDMANN, Lucien, Pour une sociologie du roman, Paris, Gallimard, 1964.
- La création culturelle dans la société moderne, Paris, Gonthier, 1971.
- GRAMSCI, Antonio, Cultura y literatura, Barcelona, Península, 1968.
- GUBERN, Román, El lenguaje de los comics, Barcelona, Península, 1972.
- HAUSER, Arnold, Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna, Madrid, Guadarrama, 1975.
- HUNT, Tood, Reseña periodística, México, Editores Asociados, 1975.
- KAYSER, Jacques, El diario francés, Barcelona, Ate, 1974.
- KIENTZ, Albert, Para analizar los mass media. El análisis de contenido, presentación de Abraham A. Moles, Valencia, Fernando Torres, 1974.
- LARA, Antonio, El apasionante mundo del tebeo, Madrid, Edicusa, 1968.
- LUKACS, György, Sociología de la literatura, Barcelona, Península, 1965.

- La théorie du roman, Paris, Gonthier, 1965.
- Estética, Barcelona, Grijalbo, 1969.
- Historia y consciencia de clase, Barcelona, Grijalbo, 1975.
- MARTIN, Antonio, Historia del comic español: 1875-1939, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- MARTIN VIVALDI, Gonzalo, Géneros periodísticos, Madrid, Paraninfo, 1973.
- MARTINEZ ALBERTOS, J.L., Redacción periodística, Barcelona, Ate, 1974.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, Fenomenología de la percepción, México, Siglo XXI, 1957.
- MIGUEL, Amando de, Sociología del franquismo, Barcelona, Euros, 1975.
- Los narcisos, Barcelona, Kairós, 1979.
- MONLEON, José, Treinta años de teatro de la derecha, Barcelona, Tusquets, 1971.
- MORAGAS, Miquel de, Semiótica y comunicación de masas, Barcelona, Península, 1976.
- MORIN, Violette, Tratamiento periodístico de la información, Barcelona, Ate, 1974.
- OLTRA, Benjamín, Pensar en Madrid. Análisis sociológico de los intelectuales-políticos de la España franquista, Barcelona, Euros, 1976.
- RAMIREZ, Juan Antonio, La historieta cómica de postguerra, Madrid, Edicusa, 1975.
- Medios de masas e Historia del Arte, Madrid, Cátedra, 1976.
- SASTRE, Alfonso, Anatomía del realismo, Barcelona, Seix Barral, 1965.

--- La revolución y la crítica de la cultura, Barcelona, Grijalbo, 1970.

SEMPERE, Pedro, y CORAZON, Alberto, La década prodigiosa, Madrid, Felmar, 1976.

TUBAU, Iván, De Tono a Perich. El chiste gráfico en la prensa española de la posguerra (1939-1969), Fundación Juan March/Guadarrama, Madrid, 1973.

WOLFE, Tom, La palabra pintada, Barcelona, Anagrama, 1976.

REVISTAS

Especializadas españolas

Arc Voltaic, Barcelona, 1977.

Cine, Madrid, 1978.

Cinema 2002, Madrid, 1975.

Cinema Universitario, Salamanca, 1955-63.

Cinespectáculo, Madrid, 1977.

Cinestudio, Madrid, 1961-73.

Contracampo, Madrid, 1979.

Dirigido por, Barcelona, 1972.

Documentos Cinematográficos, Barcelona, 1960-63.

Ensayos de Cine, Barcelona, 1964.

Filmguía, Barcelona, 1974.

Film Ideal, Madrid, 1956-70.

Fulls de Cinema, Barcelona, 1978.

Griffith, Madrid, 1965-66.

La Mirada, Barcelona, 1978.

Nuestro Cine, Madrid, 1961-71.
Objetivo, Madrid, 1953-55.
Otro Cine, Barcelona.
Pantallas y Escenarios, Zaragoza.
Positivo, Valencia, 1965.
Pel.lícula, Barcelona, 1979.
Revista Internacional del Cine, Madrid.
Temas de Cine, Madrid, 1960.
Visual, Barcelona, 1978.

