MARXISMO, EXISTENCIALISMO, CRISTIANISMO EN LA PANORÁMICA DEL CINE ACTUAL

INTRODUCCIÓN

Pertenezco a ese número de personas que, más allá de los hallazgos estéticos, ven en un film la expresión de un pensamiento, el reflejo de un «momento» histórico. Si el cine es el arte de nuestro tiempo —y quiere decirse con ello que posee el lenguaje estético más adecuado al orden de ideas de la época presente— es lógico que hayamos de considerarlo como ventana abierta a su conocimiento. Valga un ejemplo: mucho antes de que la crisis ideológica del marxismo ruso se hiciera patente en actitudes internacionales, el cine había filtrado reflejos de luz del otro lado del telón de acero. Pienso que, cuantos asistimos en París a la presentación del film de Kalatozov, *Tres hombres sobre una balsa,* en diciembre de 1955, sentimos un poco la impresión de que aquellos tres hombres que descendían embarcados, Volga abajo, en una ruda embarcación, eran el símbolo de la libertad humana que se escapaba de la asfixiante mediocridad stalinista.

El cine es, a la vez, espectáculo de masas para los millones de espectadores que demandan productos «standardizados», y medio a tra-

vés del cual pugnan por hacerse oír las minorías, a veces deseosas de afirmar su superioridad en lo que no se entiende. Su historia podría trazarse con los esfuerzos de estas minorías con capacidad creadora, para hallar adecuada expresión a sus inquietudes; lo malo es que, lograda la fórmula feliz, los productores se lanzan sobre ella para mercantilizarla y, por lo mismo, corromperla. No deberíamos olvidar que toda la primera gran etapa en la Historia del Cine, hasta 1943, se desarrolla paralelamente a la crisis del capitalismo y el advenimiento de las masas al pleno poder social. El cine se adelantó a señalar las íntimas contradicciones del sistema —pensemos en la cola de la carnicería en *La Calle sin alegría,* de Pabst, o en la humillante mecanización del hombre en *Tiempos Modernos,* de Chaplin —lo mismo que se adelanta hoy a descubrir la insatisfacción espiritual que esconde el confort aséptico de la postguerra.

El gran problema del arte en la primera mitad del siglo XX parece haber sido hallar, en cada rama, un adecuado medio de expresión, un lenguaje, para traducir a él sus ideas. Este problema se hace especialmente agudo en la literatura durante la década llamada de los años veinte, precisamente la misma en que, tras numerosos tanteos, el cine completa su esencia técnica al hacerse parlante. En principio, la novela trataba de huir de las formas convencionales que reputaba como insuficientes, dirigiéndose hacia dos posiciones extremas, el contacto sincero con la realidad vivida por el individuo, al modo de Proust, o el cultivo minucioso de la forma para construir, en detalles, la psicología del hombre. Se acude normalmente a dos ejemplos, *Ulises,* de Joyce y *The Waste Land* (Tierra estéril), de T. S. Elliot, porque ambas, publicadas el mismo año, 1922, ejercieron una influencia muy grande sobre el cine. Para Elliot, como para John Steinbeck, la novela es sólo el desarrollo de una idea en forma de problema, con una trama muy simple. Para Joyce, lo mismo que para Kafka —estoy pensando ahora en *El proceso, El castillo* y *América*— lo que importa es la experiencia directa; ella crea, en el consciente y en el subconsciente, la visión irreal de las cosas, la abstracción de las cosas. Estos problemas aparecen para el cine resueltos de antemano. Imagen pura, puede romper limitaciones de espacio y de tiempo, fundir acciones alternándolas, y en suma reconstruir el orden de los sucesos no en la forma en que se producen en el tiempo, sino como aparecen en la

conciencia del individuo. El tiempo puede ser convertido en protagonista de un film, como en el ensayo soviético, *Veinticuatro horas de guerra en la U.R.S.S.*, confeccionado con documentales que se tomaron un solo día, 13 de junio de 1942, o en la película que habrán visto muy recientemente, *El día más largo*, de Darryl F. Zanuck. Puede ser suprimido, como en la curiosa obra de Rene Clair, *Bajo los techos de París*. Es importante recordar que fue el expresionismo alemán —*La noche de San Silvestre*, de Lupu Pick— quien descubrió la fórmula de llevar el tiempo a primer plano.

