de la mano para nuevas e interminables relecturas. Pero habrá que esperar a tener *Bartleby, the Scribener: A Story of Wall Street,* o *Billy Budd,* por ejemplo, en los catálogos de las editoriales hispánicas, para que sea posible comenzar a redondear la imagen de la total capacidad y profundo valor de Melville. Y ésta es una espera que, a pesar de los años transcurridos, vale la pena continuar.—*FERNANDO TOLA DE HABICH (Consejo de Ciento, 205, BARCELONA).*

CANNES 1971: LA ESTABILIZACION

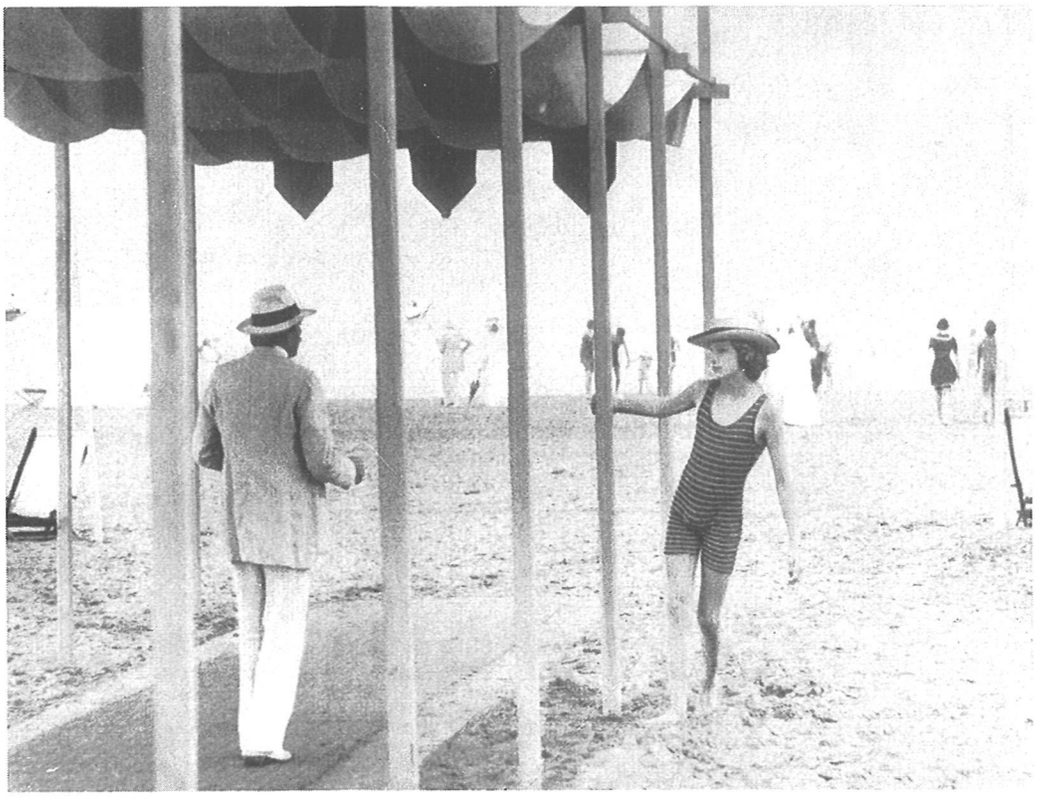
Prácticamente olvidada la acción que, como reflejo de la actividad revolucionaria que en mayo del 68 invadió Francia, un grupo de cineastas *contestadores* emprendieron contra el Festival de Cannes de aquel año y que dio, como inmediata consecuencia, origen a su brusco final; en la actualidad, después de la fórmula de urgencia que fue la edición del 69, se ha llegado al pleno desarrollo de una nueva e, indudablemente, mucho mejor. Hoy Cannes-68 aparece como la frontera entre dos formas muy distintas, aunque exteriormente similares, de concebir un festival cinematográfico; antes el reinado de las películas comerciales, los lanzamientos espectaculares, las fiestas fastuosas, la presencia de conocidas actrices internacionales dominaba el calendario, frente a la presencia, en el reducido marco de la Semana de la Crítica, de una decena de obras de autores independientes, noveles, de costes reducidos; ahora el marco de las películas comerciales ha quedado restringido a la selección oficial, mientras que prácticamente han desaparecido los lanzamientos, las fiestas y la presencia de actrices de fama internacional, pero ha aparecido la Quincena de Realizadores, que, con sus cuatro películas diarias distintas pertenecientes a los diversos «Nuevos Cines», se ha unido a la Semana de la Crítica para dar un amplísimo panorama del cine, más o menos indepediente, que se hace en el mundo. De esta forma, en Cannes, una vez más, el sistema ha engullido a los *contestadores,* pero de una forma que, en gran medida, lejos de suponer una degradación, supone un triunfo, en cuanto es una justa adecuación a la realidad: a la sombra de los millones que movilizan las grandes producciones comerciales vive y se desarrolla un cine independiente, económicamente muy restringido, de mucho mayor interés, pero que sin aquél no podría existir. Contrariamente al Festival de Venecia, donde los sucesos del 68 significaron el nacimiento de un purismo, inviable en el terreno cinematográfico, que eliminó por

