

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

—
ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



SEPTIEMBRE - OCTUBRE 2018

LAS DÉCADAS DEL CINE (III):

LOS AÑOS 70 EN EL CINE ITALIANO

(1ª PARTE)

ORGANIZA:

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE



EN
LA CAPILLA
 entrarán ver-
 ras obras de
 en muebles,
 ros, manto,
 porcelanas.
 Al mismo
 po que po-
 vender cuan-
 lesee con la
 ridad que e-
 lará satisfecho
 ntezuclas, 14

tares

A GRANADA.
 Inserta en el
 o del Ejército
 o al Gobierno
 comandante de
 Rodríguez Leal.

Avisos

rá con un apa-
R BAYOS X.



El Cine - Club celebró su primera sesión

En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el «film» es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

Imposible el mero de es han sido te corruptos d cías a todo Igualemen muy noble sús que tu en reverenc a todos los mente a la lesianos, Tu gios de er que no cit han acudid nuestros ac Rendidas granadina, parroquiale tísimas au muy especi cueelas Norr entusiasmo, veterana A rio, tan ca dos No quise mos colabor tiguos Alur día de este ron el honi liquas a n lo hicieron Gracias s molesto si La Escue Escuela Pi ble recuerd comunicado Roma. Y, junta agradecimie modo espec Que se a res esta de que estudie gía y, lo q practiquen, más que ul colaborar d geilizadora la Santa Ig Gracias a que han vc que se ha nas para d dre. Tambié tiene que e turado de A todos:

La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

El CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada". Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2018-2019, cumplimos 65 (69) años.

SEPTIEMBRE - OCTUBRE 2018

Jornadas de Recepción 2018

**LAS DÉCADAS DEL CINE (III):
LOS AÑOS 70 EN EL CINE ITALIANO
(1ª parte)**

SEPTEMBER - OCTOBER 2018

Reception Days 2018

THE DECADES OF CINEMA (III):
1970s IN ITALIAN CINEMA (part I)

Martes 18 septiembre / *Tuesday 18th september* 21 h.

ZABRISKIE POINT (1970) Michelangelo Antonioni

(*ZABRISKIE POINT*)

v.o.s.e. / *OV film with Spanish subtitles*

Viernes 21 septiembre / *Friday 21th september* 21 h.

LA CLASE OBRERA VA AL PARAÍSO (1971) Elio Petri

(*LA CLASSE OPERAIA VA IN PARADISO*)

v.o.s.e. / *OV film with Spanish subtitles*

Martes 25 septiembre / *Tuesday 25th september* 21 h.

NOVECENTO - 1ª parte (1976) Bernardo Bertolucci

(*NOVECENTO - prima parte*)

v.o.s.e. / *OV film with Spanish subtitles*

Viernes 28 septiembre / *Friday 28th september* 21 h.

NOVECENTO - 2ª parte (1976) Bernardo Bertolucci

(*NOVECENTO - seconda parte*)

v.o.s.e. / *OV film with Spanish subtitles*

Martes 2 octubre / *Tuesday 2nd october* 21 h.

EL INOCENTE (1976) Luchino Visconti

(*L'INNOCENTE*)

v.o.s.e. / *OV film with Spanish subtitles*

Viernes 5 octubre / *Friday 5th october* 21 h.

OPERACIÓN OGRO (1979) Gillo Pontecorvo

(*OGRO / OPERACIÓN OGRO*)

v.e. / *Spanish version film*

Todas las proyecciones en
la Sala Máxima de la ANTIGUA FACULTAD DE MEDICINA (Av. de Madrid).
Entrada libre hasta completar aforo
All projections at the Assembly Hall in the Former Medical College (Av. de Madrid)
Free admission up to full room





LOS AÑOS 70 constituyen hasta 1976 una prolongación de la década precedente (con los años 60 se inicia la “edad de oro del cine italiano” que durará cerca de veinte años). La ideología pasa a primer plano con mayor fuerza que nunca, tanto en el seno de la sociedad civil como en las pantallas. Estos “años de plomo”, de la “estrategia de la tensión”, están jalonados por los sangrientos atentados terroristas de las Brigadas Rojas y de la extrema derecha, que culminan con el asesinato del ex presidente del Gobierno, Aldo Moro, en 1978, y con el atentado de Bolonia en 1980. A continuación, la mafia y sus propios atentados tomarán el relevo, y saldrá a la luz la corrupción del Poder. La cuestión meridional del Mezzogiorno, es decir, la distancia cada vez mayor entre el Norte industrializado y el Sur petrificado, víctima de todo tipo de trapicheos, se revela más central.

En consecuencia, no resulta extraño que el cine de esta década se encuentre dominado por películas políticas y siga profundizando en la denuncia de un sistema corrupto, de una sociedad indefensa ante las consecuencias de su deriva moral. En ese sentido, el tríptico de ELIO PETRI (1929-1982) formado por **Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha** (*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, 1970), **LA CLASE OBRERA VA AL PARAÍSO** (*La classe operaia va in paradiso*, 1971) y **El amargo deseo de la propiedad** (*La proprietà non è più un furto*, 1973), completada con **Todo Modo** en 1976, resulta ejemplar. Los métodos policiales, la explotación de los trabajadores, la función del dinero en la sociedad italiana, las prácticas dudosas de la Democracia Cristiana son objeto de un análisis tan duro como metódico, que resulta aún más eficaz gracias a su protagonista, Gian Maria Volontè.

En la misma línea, FRANCESCO ROSI (1922-2015) continúa transitando por los caminos abiertos en los años sesenta, poniendo al descubierto los mecanismos invisibles que rigen la



vida política y el mundo de los negocios (*El caso Mattei, Il caso Mattei*, 1971; Lucky Luciano, 1973), abordando el problema del terrorismo (*Excelentísimos cadáveres, Cadaveri eccellenti*, 1975) y volviendo sobre el tema del fascismo (*Cristo se paró en Éboli, Cristo si é fermata a Eboli*, 1979).

La trayectoria seguida por BERNARDO BERTOLUCCI (1941), cuyas tentaciones esteticistas a veces comprometen sus sinceras intenciones, resulta seductora pero ambigua. **La estrategia de la araña** (*La strategia del ragno*, 1970) y **El conformista** (*Il conformista*, 1971) continúan indagando en la naturaleza del fascismo. Pero, con la escandalosa **El último tango en París** (*Ultimo tango a Parigi*, 1973), un éxito mundial, el cineasta abandona su meditación sobre la Historia para relatar la confrontación psicológica y erótica, desarrollada casi exclusivamente a puerta cerrada, entre una joven y un hombre maduro. Bertolucci volverá a la línea de las dos primeras películas con una superproducción-río, **NOVECIENTO** (1976), fresco inmenso y ambicioso que repasa la historia social y política de Italia desde 1900 hasta 1945, observada principalmente desde un contexto rural.

En el curso de esta década, los HERMANOS TAVIANI (PAOLO, 1931 / VITTORIO, 1929-2018) dan lo mejor de sí. La acción de **San Miguel tenía un gallo** (*San Michele aveva un gallo* (1971/1975) y **Allonsanfan** (1974) se desarrolla en el siglo XIX, pero plantea cuestiones de actualidad sobre las estrategias revolucionarias. **Padre padrone** (1977), su obra más lograda, repasa la trayectoria de un pequeño pastor sardo analfabeto que, contra la voluntad de su padre, se convierte en profesor de lingüística, lo que brinda a los Taviani la ocasión de evocar el mundo rural con lirismo y lucidez.



El árbol de los zuecos (*L'albero degli zoccoli*, 1978), de **ERMANNOLMI** (1931-2018), comparte ciertas características con **Padre padrone**: crónica rural, producción de la RAI (la televisión pública italiana), presupuesto reducido y rodaje con pocos medios; presencia de actores no profesionales; empleo de dialectos, sardo o lombardo. Pero las coincidencias acaban ahí. De una belleza austera, el film de Olmi se sitúa a finales del siglo XIX y pretende ser una reconstrucción fiel, a la vez poética y etnográfica, de un mundo a punto de derrumbarse por efecto de los cataclismos del siglo XX.

Muchas de estas películas obtienen galardones en los festivales internacionales. El cine italiano, tentado a menudo por las coproducciones, se encuentra todavía en su cénit, y las escenas de la vida social, tanto decimonónicas como del presente, constituyen para los cineastas y para sus guionistas unos materiales que saben emplear con felices resultados.

Antes de su trágica desaparición, **PIER PAOLO PASOLINI** (1922-1975) realiza una serie de films que, más allá de la diversidad de sus fuentes de inspiración (Eurípides, Boccaccio, el poeta inglés Chaucer, la literatura árabe, el marqués de Sade) y de la distancia que separa a las épocas en que se desarrollan los relatos (la Antigüedad, la Edad Media, el mundo contemporáneo), traslucen las obsesiones de su autor, principio y fin de sus reflexiones filosóficas o ideológicas: **Medea**, 1970; **El decamerón** (*Il decameron*, 1971), **Saló o los 120 días de Sodoma** (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975).

De forma similar, **FEDERICO FELLINI** (1920-1993), cada vez más ajeno a cualquier corsé narrativo, da libre curso a su desmesura. Modela una Roma delirante (**Roma**, 1972), extrae del pozo de la memoria la caricatura de una pequeña ciudad de provincias anestesiada por el fascismo y el orden moral (**Amarcord**, 1973), anima a un títere grotesco llamado **Casanova**



(1976), imagina en tono de pesadilla la debacle de una orquesta (**Ensayo de orquesta**, *Prova d'orchestra*, 1978) o una monstruosa **Ciudad de las mujeres** (*La citta delle donne*, 1980).

MICHELANGELO ANTONIONI (1912-2007), por su parte, da la vuelta al mundo: se dirige a Estados Unidos (**ZABRISKIE POINT**, 1970), rueda un documental sobre China (**Chung Kuo-Cina**, 1972) o recorre el desierto de Almería (**El reportero**, *Professione: Reporter*, 1975).

Entre 1968 y 1973 un meteoro atraviesa el cine italiano: CARMELO BENE (1937-2002). Hombre de teatro que rompe con todas las tradiciones, se interesa por el séptimo arte el tiempo necesario para rodar cuatro medimétrajes y cinco largos. **Nuestra Señora de los Turcos** (*Nostra Signora dei Turchi*, 1968) provoca un escándalo y divide al público en dos campos irreductibles: los unos afirman que es un genio; los otros lo vilipendian. Posteriormente, esta obra obsesiva y absolutamente barroca se interrumpe de repente, dejando atónitos a los espectadores -**Salomé**, 1972; **Un Hamlet menos** (*Un Amleto di meno*, 1973)-.

En la segunda mitad de esta prodigiosa edad de oro, las grandes figuras de las generaciones más veteranas continúan en activo. Si ROBERTO ROSSELLINI (1906-1977) sólo trabaja ya para la televisión, realizando para ella, desde mediados de los años sesenta, obras de un rigor ejemplar **La toma del poder por Louis XIV** (*La prise du pouvoir par Louis XIV*, 1966), si VITTORIO DE SICA (1901-1974) sólo consigue buenos films de manera puntual (**El jardín de los Finzi-Contini**, *Il giardino dei Finzi-Contini*, 1970), LUCHINO VISCONTI (1906-1976), en cambio, sigue alumbrando obras maestras. Tanto si son adaptaciones como si parten de guiones originales, tanto si la acción se remonta a principios de siglo como si se inscribe en un pasado reciente, sus películas (**Muerte en Venecia**, *Morte a Venezia*, 1971, basada en Thomas



Mann; Ludwig, 1973; **EL INOCENTE**, *L'innocente*, 1976, basada en Gabriele D'Annunzio) dan muestra del mismo refinamiento, sentido de la Historia, búsqueda de la belleza y afán de perfección.

Sin embargo, para los veteranos, esta década es la última. De Sica fallece en 1974, Visconti en 1976, Rossellini en 1977. Algunos cineastas más jóvenes desaparecen prematuramente: PIETRO GERMI en 1974, Pasolini en 1975. Por otra parte, aunque los años 60 habían conocido una floración extraordinaria de nuevos realizadores, ETTORE SCOLA (1931-2016) es el único que puede medirse con los grandes. Pese a que sus comienzos como realizador se remontan a los años 60, sólo en 1970, con **El demonio de los celos** (*Dramma della gelosia - tutti i particolari in cronaca*), y sobre todo en 1974, con **Nos amábamos tanto** (*C'eravamo tanto amanti*), y también, en un registro diferente, con **Una jornada particular** (*Una giornata particolare*, 1977), Scola se afirma de verdad. A partir de ese momento, se convierte en uno de los principales especialistas en el género de la comedia, que a lo largo de la década continúa mofándose de las instituciones y de una sociedad cada vez más desorientada.