La importancia de una fecha: 1959

Me ha parecido necesaria esta larga introducción porque todos hemos podido comprobar, en los últimos meses, de qué modo el uso de un nuevo lenguaje fílmico se traduce en obras de minorías. Con muy breve intervalo han desfilado por las pantallas *El proceso*, de Orson Welles, basado en la novela del mismo título de Kafka; *El eclipse*, de Antonioni; *El año pasado en Marienbad*, de Alain Resnais. Para el público español tales obras han constituído la revelación de una nueva manera de hacer cine que, en Europa, se ha manifestado hace ya algunos años. Esta nueva manera pretende llegar a un directo choque con la conciencia del espectador que se convierte, de mero espejo receptivo, en agente que coopera con la intención del film. El delito, de *El proceso*, es un crimen abstracto, quiere decirse que es la propia conciencia de inseguridad que el estado moderno ha llegado a crear en el individuo. Alain Resnais juega con nosotros; no sabemos si lo sucedido *El año pasado en Marienbad* ocurrió verdaderamente o es sólo un producto de la imaginación del protagonista. Y en la versión original de *El eclipse* —la que se ha servido al público español está lastimosamente retocada— es la capacidad de entusiasmo y de amor lo que se eclipsa, es, en símbolo y en síntesis, la desilusión silenciosa de la vida moderna.

El cambio hacia nuevos rumbos se produjo en torno a 1959. Si puede decirse que 1946 fue el año de *Roma città aperta*, el film que anunció el desarrollo del neorrealismo, ha de reconocerse en 1959 el año de *L'avventura* y de *La dolce vita*, dos films que, por razones de censura, no han podido exhibirse en España; este dato me parece im-

portante. Las dos obras, debidas a Antonioni y a Fellini, respectivamente, dos directores a quienes se valora de un modo extraordinario en estos días, constituyen el agrio y desnudo grito contra una sociedad que se reconoce en sí misma estéril: la denuncia se hace a través del erotismo, vacío, dice Fellini; enfermo, anuncia Antonioni.

Para exponer un tema nuevo desde un ángulo opuesto al del amable, nostálgico y caritativo del neorrealismo, se necesitaba un lenguaje nuevo. Se destruyó, pues, la línea narrativa y el espectador quedó enfrentado con el desarrollo psicológico de la desilusión, en una mujer en el caso de *L'avventura,* en un hombre en el caso de *La dolce vita.*

Tres notas resultan significativas en este proceso. Al producirse el impacto de *L'avventura* ningún estado de agotamiento o de decadencia podía señalarse. Los grandes maestros del neorrealismo mostraban su pujanza mayor que nunca. Después de aquella, Rossellini triunfaría en Venecia con *El general della Rovere* y, hace muy poco tiempo, Visconti ha logrado su gran éxito con *Gattopardo* —sobre la conocida novela de Lampedusa— y Vittorio de Sica demuestra su perenne juventud en *El juicio final.* Por otra parte había precedentes; el más notable Truffaut y todo el grupo que en Francia se conocía como *Nouvelle vague,* un descarnado estudio de la realidad —*Los cuatrocientos golpes, No tiréis sobre el pianista*— al que uno de los más respetados y prestigiosos directores, Marcel Carné, vino a sumarse con su película *El solar.* Finalmente, no es un fenómeno circunscrito a Italia y Francia; se le señala en todas partes, desde la Unión Soviética hasta España. En 1961 Berlanga, el Berlanga de *Calabuig* y de *Bienvenido mister Marshall,* nos da *Plácido* y, ahora, *El verdugo.*

Nos encontramos, pues, ante un hecho general que, en su superficie, parece obedecer a inconformismo. Inconformismo estético, desde luego, puesto que se trata de buscar nuevos medios de expresión más exquisitos. Pero inconformismo social al mismo tiempo que lleva incluso a una rebelión contra la crítica, contra los grandes historiadores del Cine, como Sadoul y Chiarini, en definitiva contra lo que quedaba en pie de las doctrinas cinematográficas de Eisenstein y Pudovkine, que habían enseñado a valorar en el Cine su contenido social, su realismo. Se trataba de hacer jugar a los sentimientos, en una explosión vital y crítica. Crítica de la vida, no de la razón.