completo el cine comercial en beneficio del independiente y, como resultado, desde entonces arrastra una mísera existencia, el Festival de Cannes ha dado un gran paso hacia adelante y se ha situado, sin duda, a la cabeza de los de su especialidad.

Películas a concurso

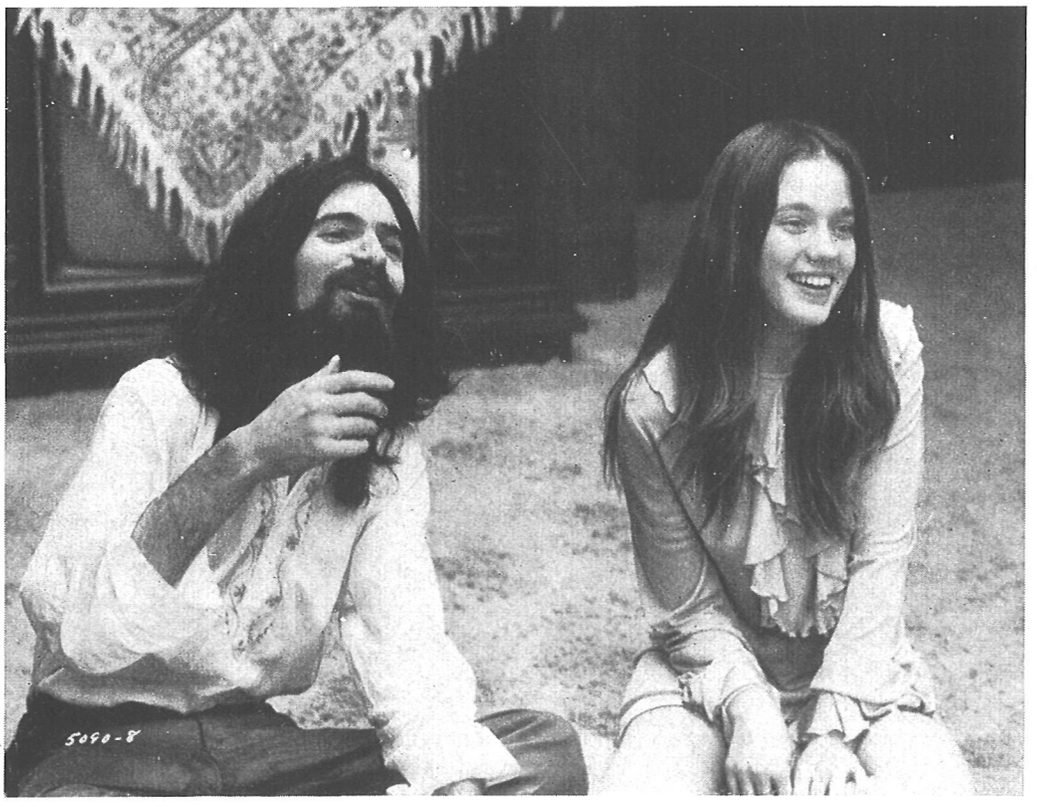
Como ya ocurrió el año anterior, en pago a la apertura de las manifestaciones paralelas, la selección oficial ha tenido un nivel muy bajo y los premios, una vez más, han sido acaparados por las grandes marcas norteamericanas, salvo uno de consolación otorgado a las cinematografías del Este —*Amok,* de Karoly Makk, húngara—; bien para películas directamente norteamericanas —*Johnny got his gun,* de Dalton Trumbo; *Panic in Needle Park,* de Jerry Schatzberg, y *Takin-off,* de Milos Forman—; o bien para películas de otras nacionalidades, indirectamente financiadas por compañías norteamericanas —*Morte in Venezia,* de Luchino Visconti; *The go-between,* de Joseph Losey; *Joe Hill,* de Bo Wiederberg, y *Sacco e Vanzetti,* de Giuliano Montalvo—, cuyas versiones originales están habladas en inglés; o bien por películas distribuidas mundialmente por compañías norteamericanas —*Per gracia ricevuta,* de Nino Manfredi.