DINO RISI (1916-2008), MARIO MONICELLI (1915-2010) y LUIGI COMENCINI (1916-2007) siguen efectuando radiografías de su país. A su lado aparecen Scola, durante mucho tiempo uno de sus mejores guionistas, así como varios de sus actores, que ahora pasan al otro lado de la cámara: ALBERTO SORDI (1920-2003), UGO TOGNAZZI (1922-1990) o NINO MANFREDI (1921-2004). Pero, tras las risas y el humor negro, estas películas adoptan paulatinamente la forma de amargos balances o de ásperas requisitorias (...)

Menos preocupado por la observación de la escena social y política de su país que por los conflictos contemporáneos, GILLO PONTECORVO (1919-2006) realiza tras **La batalla**

de Argel (*La battaglia di Algeri*, 1966) y Queimada (1969), **OPERACIÓN OGRO** (*Ogro*, 1979) sobre el atentado en 1973 de E.T.A. contra el almirante Luis Carrero Blanco, presidente del Gobierno de España y mano de derecha del dictador Francisco Franco. (...)

El relevo tarda en llegar. La edad de oro llega a su conclusión y, entre 1978 y 1980, se dibuja un nuevo horizonte, más apagado. **Ecce bombo** (1978), de NANNI MORETTI (1953), y **Ratataplan** (1979), de MAURIZIO NICHETTI (1948), entreabren esa nueva puerta, mientras que **La terraza** (*La terrazza*, 1980), de Scola, cierra la precedente. (...).

Texto (extractos):

André Z. Labarrère, **Atlas del Cine**, Akal, Madrid, 2009.



Martes 18 de septiembre 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

ZABRISKIE POINT

(1970) EE.UU. 113 min.

Título Orig.- Zabriskie Point. **Director y Argumento.-**

Michelangelo Antonioni. **Guión.-** Michelangelo Antonioni, Franco Rossetti, Tonino Guerra, Sam Shepard y Clare Peploe.

Fotografía.- Alfio Contini (2.35:1 Panavisión - Metrocolor).

Montaje.- Franco Arcalli y Michelangelo Antonioni. **Música.-**

Jerry Garcia y Pink Floyd. **Productor.-** Carlo Ponti y Harrison

Starr. **Producción.-** Metro Goldwyn Mayer. **Intérpretes.-** Mark

Frechette (*Mark*), Daria Halprin (*Daria*), Rod Taylor (*Lee Allen*),

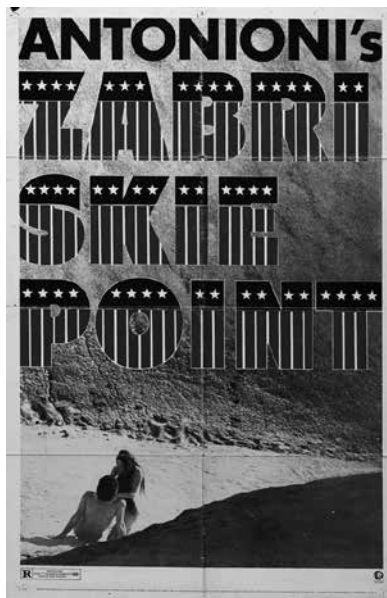
Paul Fix (*dueño cafetería*), Bill Garaway (*Morty*), Kathleen

Cleaver (*Kathleen*), G.D. Spradlin (*socio de Lee*), Lee Duncan

(*patrullero autopista*), Harrison Ford (*estudiante arrestado*),

Philip Baker Hall (*dueño restaurante*).

versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 22 de la filmografía de Michelangelo Antonioni (de 34 como director)

Música de sala:

La música de Ennio Morricone en los años 70 / 1ª parte

-incluye “Sacco y Vanzetti”, “La califa”, “El atentado”, “El desierto de los tártaros”...-

(...) MICHELANGELO ANTONIONI (1912-2007) crea en sus películas un mundo cuya estructura es análoga a la estructura esencial de la realidad social, realidad en la que se inscribe la obra en cuestión. Esta estructura lo es de un mundo en el que los objetos han adquirido una realidad propia, una cierta autonomía. Los hombres, incapaces ya de imponerse a todo cuanto les rodea (al menos aparentemente), han sido asimilados a la categoría de objetos. Y los sentimientos, la “vida”, solo existe en la medida en que se expresa a través de la reificación, es decir, solo es posible continuar “vivo” si se está neurotizado. Para conseguir llevar a la práctica



este propósito, Antonioni se aproxima más y más, a lo largo de su filmografía, a la idea de “monólogo interior”. La trama, la progresión dramática a través de hechos, es inexistente. En todo caso la progresión proviene de las asociaciones mentales que nos proponen las imágenes, en su esfuerzo por introducirnos en el flujo de la conciencia protagonista. Vemos así como la realidad se identifica con la conciencia que de ella se tiene y es por eso que Antonioni, en vez de consagrar sus esfuerzos en describir con exactitud la psicología de sus personajes, se centra en el mecanismo psicológico que les rige, esperando que éste sea lo bastante explícito. La evolución dramática de la obra se concede, en todo caso, a la sensación de paso del tiempo. El tiempo, más que un lugar concreto tan extraña es en cierto modo la fisicidad que les rodea, devora las personas, les hace darse cuenta de la monotonía que rige todos sus actos, de como sus ambiciones y esperanzas mueren antes de cumplirse. En Antonioni no hay grandes dramas porque no sucede nada que sea lo bastante importante como para modificar el desorden establecido. Y si en alguna ocasión hay algún suceso capaz de cambiar cualquier cosa, o se produce al final del film o se pierde en el marasmo de la vaciedad, convirtiéndose en mera excusa justificadora casi de la propia existencia -la desaparición de *Anna* en *La aventura* (*L'avventura*, 1960)-.

Todos estos propósitos se concretan en la utilización crítica de ciertos patrones. A menudo estamos ante tópicas historias de triángulo amoroso, en las que no hay ni la emoción -en el sentido clásico en que se explota en tales films- de que el marido descubra la infidelidad de la esposa ni, como contrapunto, ésta va a hallar la felicidad en su nueva relación. Mucho más frecuente es la repetición de ciertas convenciones del thriller, del film de misterio, repetición



que se extiende desde **Crónica de un amor** (*Cronaca di un amore*, 1950) hasta **ZABRISKIE POINT**. (...)

(...) La primera constatación posible al repasar la galería de personajes que nos ofrece la filmografía de Antonioni es que todos, o casi todos, son entes de extracción burguesa y de profesión liberal. Siguiendo un cierto orden cronológico en lo que respecta a las fechas de rodaje, *Crónica de un amor* es la historia de la esposa de un industrial milanés y sus relaciones, siempre frustradas, con un muchacho mucho más pobre que su marido; **La señora sin camelias** (*La signora senza camelia*, 1953) la de una actriz que acaba siendo víctima de su falso amor por el productor que debía encumbrarla; en **Las amigas** (*Le amiche*, 1955) la acción se sitúa entre mujeres de clase media, desocupadas y murmuradoras; en **El grito** (*Il grido*, 1957) Aldo es un proletario al que su amante abandona; en *La aventura* los protagonistas son Sandro, un arquitecto y Claudia, hija de una familia rica; en **La noche** (*La notte*, 1961) Giovanni es un escritor incapaz de amar a su esposa Lidia; **El eclipse** (*L'eclisse*, 1962) se sirve de Vittoria –otra vez una “chica bien”, Ricardo, un intelectual de izquierdas y Piero, un experto jugador de bolsa; **El desierto rojo** (*Il deserto rosso*, 1964) es un clásico triángulo: Ugo (ingeniero), Giuliana (la esposa) y Corrado (un futuro emigrante a la Patagonia); **Blow-Up** (1966) se sitúa en Londres y se personaliza a través de un fotógrafo de moda y de modas y **ZABRISKIE POINT** es la narración de la huida de un estudiante con el telón de fondo de las revueltas universitarias en EE.UU. y el “Flower Power” (...)

(...) **ZABRISKIE POINT** es la continuación profundizada de **Blow-Up**. Lo que en **Blow-Up** aparecía primordialmente en el plano argumental, en **ZABRISKIE POINT** invade todo el

film. Me refiero al cuestionamiento que hace Antonioni del derecho a mirar, a organizar la mirada, planteándolo como un derecho a cambio del cual uno debe pagar deveniendo inútil. **ZABRISKIE POINT** es una reflexión sobre el precio de saber ver. Dentro de la humanística de Antonioni el conocimiento comporta objetividad entendida como neutralidad. La distancia inherente al análisis significa no compromiso, no participación. A Antonioni no le gusta ni de donde viene ni a donde va y por ello quiere erigirse en cronista de la lucidez de viajar a ninguna parte. Para él nada tiene arreglo y para saber esto ha tenido que renunciar a arreglar cualquier cosa. El mundo de Antonioni es el de personas que se comportan absurdamente, que se dejan llevar por falsos ideales, de seres que no quieren estar solos y que, con tal de evitarlo, son capaces de mentirse a sí mismos. En **Blow-Up** el fotógrafo que descubriría algo verdadero con su mirada, no conseguía que nadie se interesase por su hallazgo. Sus esfuerzos en busca de colaboración topaban con una ficción tranquilizante que no se quiere abandonar. En **ZABRISKIE POINT** el protagonista ya no busca solidaridad alguna, sino que se entrega conscientemente a la autodestrucción. En una sociedad repleta de fetiches, de objetos cuya única misión es crear una falsa compañía, un falso hogar colectivo, el héroe antonioniano busca la lejanía en la altura de un vuelo y el vacío en un desierto. El desierto significa uno mismo. Allí no hay otra cosa que dos actores obligados a interpretar porque nada puede hacerlo por ellos.

ZABRISKIE POINT es la historia de un personaje que está dispuesto a morir, pero no de aburrimiento. Su entorno de universitario yanqui consiste en trabajos ininteresantes con los que pagar estudios que tampoco le interesan, en reuniones con compañeros que exorcisan su soledad a base de utopías revolucionarias, en manifestaciones en las que la policía, cumplidora, cuida de dar dramatismo a una función que no lo tiene y que sin ella no podría continuar. Ante un absurdo al que aún resulta más absurdo querer responder con lógica, *Mark* se limitará a comportarse de un modo gratuito, cuya capacidad de provocación reside precisamente en no estar previsto en ninguna de las series de control de los órdenes dominantes. Después de rechazar la posibilidad de matar a un agente de policía, tanto porque ésta sería una acción que no correspondería a su papel de espectador como porque éste sí sería un acto “lógico” acaba robando una avioneta. Pero para él éste no es un taxi sino una posibilidad de viaje, no es un fetiche que connota riqueza sino un aparato con el que huir y divertirse a la vez. Cuando *Mark* se encuentra con *Daria*, metida en un automóvil anciano, asistiremos a una secuencia de seducción entre dos monstruos metálicos. Después de la seducción vendrá el amor -en el Valle de la Muerte- y después la muerte física, provocada por la devolución del aeroplano, ahora pintado de tal modo que es una verdadera provocación para la vista. Es una muerte absurda, inútil, el final de un trayecto hacia la nada, es el precio que se paga por permanecer al margen y por saber, es el tributo a la objetividad desmovilizadora.

Como en **Blow-Up** el protagonista es una persona que se limita a mirar, un espectador.