El fenómeno soviético

La reacción contra el realismo se gestó en Francia a partir de 1950, fecha de la fundación de la revista *Cahiers de cinema* y, probablemente en Rusia casi al mismo tiempo. Se reprochaba a los viejos maestros un exceso de cerebralismo y una falta de directa relación con la vida. Motivos políticos influyeron después. Más o menos la mayor parte de los adeptos al realismo o al naturalismo en Francia abrigaban claras simpatías por los postulados marxistas, al menos en lo que tenían de reivindicación social. Consideraban al stalinismo como un mal transitorio inherente a las revoluciones y creían que, por debajo de él, los postulados seguían siendo válidos. Ni siquiera la esterilidad del cine soviético más reciente —siempre con la esperanza puesta en un nuevo *Acorazado Potemkine*— les desanimaba. Renoir había dirigido una película comunista de propaganda electoral, mientras que Joris Ivens cantaba, con el más sincero acento, las excelencias técnicas de la U.R.S.S. Pero cuando, en octubre de 1956 la revuelta húngara, un movimiento que había partido de medios intelectuales nada reaccionarios, fue sangrientamente aplastada en las calles de Budapest, se produjo entre los intelectuales europeos, dentro y fuera del cine, una amarga desilusión. Aquello era repetir la historia del *Acorazado Potemkine,* sólo que esta vez la carga brutal de los cosacos estaba a cargo de los comunistas.

Se trataba de buscar, fuera del realismo, fuentes de inspiración. El Cine se dividió prácticamente en dos sectores. Mientras en Italia, sobre todo, hubo un despertar de la conciencia católica —muy de acuerdo con la línea que Sica y Rossellini trazaran— en Francia, y en todas partes, el existencialismo recogía los frutos de la amarga desilusión. Sin esperanza, se hizo fácil admitir que la vida es una angustia entre dos nadas. El hombre, pequeño relámpago entre dos oscuridades, ha de ser tomado como es, amado en su miseria, sin pedirle más. Tal es el pensamiento directivo del cine de Truffaut. Tal es también el que rige el cine de Antonioni.

El hecho más sorprendente, más complejo o, por lo menos, más difícil de entender para un occidental, es el cambio producido en la cinematografía soviética: una nueva ola que se mantiene o trata de

mantenerse fiel al marxismo, pero que abandona, sin decirlo, los principios del realismo socialista.

Desde la guerra el cine ruso estaba prácticamente muerto. La última gran obra de Eisenstein, *Alejandro Newski,* se había hecho más famosa por la música de Prokofieff que por su contenido fílmico; *Ivan el Terrible,* la trilogía que hubiera debido caronar su fama, quedó incompleta y fue ásperamente combatida. En setiembre de 1946 un artículo publicado en *Pravda* condenaba a los grandes maestros, Eisenstein, Pudovkine, Konitzey y Trauberg, mientras la dirección política del estado les sustituía por realizadores mediocres y obedientes a la tarea de ensalzar al dictador. *La caída de Berlín,* de Tchiaurelli, superproducción en dos jornadas a todo color, puede ser considerada como la cumbre de esta directriz. Entre 1951 y 1954 Rusia produjo menos películas que cualquier país de tercera categoría.

Y de pronto, en diciembre de 1955, apenas un año después de la muerte de Stalin, al presentarse en París la semana del Cine soviético a que antes he aludido, junto a ciertas estimables mejoras técnicas —el ballet de *Romeo y Julieta,* algunos documentales geográficos— se presentó la sorpresa bajo la forma de dos films, *La cigarra,* adaptación de un tema de Chéjov por Samzonov, y *Tres hombres sobre una balsa,* de Kalatozov. En *La cigarra* se reflejaba una sociedad burguesa sin tintas negras ni alegatos políticos, sólo para contarnos una historia individual. Kalatozov iba más allá; en su film tres niños moscovitas de los años iniciales de la Revolución se prometen que un día, cuando sean mayores, construirán una balsa para descender por el río hasta su desembocadura. El tiempo ha hecho de estos niños figuras importantes del engranaje soviético cuando llega para ellos el momento de cumplir la promesa. Y la cumplen a través de un maravilloso viaje por encuadres de belleza natural bien escogida. Pero Kalatozov utiliza esto como un pretexto para decirnos que un médico es más valioso que las jerarquías del partido y para criticar abiertamente los defectos de una administración burocratizada y corrompida.

