

EL CINE

Por J. M. GARCIA ASCOT

NOTA DE LA DIRECCION

El señor don Jorge Ferretis, Director General de Cinematografía, publicó en la prensa ciertas observaciones a la crítica de cine practicada en esta revista, aludiendo con lamentables epítetos, a nuestro comentarista habitual, José M. García Ascot. El señor Ferretis tenía, y sigue teniendo, como cualquier otro ciudadano, el derecho de hacer cuantas aclaraciones estime pertinentes, a los juicios expresados desde estas páginas. Nada lo autoriza a injuriar al autor de dichos juicios, a pretexto de refutarlos. Muy poco honor hace al señor Ferretis el empleo de una táctica que sólo a quien es capaz de servirse de ella rebaja y califica. El referirse, con insinuante mala fe, a la condición de

emigrado político del señor García Ascot; el imputarle gratuitamente inexistentes radicalismos ideológicos (que en ningún caso tendrían que ver, por otra parte, con las apreciaciones críticas, exactas o no, que tanto han encolerizado al propio señor Ferretis); el acusarlo —en forma tan injusta como melodramática— de absurdos desagradecimientos, son actitudes demagógicas que, si por fortuna carecen ya entre nosotros de toda eficacia, denotan en cambio falta de serenidad y ausencia de escrúpulos para dirimir eventuales diferencias; algunas que se antojan particularmente intolerables en un funcionario de cuyo criterio dependen cotidianas decisiones de especial delicadeza.

PEQUEÑO DIARIO INCOMPLETO DE UN FESTIVAL

VIERNES 10 DE OCTUBRE

COMO UNA SÚBITA revelación México cuenta con un Festival Cinematográfico. O mejor dicho, con la magnífica realidad de un Festival de Festivales. Nada importa que en su principio la organización tenga una tónica general genuinamente kafkiana. Detrás de los muros del "Castillo" el cine espera.

Y se abre la Reseña...

El desfile de banderas proporciona curiosas muestras de "simpatías y diferencias". Sorprende en el ambiente un sincero, vivo y auténtico interés. Aplausos, silencios y comentarios van dibujando en el aire una certera gráfica de emociones, reacciones y criterio. En la historia del cine nacen estrellas. Hoy vemos con entusiasmo que en México ha nacido ya un público.

Comienza el diálogo...

HISTORIA DE UN AMOR PURO de Tadashi Inai (Japón).

Gran calidad fotográfica un poco efectista. Y gran influencia del cine norteamericano (especialmente Kazan y Ray). Pero una gran lentitud narrativa y sobre todo insoportables repeticiones. Cada secuencia se repite por lo menos dos o tres veces, con apenas leves alteraciones. Una sola parte merece mención especial: la visita colectiva de enfermos al hospital para diagnóstico de enfermedades de origen radioactivo, secuencia tratada con una absoluta frialdad clínica que hace resaltar más aún todo su horror.

Queda eso, y una curiosa y extra-filmica impresión general: la paradójica doble herencia de una guerra y una ocupación. Por una parte *blue jeans*, música bailable, organización occidentalizada, marchas militares y delincuencia juvenil brooklynianamente estilizada. Por la otra, la sorda y trágica permanencia de elementos mortales en la sangre. Rock'n Roll y anemia aplástica. Pero en esta especie de *Callejón sin salida* japonés no se alcanza a saber qué tanto de todo ello es expresión voluntaria del director. Por todo lo demás parece que lo mejor empieza donde su esfuerzo acaba.

SABADO 11

Un breve soplo de libertad parece haber pasado sobre Rusia. También parece, por desgracia, que se ha ido apagando. Pero en ese corto deshielo han nacido muchas obras para dar testimonio de una capital y esencial permanencia. Entre ellas la película...

CUANDO PASAN LAS GRULLAS de Michail Kalatozov (Rusia).