En este sentido esto conecta bien con la idea de Antonioni como cineasta del *nouveau roman* pero también la contradice. En la *école du regard* la mirada se pasea por los objetos sin perderse nunca en ellos; es un ojo que no se plantea su posición, su ser una cámara que

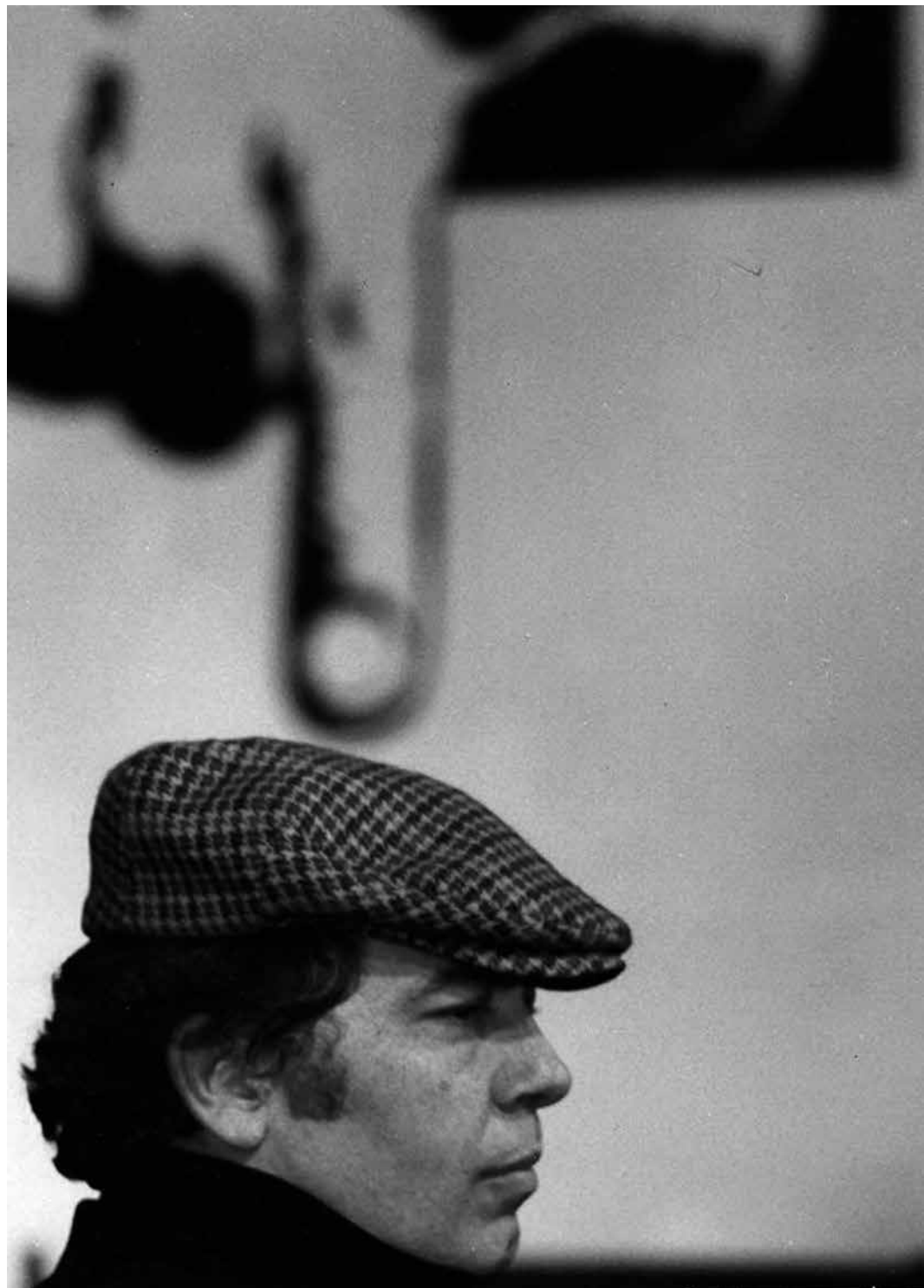


tiene derecho a verlo todo sin intervenir en ello. La suya es una objetividad no cuestionada, la de Antonioni, extraña síntesis de intuición e inteligencia, lo es desde muchos puntos de vista. El relato de Antonioni es siempre la crónica racional de una experiencia sentimental, experiencia que finaliza, obsesivamente, con la muerte, física o no, crónica de un viaje hacia la aniquilación en el que sólo el amor puede detener la trayectoria suicida, significando una suerte de compromiso.

Es evidente que **ZABRISKIE POINT** no es film libre de errores. Como **Blow-Up** tiene el defecto de querer resumir el sentido del discurso en unas secuencias concretas, pero en este caso **ZABRISKIE POINT** tiene la ventaja evidente de que es perfectamente posible prescindir de tales fragmentos sin que nada cambie. El que la aparición de multitud de parejas en el Valle de la Muerte o el que la explosión final sean sólo el fruto de la imaginación de los personajes protagonistas, disminuye su importancia. La evidencia de la pobreza de su simbolismo no deja de irritar, así como la ruptura de tono respecto al resto de la obra, pero siempre resulta un riesgo más asumido y más comprensible que el de otras películas glorificadas que utilizan iguales procedimientos sin ni tan sólo tener una mala excusa que los justifique.

Texto (extractos):

Octavi Martí, "Zabriskie Point" en sección "Críticas", rev. Dirigido, julio-agosto 1976 & "Michelangelo Antonioni" en sección "Estudio", rev. Dirigido, octubre 1975



Viernes 21 de septiembre 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

LA CLASE OBRERA VA AL PARAISO

(1971) Italia 110 min.

Título Orig.- La classe operaia va in paradiso. **Director.-**

Elio Petri. **Argumento y Guión.-** Elio Petri y Ugo Pirro.

Fotografía.- Luigi Kuveiller (1.85:1 - Eastmancolor). **Montaje.-**

Ruggero Mastroianni. **Música.-** Ennio Morricone. **Productor.-**

Ugo Tucci. **Producción.-** Euro International Film (EIA).

Intérpretes.- Gian Maria Volontè (*Lulù Massa*), Mariangela Melato (*Lidia*),

Gino Pernice (*sindicalista*), Luigi Diberti

(*Bassi*), Donato Castellaneta (*Marx*), Giuseppe Fortis (*Valli*),

Corrado Solari (*Mena*), Mietta Albertini (*Adalgisa*), Renata

Zamengo (*Maria*), Salvo Randone (*Militina*), Ennio Morricone

(*trabajador*), Massimo Patrone (*loco*).

versión original en italiano con subtítulos en español



Película nº 15 de la filmografía de Elio Petri (de 19 como director)

Música de sala:

La música de Ennio Morricone en los años 70 / 2ª parte

-incluye "Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha", "El secreto", "La prima"...-



(...) La eterna disyuntiva, la disputa irresoluble. Cine de expresión (personal) frente a cine de exposición (social). Si el primero es un reflejo de las íntimas inquietudes existenciales de su creador y protagonista intelectual, el segundo se plantea en términos de eficacia, y en consecuencia el realizador se esfuerza en transmitir unas ideas concretas -comunmente la defensa, enseñanza o crítica de algo- a un espectador que se erige aquí en protagonista, atendiendo a su rol de objetivo primordial del trabajo fílmico. Ni que decir hay que la producción de Elio Petri se inscribe plenamente en el segundo apartado. El cine de ELIO PETRI (1929-1982) se manifiesta como un “caso” digno de atención. La popularidad del director italiano a principios de la actual década ha sido enorme, avalada por numerosos premios internacionales (casi todos sus films han sido galardonados en uno u otro festival), destacando el Oso de Plata de Berlín 1969 por **Un tranquillo posto di campagna**, el Oscar 1970 a la mejor película extranjera por **Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha** y la Palma de Oro de Cannes 1972 por **LA CLASE OBRERA VA AL PARAÍSO**, lo que tal vez justifica el éxito de público (sobre todo en Italia y en Francia) y de crítica (aunque ahora se empeñe en decir todo lo contrario). Puede que la polémica que levantaron estos films fuera debida al consciente planteamiento de su autor de hacer un cine popular, alejado de intelectualismos minoritarios y apoyado en los eternos resortes que desde siempre han movido al gran público meridional: situaciones jocosas, complicidad con los protagonistas, diálogos “callejeros” y el cultivo de la risa fácil por encima de la sonrisa sutil. De ello puede desprenderse que el cine de Petri, más que de un estilo propio, parte de una mezcla de géneros o corrientes arraigadas en la tradición cinematográfica italiana, resultando a la postre un pastiche cuya fuente originaria se hallaría en el neorealismo, con elementos del posterior “realismo crítico”, sin desdeñar la influencia de las comedias costumbristas de Dino Risi o Mario Monicelli, ni por supuesto las



“denuncias” de Damiano Damiani.

Petri, ex-periodista, crítico, documentalista y guionista para otros directores, pretende a través de sus historias -escritas en colaboración con Tonino Guerra, al principio, y con Ugo Pirro en sus últimos títulos más prestigiosos- fustigar las bases de la sociedad capitalista, en base a un presunto análisis de los resortes en que se articula y de las relaciones establecidas entre los dos grandes bloques -dominados y dominadores- que la caracterizan. La Mafia, los empresarios, los obreros y la policía son los estamentos que pone en juego (conviene remarcar lo de estamentos porque se ocupa con preferencia del grupo social antes que del individuo estando su visión próxima a la del sociólogo que a la del psicólogo).

En el caso concreto de **LA CLASE OBRERA VA AL PARAÍSO** la atención se centra en el proletariado fabril milanés, ejemplificado en el personaje de *Lulù Massa* (apellido harto elocuente), prototipo de hombre objeto, de obrero alienado que tomará conciencia de su situación a raíz de un accidente laboral, pero que esta misma conciencia le advertirá de la imposibilidad de escapar a su destino como elemento productor de beneficios ajenos. La trampa en la que se debate *Lulù* es la misma que en mayor o menor grado se plantea a todo ciudadano occidental: trabajo = dinero, dinero = poder de adquisición/capacidad de consumo. *Lulù* aumenta su ritmo de trabajo, perjudicando inconscientemente a sus compañeros, para así incrementar su poder adquisitivo de modo que le permita consumir más, con lo que de forma indirecta aumenta doblemente su autoalienación: como elemento productor de una mayor plusvalía y como elemento consumidor de lo que él mismo -u otros como él- producen, limitando su existencia a la sucesión de horas repartidas entre la máquina del taller y el televisor hogareño. La pérdida de un dedo por accidente de trabajo y la visita a un ex-compañero internado en un sanatorio mental le hacen comprender el estado latente de su



propia demencia (irónicamente, los signos de locura serán los mismos que denota la conducta del psiquiatra de la empresa al reconocerle). Todo ello le impulsará a rebelarse, provocando malestar en la fábrica hasta ser despedido, situación todavía más apurada que la anterior por la falta de recursos económicos. Cuando por fin sus compañeros consiguen que los admitan de nuevo, a base de presionar a la empresa, el círculo se cierra en la misma posición inicial.

Las similitudes entre **LA CLASE OBRERA VA AL PARAÍSO** y **Tiempos modernos** (*Modern times*, 1936) saltan a la vista. El trabajo en cadena, el maquinismo, la huelga, el paro... habían sido ya objeto de atención por parte de Charles Chaplin, coincidiendo incluso en los planos en que los trabajadores entran sumisos a la fábrica, visualización de su impotente derrota cotidiana. El director romano hace mayor hincapié todavía en la abrumadora soledad del obrero, explotado por la empresa, presionado por los sindicatos (a pesar de ser los que logran la readmisión del protagonista, ¿convencimiento o disculpa del realizador?) y manipulado por los estudiantes, cuyos teóricos radicalismos en nada ayudan a su causa ni a su clase, puesto que provienen de otra. El panorama desolador en que se mueve *Lulù* se completa con su especial situación familiar: separado de su mujer y de su hijo, que viven con otro empleado del taller, su actual acompañante es una empleada de peluquería cuya única meta es la adquisición y acumulación de objetos.

Todo lo dicho hasta aquí, aunque no represente ninguna novedad, podría hacer pensar en un agradable film “menor”. Pero los probables buenos propósitos de Petri sucumben en su afán de impresionar al espectador, convirtiendo la premeditada agresividad del relato en su principal handicap. Un ritmo y una planificación enfáticos, paroxísticos y percutantes, en la misma y desafortunada línea de la banda sonora de Morricone y de la “super-interpretación”



de Gian Maria Volontè, hundan el film en el más apabullante efectismo que dificulta e impide la reflexión, en perfecta antítesis de las teorías brechtianas. El fenómeno es similar al de un mitin vociferante (al fin y al cabo se trata de un mitin cinematográfico), que acaba por ser ineficaz de puro excesivo. El mismo tono de fábula sensacionalista y burda entorpece también el desarrollo de algunos temas prometedores en un principio y que luego sólo quedan esbozados, como es el de las dobles relaciones familiares, determinadas por la sustitución de la esposa desaliñada por la prostituta de peluca rubia y maquillaje inalterable. En última instancia los films-denuncia de Petri se vuelven contra sí mismos. Parecen hechos en molde (guión propio y de Pirro, música de Morricone, cámara de Luigi Kuveiller, interpretación de Volontè), subrayados en exceso, repetitivos y redundantes incluso en los títulos, escolarmente explícitos en cuanto a la intencionalidad del film.