La nueva ola soviética —permítaseme esta expresión— no es una ruptura entre personas, sino entre principios. Kalatozov no es un joven sino un director veterano. Y antes de desaparecer, los grandes maestros del realismo socialista, Pudovkin y Ermler, hicieron también su contribución a este fenómeno al que se ha bautizado con el nombre de

la famosa novela de Ilhya Ehrenburg, *El deshielo*. El último film de Pudovkin se titula *El retorno de Vassili Bortnikov*, y aunque en él hay todavía mucho de kholjozes y de colectivismo, el tema se ciñe a una historia sentimental: el choque de un hombre a quien se cree muerto en el frente y que, al regresar, encuentra casada a su mujer. Federico Ermler ha hecho *Romance inconcluso*, que es una historia de amor superpuesta a la guerra durante el cerco de Leningrado. Ruptura entre principios, pues que se logra al abrir el ojo de la cámara hacia zonas del espíritu y de la vida antes vedadas. Empieza con una crítica, pero sigue por el derrotero de descubrir que el sentimiento es una de las más esenciales dimensiones del hombre.

Nuestra información acerca de los fenómenos intelectuales soviéticos es todavía confusa e insuficiente. Basta, sin embargo, lo que conocemos para poder decir que, en el cine, se ha producido un cambio radical. A *Tres hombres sobre una balsa*, han sucedido *Cuando pasan las cigüeñas*, del mismo Kalatozov; *La balada del soldado*, de Tchukrai, y *Un hombre ha nacido*, de Vassili Ordinski. La primera —ha habido que sustituir en el título original a las grullas por cigüeñas, puesto que aquellos animalitos no representan para los occidentales el anuncio de la primavera— es una lírica historia de amor entre dos personas separadas por la guerra, y el hombre muere mientras los heridos claman a su alrededor contra la estupidez de la lucha. La segunda, de lenguaje más ceñido, depura incluso sus argumentos suprimiendo todo cuanto pueda estorbar al gran canto lírico del retorno al hogar. Pero la tercera da un paso adelante, al enfrentar a una madre soltera con la áspera crítica de una gran ciudad, que es Moscú. Hacia dónde lleva este movimiento de renovación no puede decirse; pero la ruptura de la unidad monolítica impuesta por el partido ha hecho nacer escuelas y, entre ellas, la de Tiflis muestra una curiosa afinidad con el neorrealismo italiano.

Antonioni y Fellini

Es hora ya de que hablemos de los dos grandes creadores italianos, puesto que ellos van a darnos las dimensiones fundamentales del cine de esta hora. Fabio Carpi ha establecido entre ambos un parale-

lismo con estas palabras: «Fellini cree en Dios. Antonioni cree —a pesar de todo— en el hombre. Tanto cree en él que está dispuesto a destruirlo o a sacrificarlo, pero nunca a condenarle». La diferencia es esencial, porque, desde un plano común de situación, es la misma que media entre el cristianismo y el existencialismo. En su primera gran etapa el neorrealismo italiano había sido la captación del mundo en torno. El cine de Fellini y de Antonioni es ya la construcción de un mundo propio, novelístico, tomado de la realidad, pero despojando a ésta de sus formas externas más suaves para mostrar al hombre en su desnuda arquitectura íntima.