Era necesario, algún día, realizar una obra fílmica que recogiera y asumiera lo mejor del lenguaje cinematográfico creado durante el desarrollo de este arte. Esta parece haber sido la intención básica del director Kalatozov y el camarógrafo Oroussevsky. Vemos así utilizar en esta película diversas formas de *sintaxis* cinematográfica, arrancadas de sus creadores y aplicadas con la mayor efi-

cacia y exactitud en diversas magistrales secuencias. De Murnau y Ophuls los movimientos de cámara, de Eisenstein el montaje, de Buñuel el onirismo y cierta tónica ocasional, de Pabst la atmósfera de algunas escenas, de Orson Wells los encuadres, la graduación de planos y el uso del lente de 18 mm., de Rossellini el neorealismo desnudo de la guerra.

Pero no nos engañemos. No se trata de una fácil y desarticulada imitación, sino de una verdadera *asimilación formal*, utilizando cada estilo, cada ritmo, en el momento preciso y de la manera requerida. La película no es un mosaico, sino una unidad funcional en que alternan con toda precisión la quieta intimidad y la más prodigiosa pirotécnica visual.

El resultado hubiera podido ser (y es en cierta forma) una especie de perfecta y brillantísima tesis de doctorado. Pero no se queda aquí. Porque interviene otro elemento que enciende y hace palpar esta matemática formal. Hay en toda la película un soplo lírico casi delirante que la cruza, la atraviesa y la levanta. Gracias a él todo adquiere sentido, todo recobra su alta y humana gravedad. El más perfecto formalismo y un tema que por momentos cae en el más absoluto melodrama (el concierto, la violación, el niño salvado) son reunidos, fundidos y redimidos de sus peligros particulares por este vivo aliento. El lirismo de *Cuando pasan las grullas* es su gracia, su *asunción*.

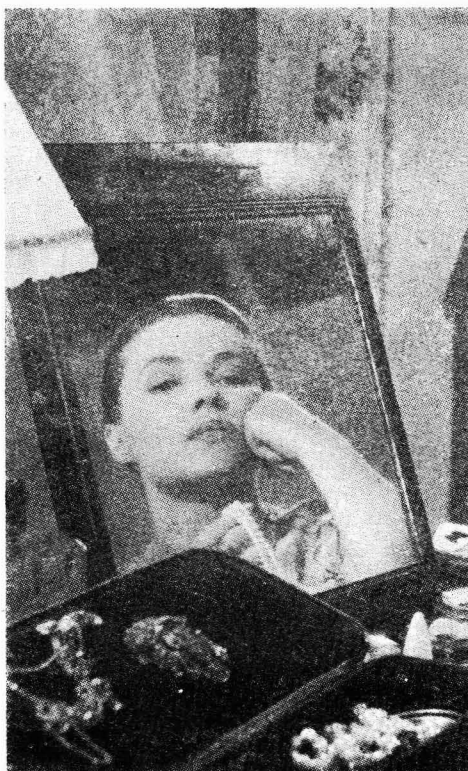
Pero... (y aquí se cierra el círculo) esta gracia no sería posible sin la prodigiosa técnica utilizada en la película. ¿Por qué? Y de repente se revela uno de los grandes secretos de esta obra. Y es que la cámara no se limita a *asistir* al desarrollo de una acción, siguiéndola. No, aquí la cámara *hace suya* la acción. Todos sus movimientos dejan de ser trazos exteriores para convertirse en la expresión de los impulsos del personaje. Más, *en los impulsos mismos*. Algo asombroso se realiza así sobre la pantalla: la cámara —la imagen— es a la vez *subjetiva*, correspondiendo al anhelo, a la desesperación, a la angustia internas del personaje (especialmente de la muchacha) y *objetiva*, mostrándonos el actuar externo del mismo. En una sola unidad se funden milagrosamente sentir y hacer, pasión y acción, ser y estar.

Y además de todo está el rostro inolvidable de Tatiana Samoilova, maravillosa "gaviota" chejoviana, espléndida actriz e imagen misma de un breve deshielo que merecería muchas primaveras.

LUNES 13

UN LARGO VIAJE de Ingmar Bergman (Suecia).