Con Petri se puede repetir aquello de que tiene más razón en lo que dice que en la forma de decirlo. En cierto modo su cine sucumbe en lo mismo que critica, al transformarse sus “acusaciones” en un brillante producto de consumo que garantiza la rentabilidad de la inversión. Llegados a este punto cabría preguntarse ¿a qué intereses sirve realmente **LA CLASE OBRERA VA AL PARAÍSO?**

Texto (extractos):

Rafael Miret Jorba, “La clase obrera va la paríso” en sección “Críticas”, rev. Dirigido enero 1978



Martes 25 de septiembre, 21 h.
NOVECENTO - 1ª parte

Viernes 28 de septiembre, 21 h.
NOVECENTO - 2ª parte

Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

NOVECENTO

(1976) Italia - Francia - Alemania 160 min. (1ª parte)
150 min. (2ª parte)

Título Orig.- Novecento. **Director.-** Bernardo Bertolucci.
Argumento y Guión.- Franco Arcalli y Giuseppe & Bernardo Bertolucci. **Fotografía.-** Vittorio Storaro (1.66:1 - Technicolor).
Montaje.- Franco Arcalli. **Música.-** Ennio Morricone.
Productor.- Alberto Grimaldi. **Producción.-** Produzioni Europee Associate (P.E.A.) - Les Productions Artistes Associes - Artemis Film. **Intérpretes.-** Robert De Niro (*Alfredo Berlinghieri*), Gérard Depardieu (*Olmo Dalcò*), Burt Lancaster (*Alfredo Berlinghieri el viejo*), Sterling Hayden (*Leo Dalcò*), Stefania Sandrelli (*Anita Foschi*), Dominique Sanda (*Ada Fiastrì*), Francesca Bertini (*hermana Desolata*), Laura Betti (*Regina*), Donald Sutherland (*Attila Mellanchini*), Werner Bruhns (*Ottavio Berlinghieri*), Stefania Casini (*Neve*), Ellen Schwiers (*Amelia*), Alida Valli (*señora Pioppi*), Romolo Valli (*Giovanni Berlinghieri*), Paulo Branco (*Orso Dalcò*), Pietro Longari Ponzoni (*Pioppi*), Maria Monti (*Rosina Dalcò*), Anna Maria Gherardi (*Eleonora*), Paolo Pavesi (*Alfredo, niño*), Roberto Maccanti (*Olmo, niño*), Anna Henkel-Grönemeyer (*Anita, joven*), Giacomo Rizzo (*Rigoletto*), Pippo Campanini (*don Tarcisio*).

versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 11 de la filmografía de Bernardo Bertolucci (de 25 como director)

Música de sala:

Novecento (*Novecento*, 1976) de Bernardo Bertolucci
Banda sonora original compuesta por **Ennio Morricone**

Festival de Cannes, mayo 1976 / Reseña al estreno de **NOVECENTO**

por Antonio Castro

Sin duda el film estrella del festival, que se presentó, lógicamente, fuera de concurso. Cinco horas veinte minutos de duración. Dos años de trabajo en el guión. Once meses de rodaje. Un año de montaje. Uno de los mayores presupuestos de toda la Historia del Cine. Financiado por tres de las más importantes compañías americanas: United Artists, Fox y Paramount. Todos estos datos sirven para situar la película de Bertolucci. El extraordinario éxito de **El último tango en París** le ha abierto de par en par las puertas de Hollywood y Bertolucci deseoso de utilizar las contradicciones del sistema capitalista, ha hecho con el dinero de las multinacionales, un declarado canto al comunismo y a la región campesina que le vio nacer, “*la zona más roja de Italia*”.

Bertolucci ha estructurado su film sobre dos niños que nacen el verano de 1900. Un hijo del *patrón Berlinghieri*, y otro hijo del *granjero Dalcò*. Ambos crecen juntos, pero pertenecientes a distintas clases sociales, se van separando progresivamente. *Olmo Dalcò* toma conciencia de su situación y acaba afiliándose al partido comunista. *Alfredo Berlinghieri* va progresivamente abandonando su liberalismo, para acabar utilizando el fascismo en defensa de sus privilegios. Las razones individuales -la amistad- nada pueden ante las razones sociales -pertenencia e intereses de clase-. Esta historia (bi) familiar es también un fresco social que abarca los 45 primeros años de nuestro siglo. Tratando de superar la contradicción de que los films políticos teóricamente más válidos apenas tienen difusión, y casi ninguna repercusión en el gran público, Bertolucci pretende que su film alcance a todo el público y trata de hacer una síntesis del sistema de narración del cine americano y del utilizado por los grandes maestros del cine ruso -Dovjenko en particular-. El estilo del film está basado en el de la novela del siglo XIX pero el fin psicológico de la narrativa del XIX ha sido sustituido por una finalidad ideológica, y el vehículo que se utiliza para poder conectar con el público es el melodrama. Como se verá el propio planteamiento del film está lleno de contradicciones y la gran calidad de la mayor parte de la película está empañada por la media hora final de un simplismo y didactismo hartamente discutibles, y en el que la utópica esperanza de Bertolucci -“**NOVECENTO** es el film de la muerte del patrón”- resulta además de voluntarista, confusa. Quizá, como con cierta sorna dijo Bertolucci en Cannes, que el film sirve al menos, para que en las pantallas de los cines norteamericanos aparezca una bandera comunista y no sea ni maltratada ni escarnecida. A mí me parece aceptable como chiste, pero muy poco convincente como objetivo.

Los años de mayo del 68

por Manuel Gutiérrez Aragón

“La imposible alianza entre la imaginación y el poder fracturó la uniforme política de izquierdas. El cine, como una sombra de la política, también alteró su lenguaje. Se quebraron



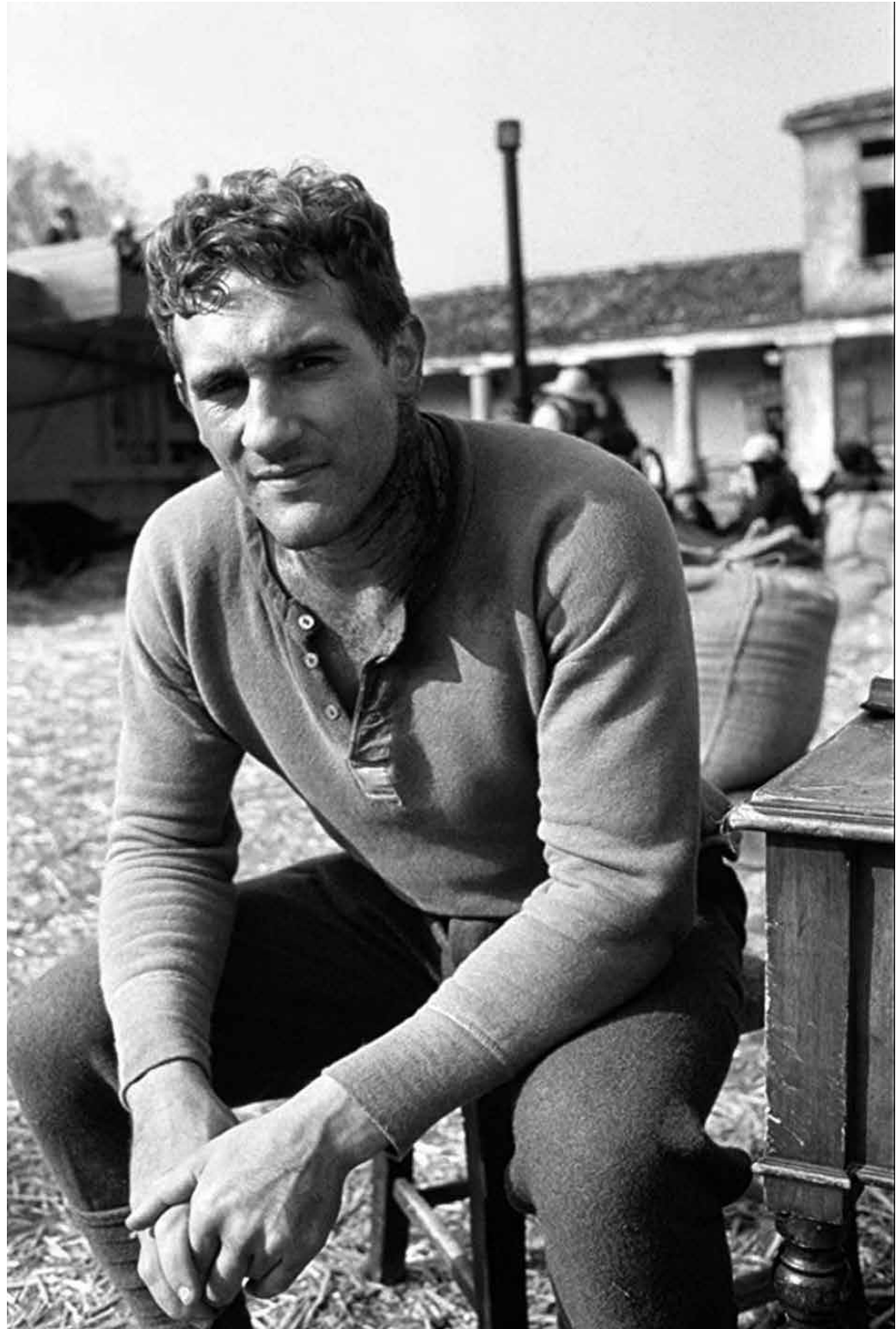
las normas clásicas del cine comprometido, demasiado dependiente del viejo discurso progresista. Vamos, que ni siquiera se quería que hubiera discurso. Bertolucci lo quiso llevar más lejos aún, al hacer, con los nuevos planteamientos innovadores, una superproducción, una película distribuida por una de las grandes multinacionales de Hollywood. La película libre, sin historia, de la Historia, la película de los cien millones de dólares para hacer estallar el cine desde dentro. La última película grande del cine de mayo del 68.

Asistí a la proyección de **NOVECENTO** en el Festival de Cannes de 1976. También era mayo, como aquel mayo en que la imaginación pretendió derrotar al poder. La película había levantado tal expectación -no se había proyectado aún en público en parte alguna- que la dirección del Festival redobló el sistema de seguridad y de control de entradas (...) recuerdo que iba un poco escamado ante las cinco horas de proyección que me aguardaban. Sin embargo, tenía ganas de ver aquella película. Me había gustado mucho **El conformista**, y me había hecho reír **El último tango en París**, que yo creí rodada en broma. En cualquier caso, en una película de Bertolucci me gustaba -y me sigue gustando- dejarme llevar por el atractivo físico de sus imágenes, rodadas de esa manera persuasoria que llamamos seducción.

En aquellos años, el cine europeo tenía un prestigio intelectual muy superior al americano y, dentro del cine europeo, Bertolucci era seguramente el director más representativo. Había tenido un éxito de taquilla grande, arriesgado -¿quién hubiera dicho que Marlon Brando no iba a causar problemas en aquel rodaje pequeño y europeo?- con **El último tango en París**, y la crítica aún estaba a su favor. **NOVECENTO** fue la última película en que no le sacudieron una fuerte leña. La siguiente, **La luna**, fue muy mal tratada y su carrera comercial puesta en peligro. (...)

Volvamos a Cannes 1976. El mundo era aún joven para los muchachos de mayo del 68. Quien amara la vida amaba el cine. El cine hacía estallar la moral del siglo. Cuando comenzó NOVECIENTO, la gente se desconcertó, yo me desconcerté. La historia comenzaba lentamente, con secuencias como contrapuntos o anticipaciones de lo que iba a suceder después. Las secuencias tenían un carácter poemático, desprendidas, a veces, de la línea principal. Estábamos contemplando el comienzo de un gran poema visual y la película no tenía prisa por definir su argumento. El film violaba los cánones cuidadosamente decantados por años de cine de prosa. ¡Qué dirían hoy los estreñidos analistas de guiones -prisioneros de unas reglas que convierten los guiones en clónicos- si hubieran leído aquel guión! La pantalla estallaba en imágenes libres, asociaciones tonales, emociones inesperadas, a contratiempo. Y todo ello en un película destinada al gran público, cara, con actores a los que hoy sería imposible reunir en una sola película: Robert De Niro, Gérard Depardieu, Sterling Hayden, Donald Sutherland, Burt Lancaster... Bernardo Bertolucci y su hermano Giuseppe como guionista -el más comprometido políticamente de los dos- construyen una película libre, alada, a pesar del reparto caro, la larga duración, los compromisos... Y aquella máquina, financiada por una multinacional, bordeaba todos los abismos -abismos que el director, años después, convirtió en 'maniera'-, peligros y riesgos que daban un aire joven a aquella suma de tantos saberes: la música de ópera, la pintura colorista, el melodrama, las canciones de las luchas sociales, los frescos de las iglesias. La película es una crónica apasionada de las luchas sociales italianas y tiene un voluntario didactismo -Bertolucci me dijo que había tenido in mente las elecciones italianas que se iban a celebrar ese año de 1976, y que iban a ser muy reñidas entre derecha e izquierda-. Así que la película está rodeada de algunos pantanos en los que puede chapotear un director: el didactismo, el esteticismo, el amaneramiento... La película empieza y termina con el flamear de banderas rojas. Son de seda, porque la belleza pertenece a la Revolución. Debajo de unos retratos de Marx y Lenin, Depardieu le hace una larga mamada a Stefania Sandrelli. El sexo es rojo y el corazón, también. Bertolucci fractura todos los peligros, sobrepasándolos a veces, otras conteniéndose. Como en un largo polvo. ¿Qué da unidad a tanta cantidad de cine? La hermosura del film, aquella bella manera de mirar la vida, aquella juventud del mundo que era la mezcla de cine y comunismo.