=====
Especializadas extranjeras
=====

Bianco e Nero, Roma, 1937.
Cahiers du Cinéma, Paris, 1951.
Cine Cubano, La Habana, 1959.
Cinéma, Paris, 1954.
Cinema Nuovo, Milano, 1951.
Cinéthique, Paris.
Contre Champ, Marseille, 1962.
L'Ecran, Paris, 1963.
Filmcritica, Roma, 1949.
Film Culture, New York.
Jeune Cinéma, Paris, 1965.
Jump Cut, San Francisco.
La Méthode, Paris.
Miroir du Cinéma, Paris, 1962.
Movie, London, 1962.
Positif, (Lyon) Paris, 1952.
Sight and Sound, London.

Semanarios cinematográficos

Cámara, Cartelera Turia, Cine en 7 días, Cinemundo, Fotogramas (1945), Primer Plano (1940-63), Radiocinema, Triunfo (1ª época).

Otras revistas

Ateneo, Bazaar, La Calle, Cambio 16, Canigó, Comunicación XXI, Cuadernos de Pedagogía, Cuadernos para el Diálogo, Destino, En Punta, La Estafeta Literaria, Gaceta Ilustrada, Imagen y Sonido, Indice, Insula, Mensaje y Medios, Mundo, Nuestro Tiempo, Ozono, Papeles de Son Armadans, Penthouse, Playboy, Presencia, Reseña, Revista de Occidente (2ª y 3ª épocas), Siglo 20, Signo, SP, Tele/Estel, Triunfo (2ª época).

INDICE

TOMO I

AGRADECIMIENTOS.....	I
<u>PREFACIO. OBJETO Y OBJETIVO</u>	II
NOTAS AL PREFACIO	VIII
<u>1. INTRODUCCION. PANORAMICA BREVE SOBRE LA CRITICA</u>	
<u>DE CINE</u>	1
1.1. LA POBRE PERO HONRADA PREHISTORIA ESPAÑOLA.	2
1.2. EL EJEMPLO EUROPEO Y <u>CAHIERS DU CINEMA</u>	18
<u>2. TRAYECTORIAS</u>	34
2.1. UNA EXPLICACION	35
2.2. <u>FILM IDEAL</u> NUMERO A NUMERO	42
2.2.1. Características formales, datos técnicos y administrativos	43
2.2.2. Nombres	46
2.2.3. Contenidos generales destacables ...	48
2.2.4. Crítica y críticas	60
2.2.5. Cine español	70
2.3. <u>NUESTRO CINE</u> NUMERO A NUMERO	73
2.3.1. Características formales, datos técnicos y administrativos	75
2.3.2. Nombres	79
2.3.3. Contenidos generales destacables ...	85
2.3.4. Crítica y críticas	92
2.3.5. Cine español	97
<u>3. LECTURAS</u>	
3.1. ¿QUE NUMEROS LEER?	102
3.2. LECTURA DE <u>FILM IDEAL</u>	106
nº 1, octubre de 1956	108
nº 15, enero 1958	118
nº 21-22, julio-agosto 1958	124
nº 31, mayo 1959	130

nº 40, 15 enero 1960	140
nº 62, 15 diciembre 1960	145
nº 68, aprox. abril 1961	152
nº 75, 1 julio 1961	157
nº 85, 1 diciembre 1961	163
nº 94, 15 abril 1962	169
nº 100, 15 julio 1962	176
nº 110, 15 diciembre 1962	183
nº 116, 15 marzo 1963	188
nº 127, 1 septiembre 1963	199
nº 137, 1 febrero 1964	207
nº 150, 15 agosto 1964	219
nº 161, 1 febrero 1965	222
nº 169, 1 junio 1965	230
nº 183, 1 enero 1966	236
nº 187, 1 mayo 1966	242
nº 201-204, aprox. principios 1967	247
nº 205-207, aprox. enero 1969	256
nº 222-223, aprox, verano 1970	266
3.3. LECTURA DE <u>NUESTRO CINE</u>	276
nº 1, julio 1961	278
nº 9, marzo de 1962	287
nº 15, diciembre de 1962	298
nº 23, aprox. octubre 1963	307
nº 30, junio 1964	313
nº 42, aprox. julio 1965	319
nº 51, aprox. mayo 1966	324
nº 60, aprox. marzo 1967	333
nº 61, aprox. mayo 1967	345
nº 71, marzo 1968	356
nº 77-78, noviembre-diciembre 1968	363
nº 87, julio 1969	379

nº 95, marzo 1970	387
nº 100-101, agosto-septiembre 1970	394
nº 106, febrero 1971	401