La dolce vita es, así, término de llegada de un largo proceso de construcción paulatina del mundo felliniano, que toma aquí y allá, en las calles y en los caminos, en la alta sociedad y entre los haraganes de las aldeas, sus personajes. Todos, sin excepción, pasan por una misma experiencia: la de la soledad, una plaza en medio de la noche o una playa frente al mar abierto. Es la soledad enfrentamiento del hombre consigo mismo y plataforma para la reflexión. Si Vds. recuerdan *La strada* o *Noches de Cabiria*, únicas grandes obras de Fellini distribuídas hasta ahora en España, se darán cuenta de la importancia que tiene en ellas el paisaje de mar. Un hombre en una playa al atardecer, tal es la descripción de la soledad angustiosa del alma de Zampanó cuando, al fin, comprende lo que ha sido la casi santa simplicidad de su mujer —comprada como un animal cualquiera— Gelsomina. Moraldo, uno de los protagonistas de *I Vitelloni* —a quien Fellini quería enlazar con el Marcelo de *La dolce vita*— se encuentra a sí mismo en dos momentos de soledad en la noche, la primera al hallar al muchacho que trabaja en el ferrocarril y la segunda en la plaza de Rímini, cuando espera a su cuñado Fausto, que desciende el último peldaño de la humanidad en compañía de una prostituta.

El mundo de Fellini es, por otra parte, un mundo histórico: las postrimerías de una sociedad burguesa alimentada todavía por convencionalismos en los que hace tiempo que ha dejado de creer. Pero su cine no es un cine social en el sentido en que le entienden los marxistas, porque la crisis se halla no en una capa de la sociedad, sino en la misma estructura del espíritu occidental, gastado porque se ha alejado del cristianismo. Es Zampanó, el bárbaro saltimbanqui, son los bidonistas —estos malhechores en pequeña escala— es la menuda

burguesía provincial, la alta aristocracia romana. El mal radica, dice Fellini, en una falta casi absoluta de fe. Fe en sí mismos de la que carecen los holgazanes —«vitelloni»— de Rímini, fe en el prójimo, que siente luminosa la pobre Cabiria sólo para ser luego defraudada cruelmente, fe en Dios, el vacío que padece la alta aristocracia de Roma. Fellini, que es un gran director, sabe expresar todo esto en imágenes muy bellas: en *La dolce vita* la escena acaso más importante es aquella en que se establece el contraste entre las nuevas generaciones, bulliciosas, nutridas, escépticas, que acaban de pasar una noche de disipación y, en un jardín del palacio, hallan a los que representan el espíritu de la vieja generación: el capellán revestido que va a celebrar la misa seguido de la anciana condesa y de su mayordomo.

No es posible hacer aquí el análisis que Fellini requiere. Algo más que mis simples conocimientos sería necesario para ello. Como en el caso de Antonioni, halla en el erotismo —piensen en la participación en *Boccaccio* 70 y en *Otto e mezzo*— la manifestación de la dolencia espiritual contemporánea. Cuando, en 1960, Antonioni presentó en Cannes *L'avventura,* hizo distribuir entre los asistentes una defensa razonada de su cine. De ella son estas palabras:

> Por ejemplo, ¿qué creéis que sea este erotismo que ha invadido la literatura y los espectáculos? Es un síntoma, el más fácil de asir quizás, de la enfermedad que sufren los sentimientos. No seríamos eróticos, o sea, enfermos de Eros, si Eros disfrutara de buena salud. Y al hablar de buena salud quiero decir que sea justa, adecuada a la medida y a la condición del hombre.

Pero, para cerrar esta breve síntesis, conviene señalar que, a diferencia de Antonioni, Fellini da a sus películas un final bajo el signo de la esperanza. En *Lo sceccio bianco,* la joven desposada vuelve al marido tras la aventura estúpida. En *I Vitelloni,* Moraldo emprende la marcha hacia una nueva vida, el trabajo. En *Las noches de Cabiria,* los jóvenes que cantan y sonríen a la pobre mujer que acaba de asistir al estallido de sus ilusiones, indican que existe siempre en la vida algo que esperar. Incluso en *Il Bidone,* llamada en España *Almas*

sin conciencia— la muerte de Augusto envuelve una especie de expiación final.

En el mensaje de Fellini hay siempre este ritmo: la pérdida del equilibrio del espíritu lleva a la animalidad. Marcelo la expresa en *La dolce vita* cubriendo de plumas el cuerpo de una mujer borracha. Pero por detrás de la vida que se pierde —la dolce vita— queda siempre la vida misma que se renueva sin cesar: queda una joven muchacha, en la playa, más allá de la barrera del tiempo; queda la esperanza.