Tras las cinco horas de proyección, los espectadores salieron buscando la opinión ajena. Las peores lenguas del cine parecían calladas. Nadie se atrevía a opinar el primero. Pero una enorme corriente de simpatía empezaba a crecer desde los espectadores del esmoquin improvisado, de los críticos de provincia, de las jovencitas lloronas, de los románticos frente a los dialécticos. Era mayo, aún era mayo."



XIIIª Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pesaro, septiembre 1976 /
Reseña a un seminario sobre **NOVECENTO**
por Jordi Cadena

Dentro del marco de la Bienal de Venecia y coincidiendo con los primeros días de lo que podríamos llamar la “contra-Mostra”, se celebró un Seminario de trabajo con el director Bernardo Bertolucci y parte de su equipo de rodaje. El tema: “El trabajo en equipo: sistema de producción en **NOVECENTO**”. (...) Diría que Bertolucci intenta, no analizar, sino, simplemente exponer una serie de contradicciones de una clase muy determinada: la pequeña burguesía. Y lo hace tomando partido al relatar los enfrentamientos entre la burguesía y el campesinado para de esta forma demostrar cuál es la verdadera clase revolucionaria, pero jamás poniendo en entredicho ni analizando la función de su propia clase y la de sus contradicciones internas. Bertolucci llama a su película “*monumento a la contradicción*”, intentando de esta forma justificar, sin analizar, una determinada postura política. Intenta justificar evidencias, tan a flor de piel, como el que una película claramente de izquierdas (no sé definirla bajo ningún otro concepto) esté prácticamente hecha con dinero americano y sometida a una evidente manipulación en el momento de su distribución.

Con muchas preguntas y, también, con muchas acusaciones a hacer por parte de un entusiasta público que participaba en el Seminario, Giorgio Finzi, un joven profesor que, prácticamente, recitaba Lacan de memoria, hizo un análisis lingüístico-psicológico-político de la película. Finzi se dedicó a profundizar sobre la figura del “abuelo” como elemento fundamental de la historia que cuenta Bertolucci y que al estar utilizada dicha figura de una forma circular que abre y cierra la película, convierte a este personaje (dos en el film: el abuelo de *Alfredo* y el de *Olmo*) en el personaje clave que después de dos generaciones se comporta exactamente igual, diríase que infantilmente igual: la película termina que *Alfredo* y *Olmo*, ya abuelos, se pelean y adoptan las mismas posturas, tics y manías que sus predecesores que empezaron la historia. Este largo análisis, repito que muy profundo, por parte de Finzi, levantó las iras de los acompañantes de Bertolucci y, yo diría, que la perplejidad del director italiano. Al terminar Finzi su “*discorsi*”, Bertolucci dijo que le había parecido espléndido, que había muchas cosas que no había terminado de comprender pero que creía que se le había citado para hablar sobre el trabajo en equipo y sobre el sistema de producción de su film.

Aprovechando el pie que le daba pidió rápidamente la palabra el ayudante de dirección de **NOVECENTO** -Massimo Arcalli- diciendo que él cuando quería un psicoanálisis se iba al psiquiatra y que no estaba dispuesto a escuchar más “cosas” de este tipo sobre la película. Grandes abucheos por parte de los asistentes y planteamientos, diría, tan poco científicos, por no llamarlos de otra forma, por parte de un joven, que Bertolucci había presentado como ayudante de producción y actor en la película que dijo que el diálogo era imposible porque los allí asistentes no teníamos ni idea de cine. El decorador del film -



Ezio Frigerio- insistió en lo que había dicho Bernardo: hablar sobre la producción. Alguien de los presentes dijo que por qué no empezaba a hacerlo él mismo. Quédese un poco cortado y arrancó diciendo que **NOVECENTO** había sido un film con muchos problemas a nivel de producción pues, a veces, se encontraron rodando varios días en un pueblo perdido en una montaña que no disponía de teléfono para comunicarse con el exterior. Naturalmente, risas.

A todo esto Gérard Depardieu que estaba sentado al lado de Bertolucci, no hacía más que ponerse y sacarse los auriculares de la traducción simultánea con cara de asustado.

Pidió la palabra un joven que parecía ser conocido por parte de los asistentes pues hubo algunos aplausos y, también, abucheos. Éste recuperando la teoría del “nono”, del “abuelo” de Finzi, dijo que para él la película no era más que esto: el no-no o sea nada. Risas, aplausos y abucheos: todo. Laura Betti, también en la mesa, dijo que ya estaba cansada que le tomaran el pelo y que se iba al hotel, que menos mal se lo había pagado la organización. De todas formas después de un intercambio de palabras con Bertolucci se quedó hasta el final. Pidiendo éste la palabra y recogiendo un tema que Finzi había desarrollado en su exposición, empezó a hablar sobre la regionalidad. En aquel momento y dada la hora que era y considerándose fundamental el poder profundizar con tiempo dicho tema se creyó oportuno dejarlo para el día siguiente, teniendo, así, la oportunidad de poder citar a alguien que hubiera hecho un estudio serio sobre la cuestión. Al día siguiente el aula del Seminario estaba absolutamente abarrotada de público y un equipo de la televisión había instalado sus cámaras para filmar al director y su equipo. (...)



Cine y Utopía

por Francisco Umbral

*“La clave del cine histórico, bien se trate de historia remota o contemporánea, es que obliga a un desdoblamiento de los personajes, de los actores, del director y hasta de los escenarios. Quiero decir que Marlon Brando, en el papel de Bruto, consigue seguir siendo Marlon Brando. Y Robert De Niro, en el papel de un patrón rural y capitalista, consigue seguir siendo Robert De Niro. O a la inversa, Bruto, encarnado por Brando, sigue siendo Bruto. De modo que el actor, en el cine histórico, está sometido a un desdoblamiento singular, pues que ha de ser al mismo tiempo un individuo y un símbolo. Ha de tener la consabida dimensión humana más una inusual condición simbólica, la del personaje histórico que interpreta, y que se supone bien conocido del público. Si una de estas dimensiones se apodera de la otra, si el actor es más símbolo que personaje, como en las malas películas de romanos que veían antaño, la gestión ha fracasado. Pero si el actor es demasiado individuo, inmediato, cercano, si olvida su dimensión histórica, la cosa ha fracasado igualmente. Y esto que digo de los actores vale lo mismo para los extras, los caballos, los paisajes y hasta los decorados. Todo está, pues, en manos del director. La grandeza de Bertolucci, la grandeza de **NOVECENTO**, se encuentra en que nos narra el siglo XX sin salir de un pequeño pueblo italiano, plaza de*

ladrillo fabricada hacia adentro, según el modelo griego. Ese pueblo de Bertolucci es como La Mancha de Cervantes o el Macondo de García Márquez: un pequeño lugar que alcanza dimensión universal, pero sin perder su colorido y su angostura de pequeño lugar.

Los revolucionarios de **NOVECENTO** acaban reconociendo que todo ha sido utopía, pero el buen cine siempre nos cuenta utopías, aunque las localice mucho, porque al cine vamos a utopizar y no a que nos repitan nuestra propia vida, como en el viejo teatro de tresillo y triángulo.

La revolución que se cuenta en **NOVECENTO** es una revolución italiana, socialista y agraria. Una revolución blanda, digamos, frente a la gran revolución comunista de Rusia. En cualquier caso, Marx había pensado revoluciones industriales contra el capitalismo industrial que herborizaba en Alemania e Inglaterra. El dato nos interesa porque las revoluciones españolas del siglo -Andalucía, Asturias-, también fueron más agrarias que industriales (el carbón está entre ambos conceptos), y por eso fracasaron. Lo que principia siendo una dialéctica entre el patrón y el obrero, acaba siendo una dialéctica entre el patrón y el fascismo. El fascismo, brazo armado del capital, principió sacrificando a un gato. Nunca pasaron mucho más allá los fascistas italianos, aunque, para mí, lo del gato ya es demasiado. Quiere decirse que en Italia, como en Alemania, incluso la alta burguesía inocente de conspiración (nunca inocente), acabó siendo presa del brazo armado que levantara contra el comunismo.

El patrón de **NOVECENTO** es un pequeño burgués cobarde y dudoso ante el capitalismo gigantesco que patrocinó a Hitler. Cuando, terminado el conflicto, los obreros deciden precipitadamente, en juicio aldeano, que el patrón ha muerto, les llega de la ciudad la plaga de los patrones vivos: todas las siglas de partidos políticos que les anuncia el altavoz: democracia cristiana, socialdemocracia, socialismo, comunismo, etc. La figura del patrón se ha quedado obsoleta y es sustituida en la Historia por el partido, patrón de derechas o de izquierdas, con lo que el gobierno del pueblo, el anarquismo, no llegará nunca. El patrón nunca muere, aunque le pase un tren por encima, como aquí.

Pero la polémica, la querrela entre el patrón y el obrero -amigos de la infancia, por otra parte-, se prolonga hasta la vejez de ambos. El siglo está corrido y la Utopía degenera en costumbrismo. El pobre y el rico siempre se han llevado mal en los pueblos, y eso les une. (En las ciudades ni se conocen). El film es pesimista y realista por cuanto advierte de que toda revolución se hace soluble en burocracia, previa masacre de miles de hombres y miles de gatos. (...)”

- o -

NOVECENTO fue el último de los films míticos que los españoles vecinos a la frontera tuvimos que conocer asidos al pasaporte y pagando en francos los hoteluchos costeros de las poblaciones que albergaban aquellos week-ends de nuestra resistencia como espectadores a la censura franquista. **NOVECENTO**, con su despliegue de banderas rojas y sus hoces y martillos a punto de cruzarse empuñados bajo un amanecer escarlata, fue el paradigma de



un cine politizado que nos cayó en los brazos: en el momento culminante de la apertura y el cambio. **NOVECENTO** fue todo un símbolo de que España se incorporaba por fin al siglo del “Novecento” y muchos ignoraban hasta qué punto en el extranjero lo consideraron un film inconveniente e indigno del autor de **Antes de la revolución** (*Prima della rivoluzione*, 1964). Pero ni los españoles ni los extranjeros sabían en realidad el secreto del film y el secreto de Bertolucci: **NOVECENTO** era en realidad el punto final de un ideario rojo que a partir de entonces nunca volvió a ser el mismo. Film resumen y film profético, el tiempo demostrará que existió cuándo, dónde y cómo debía.

“Es un film sobre la tierra y la gente que vive, trabaja, nace en la tierra, en su país. Es la historia del paso de la cultura agraria a la industrial, desde 1900 a nuestros días, la agonía de ciertos valores que existían desde hace miles de años, los valores “nacionales populares” que definió Gramsci, nacidos de la tierra misma”. Pocas veces un director ha tenido que definirse tanto con tanto empeño ante una obra suya como BERNARDO BERTOLUCCI (1941) a partir de la presentación pública de **NOVECENTO** en el Festival de Cannes de 1976 y la agria disputa que plantearon los teóricos de izquierda, tanto italianos como franceses, por la índole ideológica de su director y la peculiar contradicción entre ese Gran Fresco Rojo, pagado con los dólares del Gran Capital Americano, y la trayectoria limpiamente comprometida del autor de **El último tango en París** desde el abrazo al pasolinismo batallante de **La commare secca** (1962) hasta un film sin contemplaciones comerciales como fue **Partner** (1968). Bertolucci tuvo que modificar a menudo sus justificaciones del film a medida que su éxito comercial en Europa dificultaba aún más sus ya delicadas relaciones con la variante más conservadora del Partido Comunista Italiano, llegando a asumir frases como “las películas dedicadas a una élite,



aunque sea la preservadora del máximo purismo de izquierdas, son injustas e inoperantes. Hay que hacer grandes films, de gran divulgación, para vencer al enemigo en su propio terreno y envenenar su casa con la razón". O también "Quiero plantar una bandera roja en los Estados Unidos". O principalmente "mi película es un monumento a la contradicción", término salomónico con el que toda discusión quedaría aplazada sine die.

Lo más evidente es que a partir de **NOVECIENTO**, y hasta el rodaje de **El último emperador** (*The last emperor*, 1987) en China, el cine de Bertolucci perdió su adscripción exclusiva a la línea de Partido para entrar de lleno en la tradición del debate abierto y en la del gran narrador dominado por la síntesis imposible entre Marx y Freud. Algo que, indudablemente, no fue una sorpresa para él y que tenía muy presente en 1971, cuando **NOVECIENTO** empezó a ser realidad...