Ingmar Bergman, sin duda con Tati y Bresson, el más inquieto de los realizadores actuales, busca sin cesar sacarle al cine más de lo que aparentemente puede dar. Y lo consigue. Lo consigue, por una parte, rompiendo con la continuidad normal y establecida de la narración y destruyendo la demasiada arraigada *rima* del ritmo cinematográfico. Y por otra parte buscando y profundizando en temas distintos, aparentemente no-cinematográficos, íntimos, internos, inconfesados. A Bergman no le importa en absoluto lo *convencional*. Si hace falta un larguísimo diálogo, filma un larguísimo diálogo, si quiere interrumpir el hilo con



Los amantes— "la intención puede ser superior a la obra"

un *flash back* lo interrumpe y vuelve cuando quiere, si quiere hacer una pausa e intercalar una secuencia aparentemente inútil, lo hace. Todo está permitido. Sólo cuentan el fiel desarrollo de un tema interior, la inteligencia y un tono poético general.

Un largo viaje (o *Fresas silvestres*) no está sin embargo plenamente logrado. Un principio lleno de grandes promesas da paso a un desarrollo en que a veces se entromete cierto convencionalismo (el sueño del examen por ejemplo). Pero la evolución del tema interior y al maravilloso tono poético general la mantienen —con una lentitud voluntariamente prolongada— en un alto y desusado nivel que sorprende, conmueve y nos abre los ojos hacia otro cine posible y ya real.

Y emociona también la perfecta actuación de quien fuera uno de los más grandes directores del cine mudo: Victor Sjöström, el descubridor de Greta Garbo, el realizador de *Gösta Berling*, el maestro de aquella joya que se llamaba *El viento*...

MARTES 14

JOVENES MARIDOS de Mauro Bolognini (Italia).

Ejemplo de una nueva tendencia del cine italiano: neo-realismo sin demasiado realismo, comedia sin excesiva ligereza. Una especie de gato por liebre en que el gato no sabe demasiado mal. Mauro Bolognini dirige con cierta vivaz alegría, pero se le acaba pronto el aire. Y si, como indicado, el Premio se otorgó en Cannes por el mejor guión técnico, su realización en imágenes no lo ilustra en absoluto.

MIÉRCOLES 15

LA INVENCION DESTRUCTIVA de Karel Zeman (Checoslovaquia).

El Director Karel Zeman nos agarra de la mano y nos conduce suavemente a la polvorienta biblioteca de nuestra infancia. Se abre un libro —se abren cientos de libros— aparece un grabado en acero, el grabado de nuestros primeros sueños y de nuestra más íntima nostalgia. Pero he aquí que en el grabado los hombres comienzan a vivir y el grabado se mueve, vive, palpita. Y pasa a otro... y a otro... De repente nos encontramos sumergidos en un mundo perdido, en el mismo mundo que fue naciendo en nuestra imaginación frente a las páginas de Verne. Y por primera vez la realización material del sueño no decepciona, no destruye su esencia. Esto ya no es una película, es *A la recherche du temps Perdu* hecho espectáculo. Y no sabemos ya dónde está la pantalla, si dentro o fuera, dónde acabamos nosotros y dónde empieza el cine.

Porque a pesar de todo hay cine, y esto sí es una película. Una gran, maravillosa película. En ella el prodigioso talento checo para la artesanía cinematográfica encuentra la aplicación de un amplísimo repertorio de recursos técnicos y originales combinaciones: mascarillas, *mate-shots*, trucos de óptica, etc., hilados en perfecta unidad formal e integrados a una soberbia escenografía.

Pero eso no es todo. Esta asombrosa uniformidad —de técnica y de tono— está completada con la dirección y acción de los actores. Y es aquí en donde la película alcanza su última perfección:



Un genio anda suelto— "la fuente de la actitud creadora"

gestos, expresiones y ritmo de movimiento se amoldan a lo inerte, se hacen parte del grabado, adquieren su misma textura y materia. No existe ni la más leve disonancia. Si hay una auténtica interpretación de Verne como la hay de Shakespeare por ejemplo, esta es sin duda alguna, hasta con su debido acartonamiento. Su secreto reside en el amplio margen de libertad que se otorga a cada espectador. Se trata de una interpretación *individual* más que *personal*. El actor pone al individuo. El espectador añade a la persona. Y no es una interpretación fácil, pues es la de un sueño muy querido que todos hemos llevado dentro alguna vez. Pero Karel Zeman sabe respetar los sueños.