En la misma medida en que llamamos a Fellini barroco, Antonioni puede considerarse un clásico. También desde un punto de vista técnico. Fellini rompe el tiempo, descompone el film en numerosos planos, deja que, a veces, el sonido se apodere de la imagen, multiplica. Antonioni devuelve en cambio al tiempo su valor real para aproximar el ritmo del film al de la vida, corta las secuencias para que, en el espectador, la línea argumental quede más indicada que representada, sujeta el sonido a la imagen. Lan banda sonora en el cine de Antonioni es esencial; lo son también los silencios. Por eso él mismo ha protestado con violencia ante la versión española de *El eclipse;* los distribuidores, temerosos acaso de que no entendiésemos el delicado lenguaje del film, han introducido una voz en «off» que recuerda a los horribles explicadores de antaño. Quienes hayan tenido la oportunidad de ver la versión original, con esos minutos largos de silencio en que Mónica Vitti y Francisco Rabal nos cuentan, sin decir una palabra, el último capítulo de una historia de amor, se darán cuenta de la importancia de esta observación. Es, acaso, un error que se haya proyectado en España *El eclipse* sin que pudieran conocerse previamente *L'avventura* y *La notte,* con las que constituye una trilogía.

Antonioni ha construído su mundo, como Fellini. Mundo novelesco porque todos y cada uno de los personajes han sido edificados arquitectónicamente a partir de su deseo y de su imaginación. Mundo real, al mismo tiempo, porque procede de nuestra época, aunque se despoje de formas sociales suavizadas. Desde *I vinti* hasta *El eclipse* nos va dando los capítulos de una sola y misma historia; deberían proyectarse todos y por su orden —como se hizo este mismo año en Valladolid gracias a la ayuda de la Cinemateca nacional de Roma— para

obtener un conocimiento adecuado. Hay, desde luego, razones muy poderosas, para que la censura haya rechazado la mayor parte de los films de Antonioni.

I vinti es una composición de tres episodios, inglés, italiano y francés. Su tema es la guerra en sus consecuencias: los vencidos son los jóvenes a quienes ha cabido en suerte vivir un tiempo y una sociedad que se destruyen; la incomunicabilidad entre ellos y las generaciones que les precedieron, engendra la tensión espiritual. La película había estado precedida por otro largometraje, *Crónaca d'un amore* (1950), muy inferior a aquél, pero que, en su factura, suponía un cambio radical respecto al cine neorrealista; era ya un análisis de sentimientos.

Las ideas apuntadas en *I vinti* —angustia de la soledad— fueron después desarrolladas por Antonioni en dos ambientes paralelos, el de los brumosos aledaños del Po, en *Il grido*, y el de los brillantes salones de la alta costura de Turín, en *Le amiche*. No existe en ningún caso la menor preocupación social. La soledad de un alma, el obrero Aldo, a quien abandona su concubina en el preciso momento en que la muerte del marido de ésta, emigrante en Australia, permitiría legalizar una situación. Tal es el tema de *Il grido* y su punto de partida contra las normas de la sociedad. Un silencio gris, como la niebla del río, define la soledad. Los encuentros que Aldo realiza con varias mujeres no sirven sino para mostrar su estado interior de angustia íntima y sentimental. Por eso la película, de un claro perfil existencial, termina en el aniquilamiento, la nada: Aldo se arroja o cae desde lo alto de una torre metálica. *Le amiche*, las amigas —excepto en *Il grido* las mujeres son siempre el elemento más noble de los films de Antonioni— padecen la misma soledad, pero ésta no es expresada por silencios, sino por ruidos, conversaciones casi sin sentido, ruidos que esconden aburrimiento y hastío.