NOVECIENTO no significa '1900', como su título castellano mal interpreta, no es sólo el primer año del siglo XX, sino el siglo en su extensión. **NOVECIENTO** equivale a 'Quattrocento', el siglo XV, y quiere ser un ambicioso fresco histórico a partir de las vidas comparadas y enfrentadas de sus dos protagonistas *Olmo y Alfredo*, la clase obrera y la clase terrateniente. A modo de Plutarco, pero con espejos enriquecedores como la novela naturalista (Zola), Gabriel García Márquez, Shakespeare (especialmente "Macbeth"), Pavese... y modelos cinematográficos que abarcan desde Alexander Dovjenko (*La tierra, Zemlya*, 1930) a Miklós Jancsó (*Salmo rojo, Még kér a nép*, 1972) pasando por el totem de Jean Renoir (*La marselesa, La marseillaise*, 1938), Bertolucci partió de una concepción muy esquemática o simple del modelo dramático, para trazar limpiamente la musculatura de un periodo histórico

complejísimo, personalizado en dos hombres y una masa. Las cuatro estaciones capitulaban la historia: el Verano es la juventud de *Olmo y Alfredo* y del Movimiento Obrero. El Otoño abarca la ascensión del fascismo y decadencia de los antiguos privilegios¹. El Invierno es fascista en su más cruda expresión. Y la Primavera de la victoria popular, el derrocamiento del Propietario y la definitiva esperanza de la Clase Obrera.

En 1971 y antes del rodaje de **El último tango en París** (*Ultimo tango a Parigi*, 1972) Bertolucci creyó en la necesidad de este fresco cuyos primeros tanteos argumentales ya trabajó con Franco Arcalli, su coguionista de **El conformista** (*Il conformista*, 1970) y **El último**

¹ A principios del siglo XX Italia era una de las naciones creadas entre los años sesenta y setenta de la centuria anterior. El asesinato del rey Humberto en Monza en julio de 1900, a manos del anarquista Bresci, eleva al trono a Víctor Manuel III, un príncipe que había crecido débil, con piernas de cristal, ajeno a las cuestiones de Estado, dedicado a las artes y al coleccionismo, pusilánime, con complejo de inferioridad y lleno de sórdidos rencores, según el retrato que le dedica Indro Montanelli. El panorama que el joven monarca contempla es una nación rancia en comparación con el desarrollo industrial del resto de los países de Europa occidental, similar a la de España: el Norte, con una industria incipiente, el Sur, agrícola, atrasado y analfabeto.

El régimen político era liberal democrático, con un Partido Socialista en plena expansión, nutrido por sociedades obreras, exprimidas hasta la médula, en plena crisis de la agricultura y de las finanzas. No obstante, en las dos primeras décadas del siglo XX, Italia va a entrar en una vía de modernización. Después de 1900 la elite cultural e intelectual italiana se inclina hacia un nacionalismo militante y violento. Es antiparlamentaria furibunda. Adversaria de la cultura burguesa, del liberalismo, del humanitarismo y del pacifismo. Su nacionalismo agresivo está a favor del imperialismo, de un enérgico liderazgo de la elite y ya se empieza a hablar de un Estado corporativo autoritario que sustituya el Parlamento por una asamblea corporativa.

Sin embargo, es el gran impacto de la Primera Guerra Mundial, “la Gran Guerra”, (1914-1918) el que abre el camino a la violencia política en masa y a las grandes revoluciones sociales. La guerra barrerá las dinastías y gobiernos de la Europa central y oriental. La intervención de Italia, después de declararse neutral, va a precipitar la crisis. La transformación de la sociedad italiana se produce en las trincheras, desde donde las masas irrumpirán en el escenario político subvirtiendo el sistema tradicional. El liberalismo pierde su esencia, se invierte el proceso de la democracia liberal y de los gobiernos representativos, para presentar un escenario de brutalización de la vida política. Se ve como natural y normal el recurso a la violencia política.

El Partido Socialista Italiano, que había surgido como una fuerza importante, estaba dividido entre reformistas y revolucionarios. Los revolucionarios, capitaneados ya por un joven Benito Mussolini, habían logrado controlar el partido en 1912. Cuando estalla el conflicto, al igual que los bolcheviques de Lenin, el PSI se niega a apoyar el esfuerzo de guerra. Esto va a llevar a Mussolini a abandonar un partido neutralista en diciembre de 1914, para unirse a los radicales de izquierda. Hijo de padre socialista, herrero de profesión, Mussolini es partidario de la revolución violenta. Había sido expulsado de Trieste, donde dirigía un periódico socialista. Rápidamente ascendió en las filas del partido. A los 29 años, Mussolini era uno de los dirigentes más destacados del socialismo italiano. Organizar *fasci* (liga, haz), era una práctica común entre los distintos sectores del radicalismo. En 1919 Mussolini funda en Milán el *Fasci Italiani di Combattimento*, con un centenar de intervencionistas de izquierda, sindicalistas, revolucionarios y ardientes nacionalistas. Gabriele D’Annunzio, tras la toma de Fiume, aporta la liturgia fascista: saludo a la romana, camisas negras, Giovinezza. El congreso del PSI de 1919 (156 escaños en las elecciones de ese año) es controlado por los socialistas revolucionarios, massimalisti, quienes proclaman que “*la conquista violenta del poder político en nombre de los trabajadores significará el paso del poder de la clase burguesa a la clase proletaria, con lo que se establecerá un régimen transitorio de dictadura de todo el proletariado*”. 1919-1920 es el bienio rojo. Ocupación de tierras, fábricas, huelgas... Italia camina hacia una revolución social ante un débil gobierno. Se forman ligas (*fascis*) de defensa de las clases medias mientras abundan los enfrentamientos entre fascistas y socialistas.



tango en París, montador asimismo de sus últimos films. Su proyecto inicial era una serie para televisión de seis capítulos de una hora de duración cada uno de ellos (lo que suponría una duración total bastante similar a la que el film tendría en su versión más completa, una prueba más de que nunca corrigieron su concepto global inicial de la obra, preservando su estructura y continuidad). Pero la evidencia de que el contenido político y moral del film jamás convendría a las conservadoras cadenas de TV mundiales, y de que el film necesitaría comunicar su espectacularidad a través de la gran pantalla, aparcaron su proyecto para dedicarse de pleno a la realización de **El último tango en París** que con sus gravísimos problemas legales posteriores supuso un quebradero de cabeza muy negativo en su autor. (...)

El guión de **NOVECENTO** les tuvo intermitentemente ocupados dos años, con la colaboración pasajera del hermano menor de Bertolucci, Giuseppe, que intervino también en las primeras discusiones con el PCI, al que Bernardo sometió algunas cuestiones de fondo, en vía a un reconocimiento oficial de su contenido. Pero la magnitud del proyecto, el amplio reparto que necesitaba y la dilatación temporal de un rodaje que debía recoger y respetar aquellas cuatro estaciones estructurales exigían una inversión muy superior a la de sus films anteriores y a la de cualquier film italiano de su tiempo. Las recaudaciones extraordinarias que estaba logrando **El último tango en París** tiantan al productor Alberto Grimaldi a repetir la experiencia con él y a negociar con las más altas esferas la financiación del film. Se obtiene la unión crediticia de Paramount, United Artists y 20th Century Fox (que se reparten la distribución mundial: Paramount se asigna los EE.UU., mientras Fox y United Artists se reparten el resto del mundo) hasta cubrir los cinco mil millones de liras que finalmente costará el film. No obstante, este guión siempre tuvo un problema: estaba inacabado. El final de la

historia de *Alfredo y Olmo* era un escollo que Bertolucci pospuso al mismo rodaje. De ahí las muy enfrentadas versiones sobre el final que pueden considerarse según provengan de entrevistas de los primeros o los últimos tiempos de la realización del film.

Un rodaje cuyos primeros problemas serios nacieron con su mismo reparto, ya que Bertolucci consideraba indispensable que el abuelo Berlinghieri fuera interpretado por un actor americano, símbolo del capitalismo, mientras el abuelo proletario debía serlo por un actor soviético. Burt Lancaster, que ya llevaba una larga temporada rodando en Italia con Gianfranco de Bosio (*Moisés, Moses the lawgiver*, 1974) y Luchino Visconti (*Confidencias, Gruppo di famiglia in un interno*, 1974) siempre fue el abuelo rico acariciado por Bertolucci, dadas las similitudes entre su papel y el *Príncipe de Salina* de **El gatopardo**, amén de la evocación constante que del espíritu viscontiniano mantendría en **NOVECENTO**. Pero para *Leo Dalcò* hubiese deseado a Sergei Bondarchuk, actor vetado por los capitalistas del film quienes sí accedieron en cambio a la elección de Sterling Hayden, el americano más “rojo” que Bertolucci pudo tener en cuenta, para no desperdiciar esta ocasión de jugar “simbólicamente” con su film. Tampoco Donald Sutherland era el actor previsto para el fascista Attila, sino Marcello Mastroianni, o en segundo término, Oliver Reed. Pero el cambio más crucial en el reparto del film lo provocó el inesperado pudor de María Schneider que, tras los escándalos de **El último tango en París**, y cuando ya Grimaldi y los americanos se frotaban las manos ante la opción de volverla a enfrentar con el público desde la pantalla, se negó en redondo a orinar en el film tal como lo exigía una escena y plantó a Bertolucci sin más ni más. La sustitución por Stefania Sandrelli, que tanto beneficia al film por otro lado, fue un mal menor para todos los productores quienes perdieron de inmediato sus mejores esperanzas en la carrera comercial del producto... Otro cambio de menor importancia fue el de Tina Aumont, prevista para el papel de hija de Gérard Depardieu, por Anna Henkel, mientras que el fichaje de Francesca Bertini, la legendaria Diva, del cine mudo italiano ausente de las pantallas desde 1957 para su breve rol de hermana monja de Burt Lancaster, fue ampliamente comentado

El empleo de la violencia política organizada resulta parte integral del ascenso del fascismo. No la inventan pero la ejercen bajo una estructura militar, algo desconocido fuera de Rusia. Y así, mientras que la violencia socialista nunca pasó de ser esporádica, los fascistas hicieron de su uso sistemático su principal actividad. En las elecciones de 1921 sube el fascismo y bajan los socialistas. A conservadores y clases medias el fascismo les resulta muy útil para contener a la izquierda obrera. Es bendecido por el rey, el ejército, el Papa y el obispo de Milán. Hasta la Marcha sobre Roma (octubre de 1922), son asesinados unos 900 socialistas y más de 450 fascistas. En total mueren unas 2.000 personas por la violencia política.

En las elecciones de 1924 la coalición fascista obtiene el 66 por ciento de los votos. Curzio Malaparte, entonces en la extrema izquierda populista del fascismo, pide que se lleve a cabo “una revolución del pueblo”. Mussolini, que está pensando hacer un pacto con los socialistas y frenar la violencia de sus milicias, ve frustrado su intento tras el asesinato del líder socialista moderado Giacomo Matteoti, a manos precisamente de una escuadra dirigida por un ayudante del propio Mussolini. Los socialistas, en protesta, se retiran al Aventino y, en 1925, Mussolini comparece ante el Parlamento. “*Declaro que yo y sólo yo asumo la responsabilidad política, moral e histórica por todo lo que ha sucedido... Si el fascismo ha sido una asociación criminal la responsabilidad es mía*”. Comienza la dictadura fascista. (Jesús María Palacios).



por las agencias de prensa quienes se permitieron incluso incidir en la posibilidad de que finalmente ella y no Greta Garbo fuera la Princesa de Nápoles para el film maldito **En busca del tiempo perdido** de Visconti. Por lo que respecta a Robert de Niro y Gérard Depardieu, acudieron a los ensayos de Bertolucci sin conocerse previamente y procedentes de rodajes previos consecutivos filmados bajo las órdenes de prestigiosos autores. El norteamericano había encadenado **Malas calles** y **El Padrino II**, con Martin Scorsese y Francis Ford Coppola, y el francés, **La última mujer** y **Vera Baxter**, con Marco Ferreri y Marguerite Duras. El intérprete del Método y el actor impulsivo no se conocían. La elección de Bertolucci no había podido ser más exacta. Al igual que los protagonistas de **NOVECIENTO**, el terrateniente *Alfredo* y el campesino *Olmo*, sus propias raíces sociales y personalidades confluían con las de los personajes que se preparaban a inhabitar. (...) Robert y Gérard, reconvertidos en *Alfredo* y *Olmo*, acudieron a los ensayos de un director al que no estaban acostumbrados: un perfeccionista que prefería “instruir” a sus actores antes que permitirles participar en improvisaciones alrededor de sus personajes. (...) Bernardo Bertolucci sabía que la máxima atracción a ejercer sobre el público sería la confrontación entre dos actores de tan pesado calibre. Sin embargo, en diversas manifestaciones posteriores, el director confirmó que no se entendieron. Bertolucci recordó que sus dos jóvenes protagonistas eran totalmente diferentes y chocaron: *“Bob es un actor de la escuela americana, necesita preparación para introducirse en la escena. El director tiene que rogarle que entre. A Gérard sólo tienes que empujarle. Posee un talento interpretativo tan natural que entra en escena como quien regresa a casa paseando. Las diferencias en su relación eran evidentes: eran un poco como sus personajes. (...) Tenían conflictos superficiales,*



pero en el fondo estaban embarcados en la misma aventura". El biógrafo norteamericano Patrick Agan (**De Niño: The Man, The Myth and The Movies**) ofrece otra versión. Según él, los dos actores se reconocieron mutuamente como mavericks (es decir, inconformistas) y como sus respectivos homólogos nacionales. El respeto formó parte de la relación. (...)