TOMO II

<u>4. TESTIMONIOS</u>	407
4.1. SON TODOS LOS QUE ESTAN	409
4.2. LOS HOMBRES DE <u>FILM IDEAL</u>	413
Félix Martialay	414
Juan Cobos	454
José Luis Guarner	474
Miguel Rubio	502
Fernando Méndez-Leite Serrano	524
4.3. LOS HOMBRES DE <u>NUESTRO CINE</u>	546
José Monleón	547
Jesús García de Dueñas	580
Román Gubern	596
José Luis Egea	622
Alvaro del Amo	641
Miguel Marfías	656
<u>5. CONCLUSIONES</u>	688
5.1. EVOLUCION DE <u>FILM IDEAL</u>	689
1. Tremendismo parroquial	690
2. Cahierismo militante	693
3. Apoteosis marciana	695
4. Clasicismo modernizado	696
5.2. EVOLUCION DE <u>NUESTRO CINE</u>	698
1. Del realismo crítico en pos	700
2. Los mozos de Monleón y el NCE	703
3. El enemigo en casa	705

5.3. LA IMPOSIBLE SINTESIS	707
Críticos y comentaristas	708
La crítica como medio	710
La huella rastreable	711
Las otras revistas	713
Cinefilia y cinefagia	716
Diferencias y coincidencias	720
Complementariedad, confluencia y muerte	725
<u>APENDICE I. PEQUEÑA ANTOLOGIA COMPARADA. LA PIEDRA DE</u>	
<u>TOQUE: FILM IDEAL Y NUESTRO CINE FRENTE A LAS PELICU-</u>	
<u>LAS DE HOLLYWOOD</u>	728
JUSTIFICACION	729
CRITICAS'	732
<u>Desayuno con diamantes</u>	733
<u>Invasión en Birmania</u>	736
<u>Río Grande</u>	740
<u>El sargento York</u>	742
<u>Hatari!</u>	746
<u>Yo confieso</u>	750
<u>Río salvaje</u>	752
<u>Ninotchka</u>	754
<u>Cleopatra</u>	756
<u>Dos semanas en otra ciudad</u>	764
<u>El noviazgo del padre de Eddie</u>	774
<u>Duelo en la alta sierra</u>	774
<u>El cardenal</u>	776
<u>Encuentro en París</u>	780
<u>Solo ante el peligro</u>	783
<u>La tumba india y El tigre de Esnapur</u>	785
<u>APENDICE II. ALGUNOS CRITICOS ACTUALES OPINAN</u>	786
PRESENTACION	787
CUESTIONARIO	790

LOS VETERANOS	791
Lluís Bonada	792
José María Caparrós Lera	793
Jorge de Cominges	797
Joaquim Romaguera	799
LOS NUEVOS	802
Carlos Balagué	803
Joan Batlle	806
Carlos Benito González	810
Tomàs Delclós	813
Patricia Ferreira	816
Carlos García Brusco	820
Juan Hernández Les	823
Manuel Hidalgo	825
Rafael Miret Jorba	830
Irene Muñoz	833
<u>NOTAS</u>	836
<u>BIBLIOGRAFIA</u>	848
1) Diccionarios y enciclopedias	849
2) Historias generales	849
3) Teoría, lenguaje, sociología, ensayo	850
4) Cine español	853
5) Géneros, escuelas, países, movimientos	855
6) Directores	857
7) Entrevistas, memorias, diarios	858
8) Compilaciones de artículos y/o críticas ...	859
9) Sobre crítica de cine	860
10) Varia (no cinematográfica)	861
REVISTAS	863
<u>INDICE</u>	866