Entre 1959 y 1962 Antonioni despliega su gran trilogía existencialista. Le ayuda en su empeño la más depurada técnica de director que puede concebirse: espacios abiertos, paredes blancas, silencios medidos. *L'avventura* es la lección del vacío que produce el amor cuando se le reduce a los estrechos límites del sexo. Las relaciones de las parejas humanas se presentan en este film con tal crudeza que la ruptura de las secuencias resulta casi necesidad estricta para alivio de los espectadores. Vacío abierto: Anna desaparece en un islote ro-

coso en medio del mar; ni siquiera sabemos si ha muerto. La separación aparece insinuada a Antonioni a través de una obra de Scott Fitzgerald, *Tender ist the night* —que ha servido de base al film de Henry King, *Suave es la noche*— como una necesidad psicológica del agotamiento amoroso. El director italiano nos muestra su fuente de inspiración: la novela de Fitzgerald es uno de los libros que Anna leía antes de desaparecer; el otro es la *Biblia*.

Existe, pues, una involuntaria invocación a Dios. Cuando Sandro, el novio de Anna, y Claudia, su mejor amiga, la buscan por el litoral siciliano, hay un paseo de la cámara por el frantispicio de una iglesia, rematado en cruz. Claudia se enamora de Sandro y, en el amor, cree hallar al fin la razón de su vida: esta es la aventura. Pero en el hombre el amor no engendra sentimientos. Él también se pierde, en el vacío de la carne de una prostituta que recoge, con los pies, el dinero del pecado. Y al final, solos en medio de una plaza desierta, Sandro y Claudia saben que la vida no tiene remedio y ha de ser aceptada como es.

La invocación a Dios ha desaparecido totalmente en *La notte*. Para mí es el mejor logro de Antonioni. El film se abre con un largo plano que pasea la cámara por las paredes verticales del edificio Pirelli; estamos en Milán, la ciudad de la técnica. Giovanni Pontano, novelista de moda, y Lidia, su mujer, han llegado a ese punto crítico de total soledad en un matrimonio gastado y sin hijos. Nada ocurre, salvo el hastío que produce el éxito social. Las blancas paredes de la clínica en que se enfrentan con el amigo condenado irremisiblemente por el cáncer a morir, describen esta soledad. Lidia intenta hallar, para sí misma, un sentido a la vida, dando un largo paseo por la ciudad, cuya vida sigue indiferente, regresando a los lugares en donde, entusiasmo y necesidad de lucha, construyeran juntos los primeros momentos de su amor. Y se abre la noche, la oportunidad del reencuentro. Pero el reencuentro no se produce porque el éxito social, el frío de las costumbres habituales, la necesidad de cumplir compromisos, les envuelve. Ni siquiera advierte el marido que su mujer es bella. Y cuando, al fin, al término de una fiesta forzada en una gran villa de las afueras de Milán, el Milán de los capitalistas que saben que su hora está pasando, Giovanni descubre su tragedia, es demasiado tarde. La mujer lee los párrafos de una carta de amor. El ma-

rido pregunta quién los ha escrito. Ya no es capaz de reconocer lo que escribiera para su mujer cuando eran novios.

¿Qué decir ya de *El eclipse*? El edificio de la Bolsa, la lucha del dinero, captada con precisión y con crudeza, dejan paso abierto a la insatisfacción de Vittoria, que casi nos parece lógica. ¿Esta insatisfacción, es una decadencia del hombre occidental? Vittoria y sus amigas discurren largamente sobre el tema en una evocación de Kenia, lograda mediante un montaje magnífico, en que se provoca en el espectador un impacto con el mundo negro que despierta; y frente a él las mujeres discurren acerca de su propia e insatisfecha soledad. El espíritu está eclipsado. Cuando Vittoria duda de si Piero, amor circunstancial, amor de la carne, puede ser para ella un camino, descubre en el hombre el vacío: lo que a éste importa no es la muerte del ladronzuelo que robó su coche, sino los daños sufridos por la carrocería al caer al agua. Ni siquiera existe una cálida ruptura que, al menos, nos compense en violencia, a fin de cuentas algo positivo, la frialdad de este mundo. En la última secuencia, atrozmente mutilada en la versión española, el día se apaga despacio sobre la esquina en la que Vittoria y Piero, como otras veces, se han citado; pero ninguno de los dos acude.