"Muy antiguo y muy moderno" ... en *La Invención destructiva* renace el espíritu de uno de los más grandes creadores del cine. Aquel que señaló un camino que fue después largamente olvidado. Aquel que, aún hoy, nos vuelve a indicar una de las grandes puertas del cine. ¡Cómo le habría gustado a Méliés esta película!

JUEVES 16

LA DIOSA de John Cromwell (Estados Unidos).

Otra vez es cuestión de aire. Y de intenciones. John Cromwell inicia la película con una magnífica *tensión* dramática que se prolonga, como un alto zumbido, a lo largo de dos rollos. Después el inacabable llanto de un recién nacido al querer llevar esta tensión al paroxismo la rompe, destruyéndola en su esencia misma. De aquí en adelante viene la lenta e insistente exposición de un caso clínico. El desarrollo del caso clínico es inobjetable, la expresión del vacío de un mundo hollywoodiense es excelente, el enfoque exclusivamente *de este lado* de la vida de una estrella está muy bien logrado y la actuación de Kim Stanley es tan buena como la intención de Cromwell.

El problema es este: ¿cabe realizar una obra repetitiva, agobiante y aburrida para expresar un tema repetitivo, agobiante y aburrido?

VIERNES 17

EL DON APACIBLE de Seguei Guerassimov (Rusia).

Sí, ya lo sé, estoy de acuerdo. Es una película lentísima, pesada, aburrida. No

es cine. Y sin embargo no se puede liquidar así, de un trazo. Hay en *El don apacible* una gran *densidad* humana. Literaria si ustedes quieren pero real. Y hay también grandes y hermosos momentos (el suicidio, la huida de los "intervencionistas", la invocación bajo la lluvia, la muerte de la esposa...) que de repente tocan una fibra grave y justa. Y en medio de una actuación de alto nivel general hay una interpretación verdaderamente extraordinaria: la madre. El color (lo premiado) no es nada especial, manteniendo una curiosa tónica general a lo Millet. Paradójicamente en una obra tan lenta y larga se hace sentir la necesidad de una visión completa de las tres partes (seis horas) para adquirir un ritmo, empaparse en una determinada vivencia, asumir una red de relaciones que sólo aparecen ahora como mutiladas referencias.

Resulta por otra parte muy interesante el enfoque local y estrictamente "cosaco" de una era de vasta y conocidas transformaciones sociales. Interesante, nuevo para el cine ruso... y generoso.

SABADO 18

HUIDA EN CADENAS de Stanley Kramer (Estados Unidos).

Stanley Kramer que ha pasado —hasta ahora con poca fortuna— de la producción a la dirección, nos da una película eficaz, bastante crítica y valiente, neta, bien realizada, con excelentes diálogos y que podría —y debería— haber sido una gran película. Pero hay un exceso de factores *coincidentes* que evidencian demasiado las intenciones del guionista. Un *sheriff* bueno pasa, un ex-convicto oportuno pasa, una mujer abandonada y hambrienta de compañía pasa... pero los tres juntos no. Los prófugos no escapan a través de la naturaleza sino a través de un *argumento*. Y eso destruye constantemente nuestra tensión. Tan sólo Stanley Poitier consigue alimentar de realidad esta trama. El y la inolvidable *Long gone... Long gone...*

BATALLON NEGRO de Vladimir Cech (Checoslovaquia).

Otra película bastante bien realizada —en el sentido técnico de la palabra— y que se queda muy por debajo de sus posibilidades intrínsecas. Hay cierta confusión narrativa, un andar sin avanzar, que la atrancan y disuelven gran parte de su poder dramático. Fuera del terreno de la imaginación y animación Checoslovaquia no parece ofrecer nada efectivo al cine.

Cansado ya de esperar una *revelación* que no llega, salgo del Auditorio antes de *Noche larga y febril* (ya exhibido en México y reseñado aquí) y me voy a ver *Ascensor para el cadalso* de Louis Malle. Olvidemos un desenlace excesivamente gratuito y simplista. Hay en esta película cien veces más cine que en por lo menos seis de las películas de la Reseña.

Pero paciencia... aún falta mucho.

LUNES 20

La presentación se organiza y adquiere va un tono más justo. Después de un breve documental sin pena ni gloria —pero con cierta simpática intención— producido y dirigido por Silvana Pampanini pasamos a...