Dalton Trumbo, conocido guionista norteamericano, miembro de la tristemente célebre Lista Negra de Hollywood, condenado a un año de prisión por la Comisión de Actividades Norteamericanas, durante una temporada que vivió en México conoció y se hizo amigo de Luis Buñuel, comenzando a trabajar juntos en una adaptación de su novela *Johnny got his gun,* que Buñuel debía haber dirigido en 1964, pero que por razones de producción no se llegó a realizar. En 1971, a los sesenta y cinco años de edad, después de una larga carrera como guionista, Trumbo realiza su primera película, *Johnny got his gun.* La anécdota se centra en la vida de un soldado que, herido durante la primera guerra mundial por la explosión de una granada, logra sobrevivir a pesar de haberle amputado los brazos y las piernas y tener la cabeza tan deteriorada que no puede ni ver, ni oír, ni hablar. La obra está dividida en dos partes: una, en blanco y negro, en la que se relata la existencia de este despojo humano, cuya vida conservan los médicos como experimento, creyendo con las facultades mentales atrofiadas, y su lucha para hacerse entender por los médicos y la enfermera que le rodean; y otra, en color, en la que se amontona una serie de recuerdos, reales y oníricos, de su vida anterior. Mientras la primera parte tiene un gran interés, sobre todo en lo referente a las extrañas relaciones que nacen entre la enfermera y él, superando con creces el ex-

