

BREVE RESEÑA DE LA RESEÑA

Por Carlos Méndez Trujillo
Rafael Santos Jiménez

En medio de nuestro subdesarrollo —de toda índole— la Reseña viene a ser, para el amante del cine, la única posibilidad real de sentirse habitante de su época y copartícipe de los encuentros y modas de ésta.

Es ya lugar común quejarse de la "organización" de la Reseña; lugar común que no invalida la queja. Sin saber cómo, la Reseña cumple 11 años de todo (la presente es también una Reseña de fallas). Ni está todo lo que en una Reseña de Festivales debería ni todo lo que está es lo que debería. Juego de azar en el que el cineamante naufraga durante casi un mes en la total desorientación (verdadera resistencia de hígados) ante la oportunidad, al fin y al cabo, de constatar la producción mundial en lo que tiene de bueno y de malo, si no de estrictamente actual.

Limitados a las —verdaderas— Jornadas del Roble en donde, gracias a la espontánea y general bronca inaugural, nos libramos de los esperpentos ofensivos que son los "cortos" de la olimpiada (ese mito realizado en el que ya nadie cree si alguna vez lo hizo), que se nos habían preparado como burla cotidiana, y estando en libertad —no siendo críticos profesionales— de seguir aquello de que hay películas para entrar a verlas y películas para salirse, no consignamos sino aquello que vemos necesario, salvo excepciones que por no haber podido asistir a su exhibición dejamos igualmente fuera, pero de cuya calidad tenemos informes, como es el caso de *Los amores de una rubia* de Milos Forman. En cuanto a los cortometrajes presentados sólo destacan unos pocos como *Pas de deux* de Norman Mc Laren.

EL GRADUADO de Mike Nichols

"... un hombre no es nunca estúpido si adapta su lenguaje y su conducta a sus capacidades."

S. de B.

Una primera, grata sorpresa, parcial, pues las noticias previas eran halagadoras, fue el film de Mike Nichols; sorpresa, por el progreso que significa en su obra el pasar de la negación de cine y afirmación de teatro que es *Virginia Wolf* a la total afirmación de lo que es el cine en *El graduado*.

El graduado se inscribe dentro de la mejor tradición del cine norteamericano que hace que su ausencia de esoterismo, su total claridad, abierto a cualquiera con un mínimo de inteligencia o sensibilidad, en su búsqueda de públicos más amplios, hace que se le confunda a menudo con vano cine comercial.

El graduado es la trayectoria, la verdad vista a 24 cuadros por segundo de una desenajación, de un compromiso existencial, a través del amor como una manera de ubicarse en el mundo.

Uno de los rasgos peculiares del film lo constituye el hecho de que su personaje —Ben— es un simple, un individuo que no recurre a un análisis para experimentar la artificialidad de relaciones y actos del mundo que vive. No hay en Ben una conciencia que lo lleve a cuestionar una sociedad; la inmediata experiencia de vacío, de soledad, de sinrazón de ese mundo de faccímiles humanos, hace que la acción irreflexiva (el enamoramiento) sea su única for-

ma de rechazarla. *El graduado* es una agria, profunda, irónica visión de los problemas de la norteamérica actual, de esa sociedad de consumo en que la mejor recomendación que se le hace es la de integrarse a la industria del plástico.

Todas las instituciones son cuestionadas y ninguna se salva porque ninguna es salvable, claro, sobre todo, por la constante referencia a Berkeley y lo que ella representa.

Contrarios a un comentario difundido de que se trata de un "happy end", nosotros remarcamos ese plano final en que, una vez alcanzada una meta, gozosos, ante la mirada hostil de los pasajeros, los dos personajes inician, ahora sí, la reflexión.

LA NOVIA VESTÍA DE NEGRO de François Truffaut

"¿Por qué demonios alguien quiere ser Hitchcock pudiendo ser Truffaut?"