LA MURALLA CHINA de Carlo Lizzani (Italia).

El largo aplauso otorgado al director Carlo Lizzani premia más al informador de un extraordinario viaje que al director cinematográfico propiamente dicho.

En efecto aquí la realización está muy por debajo del tema. Cuando China ayuda con su calor, su exotismo y su maravilloso sentido plástico sopla el viento, se hincha la vela del documental y todo va bien. Pero cuando el tema exige una penetración y una interpretación, fracasa absoluto. Falta constantemente una idea rectora, una intención unitaria, aunque sólo fuera la muy elemental del contraste de tiempo o espacio. Muchas secuencias aparecen fragmentadas, rotas, sin desarrollo. Se salvan aquellas en que el exotismo y la belleza operan por sí solos (la pesca con cormoranes, el entierro del niño). Hay también demasiado folklorismo. Falta casi totalmente la China de hoy, apenas revelada por un desfile... también folklorista. Falta intimidad, humanidad; y cuando se quieren dar (como en la historia de la novia vendida) resultan demasiado obviamente *guionísticas*.

Una magnífica narración francesa —entrecortada al micrófono por breves y fríos comentarios castellanos— contrapuntea el trabajo de dos equipos de camarógrafos: uno excelente, el otro muy mediocre.

Pero resulta palpitante y significativo el gran interés del público por la fórmula documental, que sigue siendo uno de los grandes caminos del cine.

La familia del hombre espera y exige que los realizadores del cine den testimonio de ella.

MARTES 21

LA CASA QUE YO HABITO de Lev Zulfidzhanov y Yakov Seguel (Rusia).

"Yo no busco, encuentro" dice Picasso. Y esta es la impresión primera que produce esta película. Con cierto paralelismo temático con *Cuando pasan las grullas* es sin embargo en cierta forma su reverso y su interlocutor. Aquí la búsqueda formal se reduce al mínimo. O por lo menos la intención de la búsqueda no resulta aparente.

La cámara se constriñe voluntariamente al ámbito y a la óptica misma de los personajes; es limitada como ellos por paredes, por barreras de tiempo y de espacio, es un miembro más de la familia, estremecida también por los temblores del sufrimiento, de la ilusión, de la ternura.

¿Neorrealismo? sí, pero más que eso. Realismo verdadero, visión de la realidad viva: aquella que incluye el sueño, la poesía y lo inefable.

Sobre un guión muy sólidamente construido, la cámara asiste, hurgando apenas, a la eclosión y al paso fugitivo de las emociones, del tiempo, de lo irremisible. Con una sensibilidad verdaderamente extraordinaria se desgranaban los detalles que significan la vida, el minucioso lenguaje del instante. El tratamiento del tiempo es magistral y la duración vital ha encontrado aquí una casi perfecta expresión.

Vida, ternura, finísima sensibilidad, clara alegría preñada siempre de esa nostalgia de lo pasajero que es el sello de la existencia humana, emoción en fin... y por fin.



Mi tío— "humor y poesía"

Es cierto que en esta magnífica unidad hay fallas, y algunas de ellas de un increíble rudimentarismo (el exceso de *fade-outs*, el uso de *wipes* que rompen con la tónica íntima, ese horroroso título de "1941", en llamas, el anticuado cartel de reclutamiento con sombras de soldados que pasan, etc.). Pero estas mismas fallas demuestran que este tipo de fallas no importa. Junto al extraordinario calor humano que emana de cada escena, de cada momento, todo se borra y sólo queda en nosotros el eco de una profunda nostalgia, de una honda y absoluta admiración...

MIÉRCOLES 22

LOS AMANTES de Louis Malle (Francia).

Parece increíble que el tema del amor pasión, eje de una de las corrientes literarias más importantes desde los antiguos trovadores medievales (Aucassin et Nicolette, Tristán e Isolda, Romeo y Julieta, etc.) haya encontrado tan poco lugar en la historia del cine. El suplir esta carencia parece haber sido una de las principales intenciones de Louis Malle. La película refleja en cuanto a medio social la evolución de los obstáculos y antagonistas del amor. Y la pasión se adapta y amolda a esta nueva medida. Del Graal a la alta burguesía. Con una interesante novedad: frente al amor —puro, libre— no sólo se encuentra lo doméstico (el matrimonio convencional) sino también un amante: juguete lujoso, hermoso, vacío. Valientemente, Malle no perdona una sola renuncia. No sólo no elimina a la hija sino que la subraya con toda fuerza y en el momento mismo en que la vida de la madre gira, se transforma, se anuda y se desata.