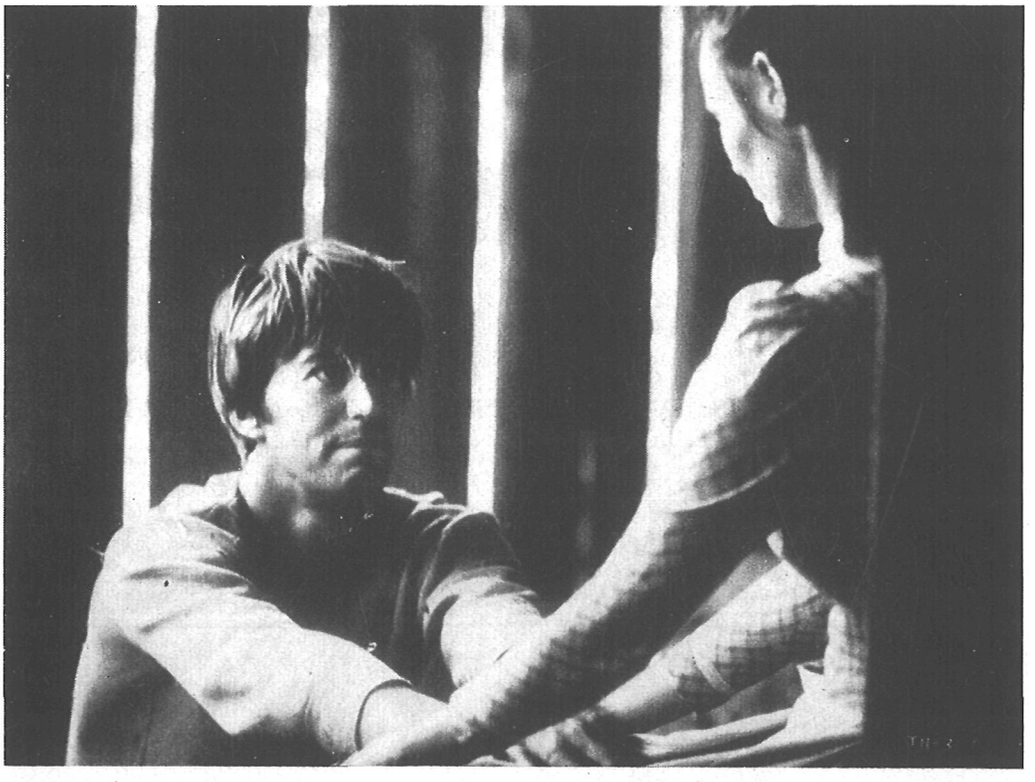


VISCONTI: *Morte in Venezia*

LOSEY: *The go-between*



MILOS FORMAN: *Taking off*



BO WIEDERBERG: *Joe Hill*

cesivo panfletarismo del final, la segunda, de la que tan sólo se podrían salvar algunos recuerdos reales, especialmente una larga escena de amor con su novia antes de partir a la guerra, en seguida se pierde en consideraciones más o menos alegóricas, de estilo claramente felliniano, de mínimo interés y muy desconectadas de la anécdota. No se comprende muy bien cómo Trumbo, a tan avanzada edad, ha interrumpido su actividad como guionista para realizar esta obra tan extraña, desde cualquier punto de vista, dentro de la producción norteamericana.

Milos Forman es el primero de una lista, en la que le siguen Ivan Passer y Vera Chytilova, de jóvenes realizadores checoslovacos que, a partir de las difíciles condiciones de trabajo creadas en su país por la invasión soviética del verano del 68, han comenzado a trabajar en Estados Unidos, aprovechando el éxito alcanzado por sus obras checas. Para Forman, creador de un nuevo estilo de comedia, basado en una historia mínima, una extraordinaria naturalidad en la actuación de los improvisados actores que siempre utiliza y una gran habilidad para extraer el mejor provecho de las escasas situaciones cómicas en que apoya sus películas, ayudado por su habitual fotógrafo, Miroslav Ondricek, la realización de *Taking-off*, su primera obra norteamericana, no ha supuesto ninguna variación respecto a sus trabajos checos; ha empleado los mismos métodos y ha obtenido los mismos resultados, incluso puede hablarse de *remake* de su película de fin de estudios, *Konkurs*. Una nueva historia de relaciones entre padres e hijos, con la única diferencia que aquí los puntales básicos son las drogas y los *hippies*, igual a las anteriores en cuanto a su desarrollo, su intrascendencia y su final feliz. Pero hay que reconocer que *Taking-off* es, sin desviarse un milímetro de la línea marcada por sus obras anteriores, uno de los mejores trabajos de Forman.