Truffaut siempre inteligente, define por sí mismo, de la mejor manera posible, su obra al decir "yo calificaría *La novia vestía de negro* como una aventura de Walt Disney para adultos". Y en efecto, como en Disney, todo resulta obvio, cursi, realizado en una limpia técnica, pero orientado únicamente por la gratuidad. La decepción viene en cuanto que estos defectos, naturales en Disney, en un cineasta del rigor y sensibilidad de Truffaut resultan aberrantes. Esta caída absolutamente indigna (no como la de Losey, en el que aún es posible hablar de dignidad y de cine) nos impresiona por que en ella lleva el más grande prestigio, quizá, de la nueva ola. Sin embargo el fracaso no era del todo imprevisible después de la nefasta *Fahrenheit 451*.

Truffaut siempre crítico inteligente, se justificaría diciendo que es un juego, sólo que a nuestro juicio hasta el juego implica una autenticidad, que en esta película está ausente. Dicha ausencia nace de la imposibilidad cultural, y de toda índole, de que Truffaut devenga en Hitchcock. Sobre todo si está ausente la más cara virtud del autor de *Marnie*: la ironía.

Una segunda caída e igualmente triste, es el caso de Jeanne Moreau. Su acostumbrada medida, que le diera un lugar como actriz y como mujer, se convierte aquí en una total impudicia (estética sobre todo), salvo en escasos

momentos en que es reconocible aquella excelente Moreau de *Eva*.

PATSY MI AMOR de Manuel Michel

Una gran cultura, estudios especializados en famoso instituto de cine, una inteligente militancia en la crítica independiente, alguna obra teórica de cierto valor y un anterior cortometraje experimental, nos hicieron pensar en Manuel Michel como una de las posibilidades —ya míticas— de la existencia de un cine —si no nuevo— al menos de calidad en México.

Pero ni las mejores intenciones son capaces de salvar algo de esa incongruencia que se llama *Patsy*; porque ya para el tercer rollo, ante el temor de que los decorados de cartón se cayesen o la antipatía de los actores se desbordase, abandonamos la sala pidiendo que por lo menos fuese veraz, que no pareciese cine.

A consecuencia de este film, nos viene a la memoria aquel personaje de Hawks, que habiendo escrito un manual de pesca —hacedor de campeones— en el momento de aplicar la teoría y manejar los avíos no sabe qué hacer con ellos.

PIERROT LE FOU de Jean-Luc Godard

"Para Godard sólo tengo palabras dulces."
Mike Jaeger

Uno de los nombres que día a día van labrándose un lugar entre los clásicos del cine es el de Jean-Luc Godard. Suscitando polémicas, su calidad termina por imponerse. Cada año, desde hace casi una década, alguna de sus realizaciones resulta obligatoria entre lo mejor de la producción mundial.

Por esas oscuras razones (oscuras, unas por conocidas, otras por desconocidas) al cinéfilo mexicano se le tiene en tal ayuno y desorientación respecto de la obra de este realizador. No todo lo que ha hecho se ha visto y sí, lo visto, en el mayor desorden, lo que permite una confusión extra.

En la presente reseña, en lugar de verse representado por alguno de los tres films importantes que realizó en el año (*Week end*, *La chinoise* y *One plus one*), se nos exhibió uno