Una primera parte ajedrecista (dama, rey, caballo) termina en limpia jugada. La dama queda sola. Entra el alfil... toda la segunda parte no es más que un largo ascenso hacia el amor. Una versión lunar de "Extasis" con un magnífico rechazo de la tradicional unión *campestre* llena de ya fáciles simbolismos. La secuencia erótica no es gratuita, sino la necesaria y plena confirmación de una mirada, de la mirada. Sin ella el alto sentido del vuelo amoroso se perdería. La carne fija y significa al espíritu.

Y *Los amantes* fijan y significan en imagen carne y espíritu. La intención puede ser superior a la obra. Pero las intenciones también han salvado muchas veces al cine.

EL HOMBRE DEL CARRITO de M. Inagaki (Japón).

Esta película es un actor. Y algunos fugaces y desconectados aciertos. Mezcla de Cantinflas, Chaplin... y Wallace Beery, Toshio Mifune llena la pantalla, hace estallar la imagen, inunda de fuerza y talento sala y espectadores. Por debajo de él una historia dulzona y falsa se adorna con farolillos de papel y maquillaje hollywoodiense. Algo entre la Comtesse de Segur y "Ana la Huerfanita" en un Japón de exportación, cuidadosamente esterilizado para consumo occidental.

Y de repente los aciertos: la magnífica secuencia —muy a lo René Clair— del cliente impaciente, la carrera, el soberbio solo de tambor, algunos *flashes* intercalados en una hermosa (y fácil) secuencia en negativos...

Hasta la mitad la película crece y cautiva. Después el espejo se rompe. Sólo queda en pie un coloso, un prodigioso ser humano vivo y real en medio de una feria de engañoso papel de seda, cosméticos, bambú, máscaras y abalorios de truquista sensiblería.

JUEVES 23

EL UMBRAL DE LA VIDA de Ingmar Bergman (Suecia).

Curiosa paradoja: la totalidad de la película resulta poco cinematográfica y sin embargo cada imagen, cada encuadre, cada movimiento de cámara son una soberbia lección de cine. En esta verdadera operación quirúrgica de matemática asepsia la intención de Bergman es también paradójica: usa sus instrumentos —luzes, cámara, tijeras— para penetrar más allá de la imagen en una especie de ontología existencial. El resultado es una obra apretada, densa, pero profundamente inteligente y sensible. Sensible sin sentimentalismo, humana sin falsa compasión. Y con tres facetas inolvidables: el hondo conocimiento del mundo psicológico de la mujer, el uso magistral del *close up* (que niega y resuelve constantemente la pretendida teatralidad del *film*) y —ya sin suficientes adjetivos— la actuación de las principales intérpretes. No hay palabras, en efecto, para describir su arte y perfección.

Realización desconcertante pero que sin embargo no pretende más que lo que muestra *El umbral de la vida* confirma que Bergman es capaz de realizar todo lo que quiera. Le basta con querer.

EL DESAFIO de Francesco Ros (Italia).

Esperábamos un desquite de *Jóvenes maridos*. Nunca nos explicaremos por qué ésta muy ordinaria realización de una vulgar historia de *gangsters* adornada con aroma de ajo y pescado frito ha logrado el Premio Especial del Jurado de Cannes.

VIERNES 24

UN GENIO ANDA SUELTO de Ronald Neame (Inglaterra).

La fidelidad al desarrollo de la novela *Horse's Mouth* del malogrado Joyce Cary obliga a la inclusión de algunas secuencias un tanto inútiles. Sin embargo dos elementos envuelven a la película en un espléndido movimiento de vitalidad y entusiasmo: el propio espíritu de Cary

—conservado intacto por la adaptación de Alec Guinness— y la creación que hace el propio Guinness del inolvidable Gulley Jimson.