La última consecuencia del reparto cosmopolita de **NOVECIENTO** es que todos los actores protagonistas fueron obligados a interpretar su papel en inglés mientras los papeles secundarios y los campesinos se expresaron en su dialecto siendo doblados después unos u otros según los estrenos. La versión políglota jamás se ha exhibido, *"aunque era absolutamente divertida"*, según su autor...

El rodaje se inició el 2 de julio de 1974 en parajes habituales para Bertolucci: la Emilia, en zonas a 40 kilómetros de Parma, donde él había pasado su infancia (había vivido en Bachanelli), rodó **Antes de la revolución y La estrategia de la araña** (*Strategia del ragno*, 1970), incluyendo la mansión de su niñez. Este arduo rodaje de 12 meses de trabajo diario lo afrontó con angustia ante su temor *"a no hallar ya el campo de mi infancia, los rostros de los campesinos que había preservado en la memoria"*. Ni aquellos *"valores nacionales populares"* de Gramsci, cuya anulación hubiera vaciado de sentido el trabajo simbólico al que quería reducir su film, un canto en definitiva a la supervivencia de esos principios por el encono de la clase agraria. Pero *"descubrí que pese a la industrialización los campesinos han salvado todos los elementos de su cultura. Mi película no será, pues, un canto fúnebre, sino un testimonio de vitalidad"*.

La Emilia, además, no era una cuestión sentimental o de fijación particular, sino el único



escenario lógico para una historia de revueltas que en aquellos parajes tuvieron su máxima expresión y conservaban aún en 1974 su máxima persistencia. Trescientos campesinos con papel de relevancia en el film fueron contratados para actuar en el mismo, un rodaje del cual el mejor testimonio es el documental **Bertolucci, secondo el cinema** (1976) de Gianni Amelio, que ofrece un puñado de entrevistas con sus autores y protagonistas.

Doce meses de rodaje, que precedieron a los dos meses de montaje comprensibles, aunque no para Grimaldi y los socios capitalistas, quienes empezaron a ponerse nerviosos por el retraso en la explotación comercial de “*su film*”. Cuando **NOVECIENTO** fue presentada en Cannes, en la edición del 30 Aniversario del Festival convirtiéndose en la máxima estrella del mismo, ya se estaba pactando la que sería una de las polémicas más serias derivadas por el film. No menos serias fueron las enemistades provocadas por **NOVECIENTO** en las filas de la crítica comunista, ya que desde la rueda de prensa de Cannes, Bertolucci tuvo que responder una y otra vez a las acusaciones de “*vendido y traidor*” a su clase. Mientras, la otra “*clase*” halló en el film más banderas rojas y muchos más minutos de los previstos y exigió a Bertolucci una seria reducción del metraje, sobre todo para la explotación en EE.UU. Bertolucci acepta rebajar el film hasta las cuatro horas y diez minutos y trabaja personalmente en el remontaje. Pero a sus espaldas Grimaldi intenta contratar a Aram Avakian, un prestigioso montador americano, colaborador usual de Arthur Penn (**El milagro de Ana Sullivan**, **Acosado...** y también **Lilith** de Robert Rossen) para que **NOVECIENTO** no dure más de dos horas. Avakian se niega y pone sobreaviso a Bertolucci, que tenía preparada esta eventualidad en un contrato que sólo le autorizaba a él llevar a cabo cualquier retoque en el film. Grimaldi se querrela contra

Bertolucci y éste convoca una rueda de prensa en Roma donde comunica que *“he ordenado a mis representantes legales en Italia y EE.UU. que bloqueen una posible versión mutilada de NOVECENITO. Y en caso de que no sea posible, les he pedido que retiren mi nombre de la misma...”*. Bertolucci y sus más íntimos colaboradores se encierran en los estudios de montaje donde estaban trabajando para iniciar una protesta innecesaria, ya que Grimaldi pronto abandona, como abandonarán los americanos. Aunque Bertolucci cumpla presentando su versión de cuatro horas y diez minutos, y llega a afirmar que *“una película no es algo que no se pueda modificar. Hacer este nuevo montaje es como podar un árbol dos años después de haberlo plantado. Esta versión es la que está más cerca de mí en este momento”*, la distribución en EE.UU. de NOVECENITO se hará de mala gana y con desconfianza, siendo un film prácticamente exhibido de incógnito.

La cuestión de la duración de NOVECENITO se convierte pues, en uno más de esos casos irresolubles y que en cada país se agrava. La versión presentada en Cannes duraba cinco horas y media y en Francia se estrenaría el 1 de septiembre de 1976 con quince minutos menos, también revisados por Bertolucci, que implicarían la desaparición de un bloque de escenas de masas al final de la segunda parte, principalmente. En Gran Bretaña se estrenaría la misma versión de EE.UU. con solo 250 minutos de proyección, mientras que en España veríamos, pero mucho más tarde, una versión casi idéntica a la francesa, la más completa de las reducidas, con 165 minutos en la primera parte y 160 en la segunda.

¿Y en Italia? El film se estrenó en Bolzano, al norte del país y empezó a exhibirse con éxito hasta que... ocurrió lo de siempre. El público, sobre todo los detractores de Bertolucci, esperaban con ansia si el autor de **El último tango en París** iría o no más lejos en sus audacias sexuales. Cosa que evidentemente no era así; pero la escena en que Robert De Niro y Gérard Depardieu son masturbados sin disimulo alguno por la prostituta Neve (una escena en la que ninguno de los dos fue doblado y que hoy en día, con su prestigio actual, escandalizaría doblemente al personal) provocó las iras del bibliotecario provincial de Salerno, quien denunció al film por inmoralidad, según la costumbre prevista por una ley aún no derogada de la administración fascista, siendo éste inmediatamente secuestrado en toda Italia. Mientras se instruía el proceso una oleada de protestas une por fin incluso a los detractores ideológicos del film: el Sindicato Nacional de Críticos Italianos, el Sindicato Nacional de la Prensa, la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos, el Partido del Trabajo de Italia etc... se unen reclamando la anulación del proceso.

Mientras, dado que el film secuestrado era el único exhibido hasta el momento, es decir NOVECENITO 1ª parte, según el acuerdo inicial aceptado por Bertolucci de exhibir su magna obra en dos partes forzadas, se estrena precipitadamente y antes de la fecha prevista el NOVECENITO 2ª parte, que cosecha unas recaudaciones espléndidas.

Finalmente, Vincenzo Anania, fiscal de la República en Ortisei, la zona donde se sitúa Bolzano (ya que, aunque la denuncia fuera presentada en Salerno, correspondía al fiscal de la

ciudad de estreno la decisión de procesamiento o no) la autorizó sin ningún corte, calificándola encima en su informe de “obra de arte”. El caso fue archivado, pero tanto Bertolucci como Grimaldi, por el mero hecho de haber sido acusados de obscenidad, perdieron el derecho de voto durante 10 años.

Texto (extractos):

Alejandro Gorina, “Novecento” en “Las películas más famosas de la Historia del Cine”, rev. Fotogramas.

Manuel Gutiérrez Aragón, “Novecento 1ª parte” en “Las 100 películas de nuestra vida: el siglo XX a través del cine”, entrega nº1, El Mundo.

Francisco Umbral, Beatrice Sartori y Jesús María Palacios, “Novecento 2ª parte” en “Las 100 películas de nuestra vida: el siglo XX a través del cine”, entrega nº2, El Mundo.

Jordi Cadena, “Notas sueltas sobre 1900”, en rev. Dirigido, octubre 1976.

Antonio Castro, “Cannes 76”, en rev. Dirigido, junio 1976.



Martes 2 de octubre, 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

EL INOCENTE

(1976) Italia - Francia 123 min.

Título Orig.- L'innocente. **Director.-** Luchino Visconti.

Argumento.- La novela homónima (1891) de Gabriele D'Annunzio. **Guión.-** Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli y Luchino Visconti. **Fotografía.-** Pasqualino De Santis (2.35:1 Technovisión - Cosmovisión). **Montaje.-** Ruggero Mastroianni. **Música.-** Franco Mannino y obras de Chopin, Mozart, Liszt y Gluck. **Productor.-** Giovanni Bertolucci.

Producción.- Rizzoli Film - Les Films Jacques Leitienne - Imp.Ex.Ci. - Francoriz Production. **Intérpretes.-** Giancarlo Giannini (*Tullio Hermit*), Laura Antonelli (*Giuliana Hermit*), Jennifer O'Neill (*Teresa Raffo*), Rina Morelli (*madre de Tullio*), Massimo Girotti (*conde Stefano Egano*), Didier Haudepin (*Federico Hermit*), Marie Dubois (*La princesa*), Marc Porel (*Filippo d'Arborio*), Roberta Paladini (*miss Elviretta*), Claude Mann (*El príncipe*).

versión original en italiano con subtítulos en español



Película nº 21 de la filmografía de Luchino Visconti (de 21 como director)

Música de sala:

La música de Ennio Morricone en los años 70 / 3ª parte

-incluye "El gato de las nueve colas", "El trío infernal", "Esa clase de amor", "El pájaro de las plumas de cristal"...-



(...) Escrita por Gabriele D'Annunzio entre abril y junio de 1891, en el convento de Santa Maria Maggiore y en Francavilla al Mare, "El inocente" es, en contra de lo que se suele decir, una obra bastante representativa del pensamiento y el estilo del autor de "El fuego" y "Las vírgenes de las rocas", en la que éste retornó el tema de "La confesión", de Maupassant. Narrada en primera persona y encabezada con las palabras "*Beati immaculati...*", se dirige al lector al modo de una confesión del personaje central, *Tullio Hermil*, hijo de una rica familia de terratenientes, para rememorar los sucesos acaecidos desde que *Tullio*, a los años de su matrimonio con *Giuliana*, pasa unos días con ésta y con sus hijas *María* y *Natalia*, en la casa de su madre, "*un caserón grande y destartado, que llaman la Badiola*", hasta el día del entierro del hijo que su esposa ha tenido de su fugaz amante, el escritor *Filippo D'Arborio*; durante más de doscientas páginas, D'Annunzio describe con minuciosidad y una prosa lánguida, casi musical, el redescubrimiento, por parte de *Tullio Hermil*, de la sensualidad y del sentimiento amoroso que le había unido a *Giuliana*, precisamente en el tiempo en el que ésta espera un hijo de *D'Arborio*. El sueño de *Tullio* era, como él mismo dice, el de "*todos los hombres intelectuales: ser constantemente infiel a una mujer constantemente fiel*", pero, atraído por su redescubrimiento del cuerpo de *Giuliana*, llega a separarse de su amante, *Teresa Raffo*. El gran hallazgo de D'Annunzio no es tanto la forma de arañar literariamente en la herida de los celos, cuanto la de combinar dolor y sensualidad con un estilo que más de una vez hace pensar en Dostoievski (también en Tolstoi, en lo referente al personaje del campesino *Giovanni Di Scordio*, eliminado en la adaptación al cine): el redescubrimiento de la sensualidad de *Giuliana* coincide con la constatación de su infidelidad, lo cual une el placer -fundamental en la obra de D'Annunzio- con el sufrimiento: *Tullio* perdona la



infidelidad de *Giuliana*, pero no la existencia del niño, al que mata exponiéndolo a una corriente de aire frío.