Nuevas perspectivas

Con Fellini y Antonioni el cine ha recibido un nuevo impulso. Basta considerar la influencia que sobre los jóvenes directores españoles ha ejercido especialmente el segundo, para darse cuenta de la importancia de su obra. Se están señalando derroteros distintos, en la utilización de un lenguaje nuevo, más íntimo, más cargado de simbolismos y, por lo mismo, más difícil de entender. Más que en Orson Welles —*Citizian Kane* anunciaba ya lo que habría de ser *El preceso*— en Robert Bresson, casi desconocido en España, encontramos la manifestación de esta novedad. Bresson, en quien el intimismo lleva a honda preocupación religiosa, universaliza los tipos convirtiéndolos en modelos de situaciones. Para ello reduce el diálogo a lo imprescindible y modula el sonido a un tono bajo, lo mismo que la luz, muy apagada; esto exige condiciones especiales de proyección para evitar, como

sucede en algunos cines comerciales, fracasos. Por último, destruye el argumento narrativo y le sustituye por una situación psicológica sometida a análisis. Era ya autor de dos films, *Los ángeles del pecado* y *Las damas del bosque de Bolonia*, cuando, en 1950, la adaptación de la obra conocida de Bernanos, *Diario de un cura de aldea*, le abrió la atención de la crítica. Sólo a partir de 1956 nos daría su trilogía de obras maestras: *Se ha escapado un condenado a muerte, Pickpocket* y *El proceso de Juana de Arco.*

Con Bresson se impone un estilo conciso, al que concurren, este es un hecho muy notable, los realizadores más recientes. Todo cuanto puede estorbar a la historia íntima, de evolución psicológica, es desterrado. El hecho de *Se ha escapado un condenado a muerte* se sitúa en Lyon, 1943, durante la ocupación alemana; pero esta precisión es sólo un medio de fijar coordenadas de lugar y de tiempo, pues se despoja al ambiente de todo influjo para enfrentarnos con un alma encerrada entre las cuatro paredes de la celda mientras flota entre la angustia y la esperanza. *Pickpocket* —el carterista— estrenada en 1960, es un esquema: la evolución de sentimientos del ladronzuelo en el encuentro indirecto con el amor. Más reciente, *El proceso de Juana de Arco,* es un admirable juego de interpretación y montaje, sobre un diálogo que toma exclusivamente del proceso de rehabilitación de la santa. Convengamos en que defrauda un poco: el esteticismo acaba pareciendo frío.

Pero hay mucho de positivo en la tendencia al estilo conciso, al enfrentamiento con la realidad, al humanismo. Tanto, que podemos esperar un buen momento del Cine occidental en los próximos años. Porque, naturalmente, el descubrimiento del hombre lleva, en el cristianismo, al descubrimiento del prójimo. Este prójimo puede ser el marido perdido como en *Una larga ausencia,* de Colpi, o el muchacho que busca una colocación en *Il posto,* de Ermano Olmi, o los rudos pastores sardos en *Banditi a Orgosolo,* de Vittorio de Setta. Pero es sobre todo el hombre sobre la tierra. En *Salvatore Giuliano,* de Francesco Rossi, el protagonista no es el huidizo bandido, apenas simbolizado por una gabardina blanca, sino Sicilia, sus gentes y su tierra, sus supersticiones y su hambre. Y en *La mano sull fucile,* de Luigi Turolla, uno de los films más convincentes que he visto en la última temporada se sintetiza el pensamiento de la guerra con estas pala-

bras: «a treinta metros un enemigo es un tiro al blanco, pero a cinco metros es un hombre».

Voy a terminar. He hablado de estilos y de películas. La mayor parte de éstas son casi desconocidas en nuestro país y ello evidencia, en mi opinión, un hecho grave, la escasa calidad del cine que nos llega a las pantallas. Las razones son muchas y, desde luego, no caigamos en la fácil postura de acusar de intransigencia a los censores. Cuando la distribución no pide estas películas, y se vuelca sobre films espectaculares, o de novela rosa, es porque sabe que tales son los géneros preferidos. Urge, pues, la preparación del público; y la estética cinematográfica no puede aprenderse si no es mediante proyecciones. He ahí el punto de partida, único que puede deshacer este círculo vicioso. Si el cine es una de las más típicas formas de cultura para el hombre moderno, ninguna duda cabe de que es su conocimiento una necesidad ineludible.

LUIS SUÁREZ FERNÁNDEZ