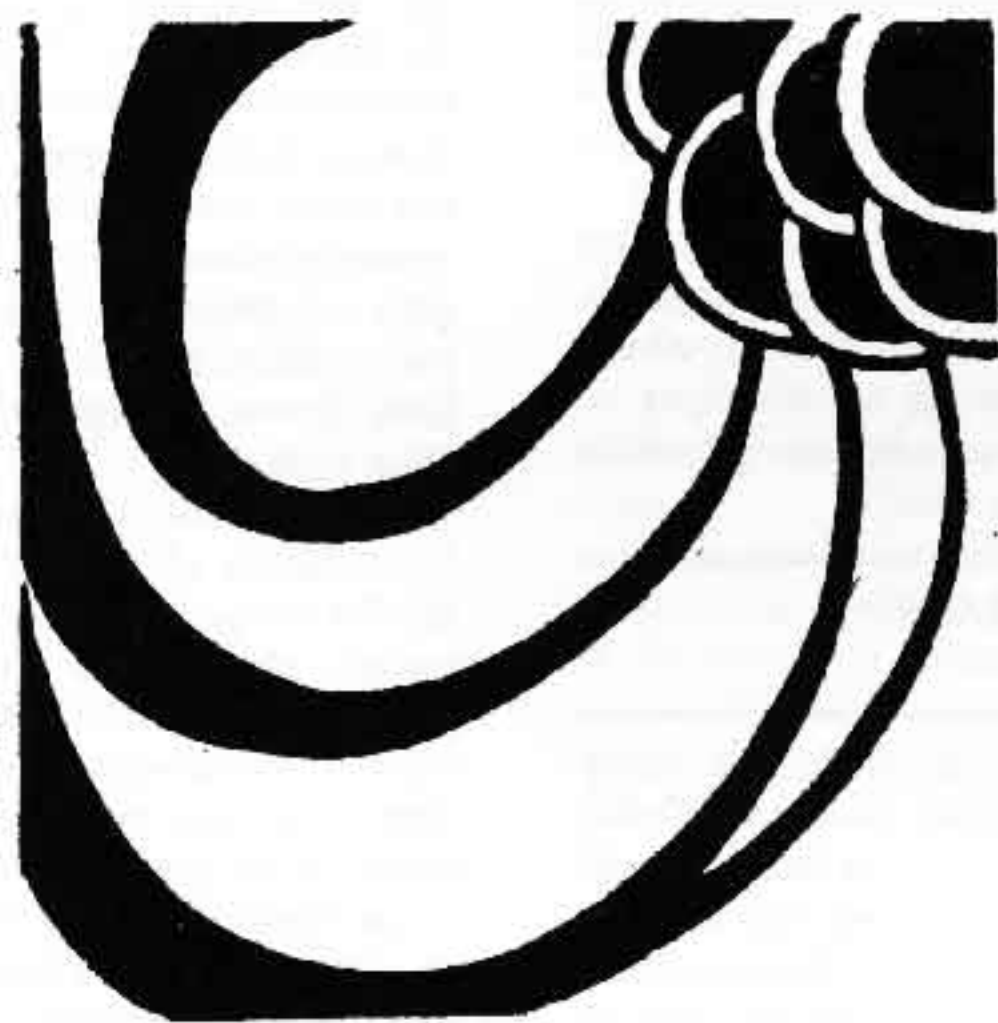
ya no tan nuevo aunque sí interesante y discutible como toda su obra. Su exhibición no fue cabalmente comprendida como la mayoría de sus films. Muchos reproches y descontentos provocó. Algunos, debidos a la no clara localización dentro de su obra, pero principalmente por las características propias de su estilo. Estilo discutible en cuanto a no pretender alcanzar una difusión masiva (de hecho, ha permanecido siempre dentro de los límites de un cine experimental, lejos de las grandes producciones). Cine para minorías —aún dentro de los mismos grupos intelectuales—, dadas las diferencias no sólo culturales sino las preferencias, las actitudes, a Godard siempre se le ha reprochado hacer cine para él y sus amistades; él mismo se ha preocupado de explicar esta situación en sus films por boca de sus personajes, al definir la inteligencia como ver la realidad, pero siempre desde un punto de vista, asumiendo así un compromiso; así, Godard exige del espectador, en *Pierrot...* y en todos sus films, no sólo una amplia cultura, sino un mundo de preferencias y un compromiso, no externo, sino una real actitud ante la vida y, sobre todo, hacer —como él lo hace— del hecho de ver cine un acto de amor.

La ironía, única forma susceptible de expresar nuestro tiempo, caracteriza

y define este film, no exento de ambigüedad, pues también se trata —como dice Umberto Eco— “de elaborar modelos de relaciones en los que la ambigüedad encuentre una justificación y adquiera un valor positivo”. La aglomeración para algunos desmedida, de citas, chistes privados, referencias culturanistas, homenajes, autohomenajes, etc., son para Godard la forma única de obligar al espectador a tomar parte activa, auténtica recreación, en aquella visión que nos plantea. Estos medios, por otra parte, tienen como fin afirmar esa ironía que da validez, informalidad y carácter polémico al film.

Pierrot-Ferdinand y Colombina, guñol de la pareja romántica, en su historia de amor-desamor, sirven de hilo conductor del develamiento que Godard hace de sí y del mundo. Situación pedante —como pedante es Godard— pero válida desde el momento en que se niega a tomarse en serio, pero es que sí afirma un total compromiso ante los hechos sociales.