Con gran frecuencia una de las grandes víctimas de los festivales internacionales resulta ser la película soviética, dada la mala fama que, no sin justa razón, ha llegado a alcanzar su producción cinematográfica. Este año *La huida*, la película oficialmente designada por la URSS para participar en el festival, fue rechazada por el director del festival, apoyándose en su mala calidad y en que no representaba la realidad de su país, y sólo ha podido ser proyectada después de una serie de presiones diplomáticas. Aunque, efectivamente, *La huida* no es representativa de la realidad de su país, tampoco lo eran la mayoría de las restantes participantes, pero, frente a la mayoría de éstas, ofrecía la ventaja de su indudable calidad. El cine de la Unión Soviética, excesivamente desconocido en Occidente, cultiva, en primer lugar, un género muy peculiar, prácticamente inédito fuera de sus fronteras, consistente en la fidedigna adaptación de obras clásicas de la literatura

mundial y, principalmente, rusa, realizada con gran amplitud de medios y, en muchos casos, con extraordinaria perfección; pero, quizá por los muchos puntos en común que exteriormente tienen con las grandes superproducciones norteamericanas, son sistemáticamente olvidadas por la crítica. *La huida,* basada en obras de Mikhail Bulgakov, realizada por los conocidos realizadores Alexandre Alov y Vladimir Navmov, es una película de gran interés, aunque no llega a las excelentes cualidades de otras obras de este género, que narra con minuciosidad, lentitud y extensa amplitud de medios el deambular por el mundo de un grupo de rusos que, en 1920, huyeron de su país después del triunfo del Ejército Rojo en Crimea.

El hecho de que *Morte in Venezia,* de Luchino Visconti, sea, por encima de todo, una importante película comercial reside en el hecho de ser un producto básicamente *intelectual,* que hace unos años no solamente hubiese sido un desastre económico, sino que, seguramente, no se hubiese podido ni hacer; pero hoy, financiada por el capital norteamericano, aparece como el estandarte de un nuevo tipo de cine, nacido a la sombra del auge mundial de las cadenas de *arte y ensayo.*

La obra es una aglomeración de elementos intelectuales que, por separado, tienen un gran interés y poseen un peso mítico ampliamente aceptado por un público medianamente formado, pero que, malamente mezclados, pierden su significado intrínseco. Desde la narración de Thomas Mann a la música de Gustav Mahler, pasando por Venecia y el Hotel des Bains, todos los elementos que la constituyen han perdido su auténtico valor y sólo existen en virtud de una triste relación con el conjunto. Pero esto tendría una razón de ser si Visconti hubiese conseguido crear una nueva estructuración de estos elementos y dar fuerza a una narración que tuviese unas características propias, pero, desgraciadamente, en ningún momento ha conseguido esto. El pretendido ensamblaje se desarma en cuanto la vida interior, las vueltas atrás en que se cuentan las discusiones sobre la belleza y el arte, las relaciones con la mujer y el hijo, la visita al prostíbulo del nuevo Gustav Aschenbach, no sólo resultan ridículas, sino que no consiguen lograr una relación con el resto de la narración. Sólo a este nivel, y despojándola de todo su falso ropaje intelectual, *Morte in Venezia* tiene algún interés en cuanto la loca y platónica atracción de Aschenbach hacia Tadzio, la frustrada huida de Aschenbach, las tímidas persecuciones de Tadzio y la muerte de Aschenbach están bien realizadas y tienen un valor, aunque mínimo, por sí mismas. Arropado por la música de Mahler, creador auténtico del tono y ritmo de la acción, y sistemáticamente desplazada por la ya característica forma de planificar de Visconti,

donde el repetitivo empleo del *transfocator* va destruyendo la mayoría del encanto que por sí hubiesen podido tener algunas escenas.