Ronald Neame, con la precisión y discreta elegancia de un fabricante de Rolls Royce, deja brotar el espíritu de la obra sin imponerle trabas formales ni desviaciones estilísticas. Y en sus bien dibujados encuadres y movimientos estalla un sorprendente mundo de inteligencia y poder creador, orquestado por la batuta —siempre renovada— de Alec Guinness.

Guinness domina la obra, la hace suya, la respira y la dice —hasta en sus más profundos significados— con voz, tono, rostro y movimientos. Y va más allá: siendo una película enteramente *ficticia* consigue quizás más que ninguna de las *histórico-biográficas* expresarnos el mundo y el aliento de la creación artística. En cada broma hay una profunda verdad, y cada *gag* ilustra una esencial actitud vital. Y en la elaboración de los apenas absurdos cuadros expresionistas de Jimson (perfectamente seleccionados en la película) nos acercamos más a la fuente de la actitud creadora que en cientos de minuciosos análisis hechos con pomposa gravedad.

El ritmo de la película oscila con maravilloso equilibrio entre las profundidades de Blake y el frenesí de los hermanos Marx. Los caracteres secundarios son de una riqueza inagotable. En una ronda curiosamente dionisiaca triunfa un humor jugoso y exaltante. No importa que se aleje radiante y a la deriva hacia nuevas explosiones de su mundo interior: Guinness-Jimson está aquí, en nosotros, irradiando un largo, esperado e inolvidable calor humano.

SABADO 25

MONTARNASSE 19 de Jacques Becker (Francia).

Montarnasse en 1919, París en el verdadero principio del siglo veinte, el renacimiento de la pintura moderna, la época del tango y del primer jazz, la trágica vida de Amadeo Modigliani y Jeanne Heubuterne...

Estos soberbios elementos son los mismos con los cuales Becker realiza el más indecible y lamentable fracaso cinematográfico. Fracaso de idea rectora, fracaso de dirección, fracaso total de emoción. Para sentir un leve estremecimiento necesitamos estar recurriendo constantemente a referencias reales. Teniendo una extraordinaria melodía que expresar la pantalla parece un altavoz mudo.

Gerard Philippe se une al fracaso y substituye a la expresión del creador la del señor que busca en la calle el número de una casa. Lili Palmer y Anouk Aimée —sin convencerse por un instante de lo que hacen— se salvan a medias de este desolador naufragio.

LUNES 27

MI TIO de Jacques Tati (Francia).

Hay cosas en el cine con las que en principio hay que estar siempre. Una de ellas es Tati. Por eso mismo duele confesar —duele de verdad— que esta película decepciona. No demasiado, no. Decepciona más en relación a lo que esperábamos que en relación a lo realizado. Primera mitad soberbia, con un equilibrio de tiempos, humor y poesía que anuncia la obra maestra. Pero después,

sin motivo, sin causa, todo comienza a embotellarse, a no salir. Se suceden las repeticiones, y —teniendo en cuenta la incluso excesiva reserva de Tati en lo referente a *gags*— se abusa hasta el límite de determinados elementos cómicos.

La crítica de un cierto *confort* moderno resulta muy por-debajo de las posibilidades reales. No se pasa de un primer grado, muy superficial. La fábrica —tiempos Modernos in mente— linda con lo catastrófico. El mundo de la “verdadera vida” en cambio está plenamente conseguido y encantadoramente expresado.

Resulta muy interesante el uso —selectivo y voluntario siempre— de sonido y color. Ambos forman parte del guión, de la intención de cada escena. Se convierten en elementos estilísticos de creación. Tati nos trae aquí una concepción de pista sonora y notaciones de color que resultan —curiosa y fielmente eisensteinianas. Y demuestra que queda aún mucho que hacer —casi todo— en un camino hasta ahora estancado en la mera reproducción plana y naturalista. En este

aspecto la aportación de *Mi tío* es verdaderamente capital y reintegra al cine gran parte de su dignidad creadora.

En cambio la renuncia total al acercamiento y al *close-up* parecen cerrar a Tati infinitas posibilidades que no tiene derecho a desaprovechar. El grande, el inolvidable Hulot ha creado una exigencia, Jacques Tati no puede ya privarnos de ella.