Cine consciente de sí mismo, de sus responsabilidades y valores, snob, en su más válido sentido, en tanto que no busca mayor trascendencia que la captación y expresión de su momento histórico, en una afirmación total del arte como experimento, pero también como creación transformadora.



Dibujo de Juan Lorenzo Hernández

UN VERANO EN LA MONTAÑA

de Peter Bacso

La décimoprimer Reseña de Festivales Cinematográficos, como reflejo limitado, pero reflejo al fin y al cabo de las búsquedas de un momento, tuvo como tema predominante el de la relación entre generaciones, de la integración del joven con un mundo que cuestiona. Este problema, que bien podría ser la definición del año, encuentra en el film de Bacso uno de los análisis más lúcidos, vigorosos y comprometidos. El campo socialista se ve claramente reflejado en aquello que de conflicto generacional y político se da en él. Dotado de un profundo sentido crítico, no mixtifica al joven. Nos lo muestra indeciso, conociendo aquello que rechaza y, si se quiere, no sabiendo exactamente lo que espera, pero luchando y comprometiéndose en la búsqueda (remember Sari).

Cada uno de sus personajes bien define una generación y una actitud a través de sus relaciones, severamente establecidas por Bacso, cuya simpatía objetiva, está con aquellos que asumen su libertad y la de los otros, con lo que resulta que la "lucha generacional" no es tanto un problema de edades como de responsabilidad y libertad. Este primer problema lo lleva a profundizar algunas de las situaciones por las que atraviesa, a través de un desarrollo histórico, la actual sociedad húngara; situaciones aplicables por lo demás, a todo el bloque socialista, como consecuencias, principalmente, del periodo estalinista.

Bacso encarna lo que el artista marxista debe ser; estricto en sus análisis, vigoroso, pero fundamentalmente abierto, sabedor de que "a los hombres no sólo se les puede ayudar dirigiéndolos sino viviendo entre ellos".

LA HORA DEL LOBO

de Ingmar Bergman

Ingmar Bergman, uno de los nombres sagrados del cine contemporáneo, nos ofrece una más de sus perfectas ensañaciones metafísicas. Su talento, como los pájaros (Vogler: término clave en su simbología) vuela demasiado alto, introduciéndose en los oscuros pasajes, y por qué no decirlo, un tanto inútiles, de las teologías, de las morales maniqueas.

A veces se antoja pensar que Bergman no corresponde cabalmente a este siglo, y que en la Edad Media se hubiese sentido más a sus anchas, preguntándose sobre el sentido de la culpa y la naturaleza del alma.

Ante la perfección de sus formas cinematográficas no cabe reparo sino admiración. Pero sí vale la pena preguntarse si tiene sentido que en pleno siglo xx, ante los problemas tan inmediatos que nos encontramos, se nos planteen cuestiones tan inoperantes como de las que Bergman se ocupa. Sin embargo, cierto progreso en ello es posible captar: el alma ya no es, como en films anteriores, una entidad puramente abstracta sino que en *La hora del lobo* nos la muestra como un principio dador de energías, lo que es un avance.

La anécdota de la infancia bien pudiera ser la clave del film, y en realidad no es más que la sinopsis de la historia, dentro de la historia misma, que aclara que no es otra cosa que una culpa y una expiación.

Mucha gente puede diferir de esta crítica a la obra de Bergman, arguyendo que puede tener matices más bien psicológicos, pero si así fuese, todo resultaría más bien gratuito.

Cristiano tardío, cineasta genial, Bergman ha permanecido y permanece, aislado en su lejana Suecia, con sus problemas y su talento creador.

EL ÁNGEL DE LA MUERTE

de Joseph Losey

Joseph Losey —posiblemente el nombre más prestigiado del cine de hoy, ignominiosamente ignorado durante años— posee una de las líneas más puras y definidas en la historia del cine. Con *Boom* escapa tristemente a dichas virtudes.

A través de veinte años de laborar (que ése es el término) en el cine, en medio de peripecias y barreras de toda índole, víctima de cazas de brujas, a pesar de las limitaciones que la producción le establecía, fue capaz de crear una obra que se caracteriza por su lucidez, rigor y compromiso social.

De unos años a la fecha, a partir de su película *The Criminal* en que su calidad es unánimemente reconocida, ha gozado de mayores libertades de creación que le permiten esa obra única que en la Reseña anterior pudimos ver: *Accidente*.

