

CINE

RESEÑAS

MORIR EN MADRID

Cine Club de Ciencias

El cine documental es como un *retrato vivo de la historia*: allí quedan grabadas para siempre las imágenes de los acontecimientos que le interesa o importa a alguien proyectar. Allí pueden perdurar la salida de los obreros de una fábrica o la secuencia del asesinato de un presidente. Puede darse el caso de un documental que podríamos llamar lineal y directo, y de otro, el documental ideológico de montaje, como lo llamaba Bazin. Entre los primeros, baste recordarse algunos filmes definitivos como el *Nanouk* del gran Flaherty, quien con un estilo poético nos ilustra la vida de un esquimal, o *Terre sans pain*, de Buñuel, patético retrato de un pueblo abandonado de España, Las Hurdes, con su miseria, sus enfermedades, su inmensa desolación, retrato arduo y terrible que nos deja un recuerdo de asco e indignación. Entre los segundos podemos nombrar entre otros, los elaborados cortometrajes de Resnais, *Guernica*, *Las estatuas mueren también*, y *Noche y niebla*, los films de Chris Marker, los del cubano Santiago Alvarez y éste de Frédérick Rossif, realizado en 1963, en el que con ayuda de los archivos y una tardía asistencia de la cámara, trata de *mirar* años después lo que fue la guerra civil española con toda su violencia, dramatismo, coraje, ingenuidad, así como trazar a grandes rasgos lo que fue la República Española desde su surgimiento en el 1931 hasta su desaparición en el 1939.

El documento de Rossif nos hace revivir imágenes de personajes y lugares y situaciones en su momento histórico: allí cruzan por la pantalla García Lorca y Largo Caballero, Calvo Sotelo y Franco; allí están Madrid, el alcázar de Toledo, los campos de batalla; allí se observan los bombardeos de Madrid y el más ignominioso y aun incomprensible: el de Guernica.

Aunque de simpatía republicana, Rossif trata, dentro de ello, ser lo más objetivo posible. Así vemos a través de la pantalla ese homenaje al valor y dignidad del coronel Moscardó, defensor del alcázar de Toledo, así como el reconocimiento a la crueldad evidenciada por los dos bandos en lo que se refiere al número de fusilamientos, sobre todo a principios de la guerra. Otra simpatía se observa y es, directa o subterráneamente, hacia su país, Francia; de allí la mención a algunos hombres de letras franceses que ayudaron o escribieron sobre España: André Malraux, George Bernanos, Francois Mauriac.

Hay momentos de viva emoción en el film: una nostalgia triste al leer los versos y cruzar la figura de García Lorca; una sensación de indignación y horror ante la atrocidad de Guernica; una tristeza bella y patética, ante la partida de España de los voluntarios extranjeros, aquellos de quienes escribió una vez Vallejo:

¡Voluntario fajado de tu zona fría,

templada o tórrida,
héroes a la redonda,
víctima en columna de vencedores:
en España, en Madrid, están llamando
a matar, voluntarios de la vida!

Es evidente que el discurso en el film documental debe adecuarse a la imagen y viceversa. No dejar ir sensacionalismos o sensiblerías o inútiles exageraciones donde lo que *dice* la imagen es otra cosa. En el film de Rossif, pienso, no hay estas comisiones.

Hitler, los últimos diez días

Cualquiera que sea la ideología que sustente el artista, debe, dentro de ella, guardar siempre la objetividad. Es decir, tratar de que los hechos no resulten exagerados, ni minimizados, sino *como ellos son*, ya que esta clase de comisiones vuelven el mensaje alevoso, deformado, y la realidad, es claro, no corresponde con la expresión.

Este film del señor Ennio de Concini advierte desde un principio la plena autenticidad de los hechos. No lo dudo. Pero sí evidencio que esta "autenticidad" está deformada por una serie de inconsistencias: unos personajes que no logran adaptarse a la situación real, insinceros, desubicados, sobre todo el principal, un megalómano, histérico y senil Adolfo Hitler, personificado por el inglés Alec Guinness, que debe ser, indiscutiblemente, siquiera un mediano actor en otro tipo de filmes; un montaje equívoco, que subterráneamente pretende el sensacionalismo, y acaba haciendo un juego de imágenes inadecuado, y aun torpe; un discurso grandilocuente que busca la sorpresa indignada del espectador; una música introducida en momentos aparentemente cruciales, que estaría mejor, a veces, en filmes de orden romántico y menor.