Ha terminado la Reseña de Festivales. Ayer apenas era un vago proyecto y una esperanza. Hoy día es una realidad, una parte de nuestra vida cinéfila de cuya extraordinaria importancia nos damos más cuenta cada día. Hay un nuevo público, hay una nueva conciencia del cine, hay una nueva imperiosa, ineludible necesidad. Súbitamente hasta la distribución se afecta y altera: a los dos días de terminar el Festival se estrena en un cine de la capital *Cuando pasan las grullas...* y siguen otras.

Una pregunta: ¿Cuántas de estas películas hubiéramos visto comercialmente de no haber existido la Reseña?

TEATRO

Por Juan GARCIA PONCE

LOS FANTOCHES, MEA CULPA Y EL CRUCIFICADO

TRES OBRAS en un acto de Carlos Solórzano, unificadas, según el mismo autor declara en una nota explicativa incluida en el programa, por “el objetivo principal”, que es, agrega, “ilustrar una preocupación constante para mí. La del vacío que halla el hombre de hoy al buscar la realización de todas sus dudas en una doctrina que me parece cada vez más ineficaz y que responde, a la angustia racional con una invariable y rígida forma de evasión: la fe”. De esta nota puede dilucidarse —y más aún cuando en la misma nota declara más adelante que “el fondo ideológico puede parecer discutible a muchos”— que la intención última de Solórzano es desarrollar dramáticamente ejemplos que prueben la invalidez de ciertas posturas vitales, teatralizar teorías, hacer, en resumen, teatro de tesis. Las piezas deben juzgarse entonces desde dos aspectos: el valor de las ideas o conceptos expuestos por el autor y la forma en que están tratados para hacerlos dramáticamente efectivos.

Pero al concluir el espectáculo la pregunta inevitable no es hasta qué punto es valioso el fondo ideológico que el autor supone que existe en él sino cuál es este fondo ideológico. Porque en las obras puede encontrarse la exposición detallada y un tanto morosa del proceso que lleva a un grupo de muñecos a descubrir un hecho que tiene categoría de lugar común entre los hombres: la inevitabilidad de la muerte y su absoluta gratuidad (*Fantoches*); el relato en un tono melodramático y grandilocuente de los antecedentes de dos individuos, que han adquirido por ellos un obsesante sentido de culpa (*Mea Culpa*) y la hueca representación de los momentos últimos de un borracho que ha de encontrar la muerte durante

una celebración popular en la que él mismo representaba un papel, acompañada de los comentarios y líneas de conducta que esta muerte produce en sus amigos y parientes (*El crucificado*); pero ningún fondo ideológico real.

Solórzano pretende, tal vez, que este fondo ideológico se encuentra en las características especiales que ha dado a estas tres anécdotas, intentando convertir a los personajes en símbolos y dotando con esto de una mayor trascendencia a los hechos.

Así, en *Fantoches*, los muñecos pretenden representar algunos de los elementos básicos: el arte, la fecundidad, la ciencia, el amor, la experiencia; y el creador y su hija, a Dios y a la muerte. La obra ejemplifica el conflicto entre el creador y los muñecos. El procedimiento podría ser legítimo; pero lo invalida el mismo Solórzano al hacer exponer a sus personajes una larga serie de conceptos que, dichos por muñecos que despiertan a la vida, son originales; pero que como son escuchados por un grupo de espectadores que no son muñecos sino hombres, regresan al lugar común de donde partieron. Porque la idea de que la muerte es inevitable y gratuita —conclusión final y originalísima de la obra es algo que se adquiere junto con el uso de razón, esto es más o menos a los cinco o seis años entre los seres normales. Y entonces ¿qué objeto tiene la laboriosa creación de unos personajes simbólicos que tan solo van a demostrar la veracidad de un hecho que nadie discute? Y sobre todo ¿qué demuestra eso?, ¿qué teoría rebate o afirma? No parece posible que a nadie le interesa la comprobación de este hecho por medio de recursos dramáticos, pues el simple devenir de la realidad se encarga de hacerlo irrefutable.

En *Mea Culpa* el proceso es semejante. Los dos personajes “El hombre” y