Este año su representación dejó mucho que desear. No porque *El ángel de la muerte* resulte un film remarcablemente malo (firmado por otro autor no pondríamos queja), pero a una persona como Losey se le exige algo más que este intrascendente, eso sí muy elegante, conflicto —casi personal— Burton-Taylor.

El reparo de que parte de una obra nefasta, como todo lo de Williams, no resulta justificación desde el momento en que en ocasiones anteriores partió de historias igualmente malas (piénsese si no en el caso de *Eva*, cuya historia original no supera la del drama de Williams y los resultados sí tienen total superioridad).

¿A qué se debe esta caída —no tan dolorosa—, posiblemente la única de su carrera? No es posible saberlo claramente. Muchas de sus virtudes perduran: sentido del cine, justeza en las formas expresivas, enorme elegancia y aún algo de su admirable ironía. Sin embargo, esperamos que este hombre valiente y noble vuelva a esa capacidad de análisis, a ese sentido de lo social a que nos tiene acostumbrados y que lo colocan en un lugar indiscutible dentro del arte del siglo.

Valgan estas líneas para rendir un admirado homenaje a su insobornable actitud de compromiso (gracias señor Losey) en esa feria de vanidades que representa el festival de Acapulco.

FANDO Y LIS

de Alexandro Jodorowsky

El subdesarrollo que padecemos, económico y cultural, provoca situaciones tan embarazosas como las surgidas alrededor de este film. Embarazosas porque convierten una obra tan intrascendente, caduca, carente de toda novedad y sobre todo de calidad, en un suceso que provoca airados debates y atrae la atención del grueso del público, en nombre de una rebelión que resulta puramente exterior y gratuita.

Lejos de su probada genialidad en los terrenos del teatro, esta obra de Jodorowsky presenta dos claros errores. El primero y más vergonzoso de ellos, es la impudicia con que refritea los encuentros de hace treinta años.

En segundo lugar, la total ignorancia y mal gusto con que maneja algo tan amado por nosotros: el cine.

Verdadera serie de lugares comunes que sólo logra cpatar tontos, en un

momento en que asustar burgueses no sólo carece de sentido, sino que resulta controproducente; llena de símbolos machacados, obvios, atacando valores que (como decía Monsiváis) nadie se ocupa de defender. Quizá lo que suceda es que nosotros no podamos entender el pensamiento de Jodorowsky por pertenecer a generación muy posterior a la suya.

Posiblemente cierto tipo de experiencias surrealistas correspondan a nuestra situación de provincia cultural, pero en ese caso resulta mucho más válida *La fórmula secreta* de Rubén Gámez, y no esta muestra de misticismos tardíos (de lo cual no tiene la culpa el surrealismo), ignorancias respecto del hecho social llamado hombre y del hecho estético llamado cine.

Si Alexandro cree que el mundo occidental representa un caos, que sea honrado y lo enfrente; que comprenda (y creemos que tiene con qué hacerlo) que este caos obedece a problemas muy concretos y que en lugar de atacar "valores" y encerrarse en egolatrías, lo que se exige es transformar sistemas.

LA SEMILLA DEL DIABLO

de Roman Polanski

Estéticamente impecable, comercialmente exitoso, Polanski posee la fórmula que a todos pudiera satisfacer. En lo personal, nos parece que no aporta nada esencial —como en un momento lo hizo, sobre todo con *Punto muerto* (*Cul de sac*)— a la problemática por resolver del hombre actual.

Rosemary's baby, amena, bella, con su suspenso bien llevado, representa una obra maestra del género, pero sin que en ella veamos, y en Polanski es una falta imperdonable, una visión coherente del mundo o un análisis de éste.

Si la intención fue hacer un divertimento, la película lo cumplió. Si fue la de hacer un film demoniaco resulta un tanto inútil.

TE AMO, TE AMO

de Alain Resnais

"...la velocidad transforma el tiempo en espacio; el cine transforma el espacio en tiempo."

G.C.I.

Con un no despreciable, pero sí oculto humor, Resnais recurre a una historia

de ciencia-ficción para explicar de manera obvia, todo lo que en sus films anteriores se prestó para rompecabezas.