La posición antifascista del cineasta Ennio de Concini puede ser bien elogiable, pero esto es independiente del film en sí mismo. Para que un film político pueda perdurar es necesario que ideología y estética estén ligadas, porque de otro modo se está haciendo más política que cine; esto es válido, creo, para las demás

manifestaciones del arte. Por eso filmes tan dispares en concepción e ideología como el furiosamente racista *El nacimiento de una nación* (1915), o esos documentos terribles y dolorosos, *Roma, ciudad abierta* (1946) y *Ladrón de bicicletas* (1948), o ese nervioso y poético *Pierrot, el loco* (1965) son y serán pequeñas y deslumbrantes joyas que salvarán el escollo del tiempo, de la idiotez, de la censura y de los regímenes totalitarios. Por eso, y contrariamente, los filmes stalinistas desaparecerán dentro de la niebla de un sacrificio intencionado y malentendido, filmes donde la figura del dictador José Stalin es todopoderosa, *omnisciente, infalible* (estos adjetivos se los adjudica Bazin en su crítica al mito staliniano en el cine) y donde los héroes, como dice Leandro Castellani "han recibido una investidura y pueden arrogarse el derecho de cumplir acciones que a los otros no les es dado juzgar sino sólo admirar". (Temi e figure del cinema contemporáneo, II, 24.) Por eso este tipo de filmes como *Hitler, los últimos diez días*, que bajo la máscara mal puesta de la objetividad y un tambaleante realismo, y donde se hace creer al espectador medio que está asistiendo a la historia y al buen cine, podrán merecer unas cuantas semanas en las salas del cinematógrafo, una decente retribución económica y nuevas oportunidades para su director, pero no un recuerdo perdurable, y mucho menos, una determinada contribución al cine.

Les valseuses

Este film del escritor y cineasta Bertrand Blier se debate entre la vulgaridad, la negligencia, casualidades forzadas y algunos éxitos, quizá inesperados, de diálogos. A fuerza de mostrar la vulgaridad de los personajes el film —como los del norteamericano Nichols— se hace a veces vulgar: recuérdense las escenas del tren cuando la mamá que amamanta el hijo debe amamantar a uno de ellos; o aquella de la discusión sobre la edad de la muchacha basándose en el olor de las pantaletas. La negligencia del cineasta se deja notar cuando los protagonistas, Jean Claude y

Pierrot, llegan a un pueblo desierto, entran a una casa, salen, se pasean, regresan, y a la única persona que encuentran le roban la motocicleta. Esto, más que una convención cinematográfica, lo que parece es una prisa inútil. La casualidad forzada está allí, cuando a la niña de la casa desierta, Jacqueline, la encuentran en un día de campo con sus padres, y resulta que es ella la que les ayuda a robar el carro y el dinero de los padres, la que huye con Jean Claude, Pierrot y su amante infinita, la que es desvirgada, "inmoralizada" y la que les agradece al final "todas sus atenciones".

Inscrito dentro de la tradición godardiana, sobre todo en lo que respecta a su caos estructural, carece, sin embargo, del orden interno de los filmes del autor de *Masculino*, *Femenino*. Además, hay otra

diferencia: Godard pretende la sátira social, en tanto que Blair, si lo ha intentado, le ha resultado exactamente lo contrario: el espectador que asiste al film sólo mira (o admira) el recuento de inmoralidades de que son capaces los personajes, y no el riesgo o desprecio que merecería, en dado caso, su género de vida. Sin itinerario, despreocupados, irónicos, primitivamente violentos, a los dos *valseuses* (los testículos, según un argot francés) les está permitido todo: la violación, la sodomía, el estupro, el robo, el salvajismo. . . No busco aparecer como un moralista, aclaro; pero es evidente que un film que explota la violencia por la violencia, el sexo por el sexo, bajo una apariencia contraria, es más tramposo y detestable que el que lo hace intencionadamente y con claros fines comerciales.