Joe Hill, de Bo Wiederberg, y *Sacco e Vanzetti,* de Giuliano Montalvo, son dos películas similares en muchos aspectos. Ambas son producciones norteamericanas realizadas por directores extranjeros, de nacionalidad sueca e italiana, respectivamente, en USA; ambas cuentan la historia de conocidos emigrantes; ambas tienen como base la repercusión que tuvo en su momento en Estados Unidos los importantes juicios políticos en que estos emigrantes fueron condenados a muerte; ambas pertenecen a ese mismo género de cine político, nacido a raíz del éxito mundial de *Z,* de Costa-Gavras. Pero la obra de Wiederberg es muy superior a la de Montalvo en cuanto el sueco es mucho mejor realizador que el italiano y en cuanto su película, antes de caer en el panfleto político, al que inevitablemente este género está abocado, tiene una primera parte, donde se narra el peregrinaje del protagonista a través de Norteamérica, realizado de forma irreprochable. Pero tanto en una como en otra, de forma más clara aún que en *Z,* por transcurrir la acción en USA, se añora constantemente aquel cine negro norteamericano de los años treinta y cuarenta, donde se planteaban problemas similares, pero eran resueltos con mucha mayor eficacia y energía por sus realizadores, sin caer además en el molesto tono panfletario y doctoral que tienen todas estas obras actuales.

La unión de Harold Pinter y Joseph Losey ha dado dos excelentes obras, *The servant* y *Accident,* en donde sus intenciones, en alguna medida paralelas, se mezclaban para crear complejas historias donde unos personajes estaban fuertemente supeditados y dominados por otros. En *The go-between,* nuevamente, han vuelto a trabajar juntos, y el resultado ha vuelto a ser de primera categoría. De igual forma que en *The servant* se analizaban las relaciones entre un amo y un sirviente y en *Accident* entre profesores y alumnos, aquí se analiza la vida de una aristocrática familia inglesa a primeros de siglo. La anécdota se centra en las relaciones existentes entre una de las hijas de esta familia y un agricultor que vive en los alrededores, relación secreta y no consentida por la familia, que finalmente será frustrada. Pero el punto de vista elegido, del que proviene gran parte de la originalidad del relato, es el de un niño, huésped transitorio de la familia, que será el mensajero entre los amantes. A través del desarrollo de la historia se irán descubriendo, bajo una fuerte capa de educación y buenas costumbres, los mecanismos represivos, que mantienen y son su verdadera razón de vida, que intentan imponer, valiéndose de su poderío económico, a cuantos les rodean. El único posible fallo

de la película estriba en que, contada a través de una sucesión de vueltas atrás, el tiempo presente se introduce de forma que crea una distancia entre el espectador y la obra, pero al estar contada la historia desde el punto de vista del niño esta distancia ya existía, resulta innecesaria e, incluso, molesta para el regular desarrollo de la acción.

Manifestaciones paralelas

Las manifestaciones paralelas, centradas principalmente en la Semana de la Crítica y la Quincena de Realizadores, este año presentaban la novedad que el tradicional Mercado del Filme, habitualmente dedicado a la exhibición de obras de escaso interés o pornográficas, tenía dos salas permanentemente dedicadas a la proyección de películas canadienses y brasileñas, lo que aún amplió más la visión del cine mundial que siempre da el Festival de Cannes.

Por encima de la Semana de la Crítica, que desde que hace unos años pasó a ser dirigida por Louis Marcorelles ha descendido en interés por dedicarse casi exclusivamente a un tipo de cine que podría definirse como variantes sobre el *cinema-verité,* excesivamente limitado, destaca con amplitud la Quincena de Realizadores, con su programa de sesenta películas, por la calidad de la selección y la amplitud de criterios con que se realiza.

Entre las películas vistas en estas manifestaciones destacan: *Agnus Dei,* del húngaro Miklós Jancsó; *Tras,* del norteamericano Paul Morrissey; *Blance,* del polaco afincado en Francia Waleri Borowczyk; *Os Deuses e Os Mortos,* del mozambiqueño Ruy Guerra; *Quatre nuits d'un reveur,* del conocido francés Robert Bresson; *Memoria de Helena,* del brasileño David Neves; *Private Road,* del inglés Bakney Platts-Mills, y *Lenz,* del norteamericano afincado en la RFA George Moorse; de las que próximamente hablaremos con amplitud.—*AUGUSTO MARTINEZ TORRES (Larra, 1. MADRID).*