La historia de la máquina del tiempo le permite clarificar su temática obsesionante del tiempo y la memoria. Una vez más se introduce en la mente de su personaje para captar el mecanismo del recuerdo en un intento de adueñarse del tiempo. Resnais descubre que esta búsqueda resulta un intento frustrante, en cuanto que el recuerdo sólo nos permite revivir experiencias sensoriales, pero nunca el porqué, el análisis de situaciones, por ello es que, cerrándose el círculo de presente-pasado, regresa al suicidio, esta vez sí consumado como una última ironía de la vida misma.

Film hermoso, logrado, por ningún motivo el más trascendente de la obra de Resnais (aunque no hayamos visto *La guerra ha terminado*), profundo, como ese rostro final, lleno de emociones contradictorias, imagen del pensamiento humano.

BONNIE Y CLYDE

de Arthur Penn

"En efecto, la acción por la acción, sea soñada, sea practicada, exige una disponibilidad, una ligereza, una indiferencia, que no conciden con la conciencia moral."

A.M.

En un film de Godard —visto en esta misma Reseña— el magnífico Sam Fuller dice que: "el cine es como un campo de batalla: amor, odio, acción, violencia, muerte... En una palabra, emoción". La obra de Penn no acepta mejor elogio. Si aceptamos lo que Fuller nos dice, *Bonnie y Clyde* es cine por antonomasia.

Tierna, como inocentes son sus personajes, brutal, como amarga es su situación, a través de Bonnie y Clyde Arthur Penn viene a darnos la imagen mítica de hoy. Sus héroes, absurdos, como por necesidad son los héroes en nuestros días, reciben de Penn una mirada que no por emocionada renuncia a la objetividad.

Bonnie y Clyde dulces, como pocos personajes ha dado el cine, son dos niños que se rebelan contra un mundo que desprecian, pero su lucha es estéril, estéril como su muerte, porque no logran dar el paso que los transforme y que transforme el sistema en que viven, con lo que devendrían en revolucionarios. Con ello captamos los problemas a que una sociedad como la norteamericana se enfrenta. La época

en que los hechos transcurren, es la "edad de oro" del *american way of life*. La violencia que baña el film es la violencia de un mundo en contradicción constante; el odio es la constante en las relaciones de ese mundo; la muerte es la única liberación que estos jóvenes amantes se permiten; su amor, enfermo, por carecer de una orientación humana; Penn ve a sus personajes en la acción, no en sus voliciones. En el espectador el film produce una emoción catártica, liberadora, lo que es su mayor virtud, pues amamos, pero también juzgamos a Bonnie y Clyde.

EDIPO REY

de Pier Paolo Pasolini

Pasolini es uno de los creadores que mejor definen al artista de nuestro tiempo. Lúcido, inteligente, comprometido política y estéticamente, logra integrar en él todo un mundo cultural, abriendo cauces para el arte y para el hombre en sus problemáticas esenciales.

Novelista, poeta, ensayista y promotor, ha dado un nuevo y definitivo impulso al cine italiano con sus obras *Accattone*, *Mamá Roma*, *El evangelio según San Mateo*. Su militancia política y cultural ha hecho surgir a su alrededor a todo un grupo de jóvenes cineastas (a los que algunos han dado en llamar neoneorrealista) con una visión que transforma radicalmente el hecho de hacer cine en una experiencia revolucionaria.

El juego de tiempos que Pasolini establece en el inicio y el final de la película, nos clarifica la vigencia de la problemática del mito clásico. Pasolini se acerca a la tragedia de la única manera en que puede hacerse: forzando al tema a tomar las características de nuestra época, enriqueciendo sus enfoques.

En el mito clásico, Edipo no es un ciego sino un hombre esclavo de su destino; para Pasolini es un hombre que no ve la realidad, que se niega a cuestionar sus actos; en el mito clásico Edipo responde a la Esfinge, en el film, Edipo se niega siquiera a escucharla, pretendiendo acallar su interior.

Abarcando todos los niveles, Pasolini nos comunica por medio de formas significativas los diversos niveles en que el hombre se mueve; cargado de un rico contenido psicológico, ideológico y estético, a través de sus imágenes vigorosas, emotivas, justas, alcanza una perfección escasamente igualada.