La adaptación de esta novela fue el último trabajo cinematográfico de LUCHINO VISCONTI (1906-1976), estrenado en una época difícil para que pudiera ser valorado como merece; en primer lugar, por los equívocos que rodeaban y, me temo, rodean aún a Gabriele D'Annunzio (1863-1938), a menudo convertidos en prejuicios por quienes desconocen su obra; en segundo lugar, por el descrédito que, merecido o no, pesaba sobre el cineasta a causa de sus anteriores films, desde **La caída de los dioses** (*La caduta degli dei*, 1969) hasta **Confidencias** (*Gruppo di famiglia in un interno*, 1974). El hecho de que Visconti adaptara a D'Annunzio fue visto como una forma de replegarse hacia los viejos temas, ambientes y atmósferas de su cine -el anterior a **Sandra** (*Vaghe stelle dell'Orsa...*, 1965)- y casi como una claudicación ideológica, sin advertir que eludía la tentación del decadentismo para efectuar una aproximación cálida a la obra del escritor de Pescara, y que ésta ofrecía para él una vertiente atractiva: su profundo amor por el teatro y la fuerza y la sensualidad de su escritura, por la cual Benedetto Croce saludó a un hombre de exquisita cultura que, *"indemne a las mortificaciones de la ciencia y de la reflexión, se nutre de imágenes, traduce todo lo que le impresiona en figuras y en mitos, sea cual sea su medio vital, el ambiente en el que respira y se mueve"*.

La extrañeza que puede suscitar **EL INOCENTE** se debe, antes bien, a un cambio tonal en el último cine viscontiano: aquí no hay rastro del estéril decorativismo de **Luis II de Baviera** (*Ludwig*, 1973), ni de la fealdad visual y los peligrosos equívocos ideológicos de **La**



caída de los dioses, ni del complaciente esteticismo de *Muerte en Venecia* (*Morte a Venezia*, 1971) o de *Confidencias*. Paradójicamente, una película que, en principio, sólo iba a tener la función de tratar de que, gracias al trabajo, el realizador pudiera olvidar por un tiempo su grave enfermedad, se revela como la mejor y más personal desde los tiempos del *El extranjero* (*Lo straniero*, 1967). La adaptación, a cargo de Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli y Visconti, es más cruel en el retrato de *Tullio*: se detiene menos en el redescubrimiento de su amor por *Giuliana* y, por tanto, hace de él más un hombre devorado por los celos, carente del patetismo amoroso d'annunziano. Las diferencias -el "liberamente tratto del romanzo" que apuntan los genéricos- afectan, asimismo, a la amante, *Teresa Raffo* (en la novela sólo aparece citada), al hecho de que el matrimonio no tiene hijas y, especialmente, al final: Visconti y sus guionistas prolongan el relato más allá de la muerte y el entierro del niño, para concluir con el suicidio de *Tullio* y con la bella imagen de *Teresa* huyendo por el jardín de la mansión de éste (que evoca, en otro registro, más luminoso la figura del *padrone* *Pirrone* andando apresuradamente de noche por el jardín, con la sotana movida por el viento, en *El Gatopardo*, *Il gattopardo*, 1963). Era lógico: Visconti se propuso ocupar el lugar de ese juez que *Tullio* no admite ("La justicia de los hombres no me alcanza; no hay tribunal en la tierra que pueda juzgarme", escribe el personaje al principio de la novela) y lo lleva irremisiblemente hacia la autodestrucción. El realizador busca la equivalencia del lenguaje literario d'annunziano en los encuadres y en el decorado, sobrecargado de objetos y colores con los que describe a los personajes y las diferencias que los separan (p.ej., la oposición entre el color rojo, agresivo, sensual, que rodea a *Teresa Raffo* y la



suavidad de los colores en la casa de *Giuliana*), apoyándose, como era frecuente en él, sobre la música, cuyo mejor efecto no se debe a la fría composición de Franco Mannino (cuñado de Visconti, impuesto por la hermana de éste en los últimos años del cineasta), claramente inspirada en Mahler, sino a la diegética (Mozart, Chopin, Liszt y Gluck: el film conserva la cita del famoso “*Che faro senza Euridice*”, del “*Orfeo y Euridice*” de Gluck, que hace referencia al tormento de *Tullio*).

Texto (extractos):

José M^a Latorre, “El inocente: el adiós de Visconti”, en rev. Dirigido, abril 2001.

Por más que **EL INOCENTE** no esté a la altura de las obras maestras de su autor, supone un más que digno e interesante cierre de la carrera del artista que firmó maravillas como *La terra trema* (1948), *Senso* (1954), *Noches blancas* (*Le notti bianche*, 1957), *Rocco y sus hermanos* (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960) y *El Gatopardo*. Y a pesar de que sus resultados son, asimismo, muy superiores a los de **Confidencias**, guarda una serie de relaciones con esta última mucho más estrechas de lo que pueda parecer a simple vista. Si **Confidencias** era una reafirmación externa (de cara a la galería) e interna (para sí) de su autor, **EL INOCENTE** vuelve a serlo, con la diferencia fundamental de que, en esta ocasión, Visconti parecía haberse replanteado esa misma auto-reflexión y decidido a enfocarla de otra manera. Aquí la reafirmación externa consiste en la elección de un material de partida



destinado a soliviantar nuevamente los ánimos de los idiotas que le acusaban de estar “anticuado”, esto es, la novela homónima de Gabriele d’Annunzio, cuya ambientación de época y trasfondo crepuscular retrotrae los fastos “viscontianos” de **Senso** y **El Gatopardo**. Pero, a nivel interno, **EL INOCENTE** viene acompañado de un replanteamiento formal ya iniciado en **Confidencias**, la cual hacía gala de una propensión hacia el empleo del zoom y el teleobjetivo inferior a la exhibida en *La caída de los dioses* y **Luis II de Baviera** y que en **EL INOCENTE** se corrige y ajusta todavía más, hasta resultar casi imperceptible. Puede decirse, por tanto, que **EL INOCENTE** es un simbólico “retorno al pasado” y al mismo tiempo un singular experimento de futuro; que, con **EL INOCENTE**, Visconti consiguió lo que había intentando casi desesperadamente hacer desde los tiempos de *Sandra* y hasta el final de su trayectoria filmica: renovarse, en el mejor sentido de la expresión, es decir, aquel que implica no una mera “puesta al día” sino el que equivale a evolución. La lástima reside en que la muerte del cineasta, quien ya rodó **EL INOCENTE** bajo pésimas condiciones de salud truncó lo que quizá hubiese sido una “tercera etapa” en su filmografía; bajo este punto de vista, **EL INOCENTE** vendría a ser una especie de inicio de superación de cierto cliché “viscontiano” equivalente, salvando las distancias, al papel que jugaron al principio de su obra *Ossessione* y *La terra trema* en cuanto intentos de desmarcarse del neorrealismo, pero jugando en ambos casos con las reglas de lo “viscontiano” y lo neorrealista. En este sentido, **EL INOCENTE** comparte con **Senso** y **El Gatopardo** la heterodoxa combinación de intérpretes italianos con otros de lengua inglesa. Giancarlo Giannini está magnífico como *Tullio*, el aristócrata romano cínico y descreído cuya

contradicción entre lo que piensa y lo que siente acabará llevándolo a la autodestrucción; Laura Antonelli como *Giuliana*, la esposa del anterior, aporta la carnalidad que hizo de la actriz una de las estrellas de la comedia sexy italiana de los setenta; y Jennifer O'Neill en el cénit de su efímera popularidad tras haber protagonizado **Verano del 42** (*Summer of 42*, Robert Mulligan, 1970), destruía su imagen romántico-idílica encarnando a *Teresa Raffo*, la joven condesa viuda y deseable que rompe corazones y arruina matrimonios. La presencia en el elenco de estas actrices sugiere en Visconti un interés por la actualidad del momento de la realización de **EL INOCENTE** que va más allá de lo coyuntural, erigiéndose en una especie de comentario en voz alta sobre el estado del cine de la época en general y sobre el de su propio cine en particular.

Al igual que en **Confidencias**, los títulos de crédito de **EL INOCENTE** sintetizan buena parte de las intenciones del film; consisten en un plano donde vemos un viejo ejemplar de la novela de D'Annunzio, colocado sobre una hermosa tela que parece de terciopelo rojo, cuyas páginas son pasadas lentamente por la mano de un hombre viejo (¿la del propio Visconti?); tan sólo hay un momento en que la quietud del encuadre se rompe mediante un reencuadre con un lento zoom, destinado a enseñarle al espectador la dedicatoria del libro a "*la condesa Maria Anguisola Gravina Cuyllas di Rammaica*" y que luego vuelve a reencuadrar hasta colocar el plano en su posición inicial. Una novela "clásica" dedicada a un personaje de la aristocracia; dedicatoria, empero, mostrada mediante un recurso de puesta en escena "moderno". Punto de encuentro y punto de ruptura. Digresión cinematográfica que viene reforzada y acaso ampliada por un trabajo de realización mediante el cual Visconti, aún sin olvidar por completo los recursos formales ensayados en sus últimos años por medio de la adopción de determinados recursos ajenos (cf. el plano congelado de la *condesa Raffo*, huyendo a través del jardín de la casa donde *Tullio* acaba de quitarse la vida), recupera muchos de sus mejores recursos propios.

Está, por un lado, una más que notable recuperación de su magistral sentido de la dirección de actores, lo cual se hace muy patente en la gran fuerza dramática que se extrae de gestos y miradas. Resulta obligado anotar al respecto, y a pesar de la esporádica interferencia del zoom, secuencias como la primera fiesta en casa de la princesa (Marie Dubois), durante la cual *Tullio* no duda a la hora de dejar de lado a su esposa *Giuliana* para flirtear con la *condesa Raffo*; el momento en que *Giuliana*, enferma, se desmaya en la habitación donde el escritor que acabará deviniendo su amante, *Filippo D'Arborio* (Marc Porel), está jugando a las cartas con *Federico* (Didier Haudepin), el hermano menor de *Tullio*, y otros amigos (en un gesto de abandono que no es tanto de debilidad como de petición de ayuda: de necesidad de amar y ser amada); la escena en la cual el conde *Stefano Egano* (Massimo Girotti¹) intenta saludar a la *condesa Raffo* y es interpelado

¹Quizá no sea casual que este actor sea, precisamente, el mismo que protagonizó el primer largometraje de Visconti, *Osessione*, lo cual establecería otro vínculo entre esta película y **EL INOCENTE** en cuanto sendos puntos de partida de otras tantas etapas creativas, tal y como hemos sugerido anteriormente.



y abofeteado por el celoso *Tullio* (es extraordinario el inserto del plano de la condesa, mirando con callada delectación cómo esos dos hombres se pelean por sus favores...); el momento en que *Giuliana*, resignada en su papel de esposa perpetuamente engañada por su infiel marido, intenta consolar a *Tullio* cuando este último se lamenta ante el hecho de estar perdiendo el interés de la condesa *Raffo* (ese primer plano de la mano de *Giuliana* sobre la de *Tullio* es el primer signo de contacto físico entre ellos que vemos en la película); la tensa situación que se produce cuando *Tullio* practica la esgrima con *D'Arborio*, sabiendo ya que es el amante de su mujer, y la posterior mirada del primero al segundo mientras este se ducha (una escena muy parecida a otra de **Confidencias**, y que parece insinuar la estupefacción de *Tullio* ante el hecho de que *Giuliana* pueda sentir atracción física alguna hacia un cuerpo masculino que no sea el de su marido); otra secuencia similar a la que acabamos de mencionar, en la que, tras la confesión de *Giuliana* de que está embarazada de un hijo de *D'Arborio*, *Tullio* descarga la ira que le corroe practicando con excesiva dureza la esgrima con *Federico*; o la escena en la cual *Tullio* disuade a *Giuliana* de su idea de abortar desnudando y acariciando el cuerpo de su mujer, muy ilustrativa de la dependencia sexual que siente *Giuliana* hacia su esposo.

En **EL INOCENTE**, Visconti también recuperó, siquiera parcialmente, su extraordinario talento a la hora de utilizar los decorados como representaciones gráficas de los sentimientos de los personajes, algo que brilla en todo su esplendor en la bella secuencia de la visita a la casa del campo, en la cual la combinación del sol, de los muebles cubiertos por sábanas blancas, del jardín, culmina con *Tullio* enamorándose de nuevo de *Giuliana*

y volviendo a tener sexo con ella. Talento que se hace extensible al uso dramático del vestuario en no pocos instantes. Por ejemplo, en la secuencia en la que *Tullio* hojea un libro escrito por *D'Arborio* y, de paso, interroga sibilinaamente a *Giuliana* sobre la naturaleza de su relación de amistad con el escritor, vemos a la mujer que está arreglándose para salir y mantener un encuentro con, precisamente, *D'Arborio*: *Giuliana* cubre su rostro con un velo tan ceñido que, en combinación con el interrogatorio de *Tullio*, casi parece “asfixiarla”; más tarde cuando la vemos regresar sola a casa, lo primero que hace es mirarse en el espejo, con expresión angustiada, y subirse esa prenda asfixiante: no tardaremos en saber que esa misma tarde se ha acostado con *D'Arborio*, consumando su “pecado”. Más adelante, cuando *Giuliana* le confiesa a *Tullio* que espera un hijo de *D'Arborio*, él viste completamente de blanco, como si en cierto sentido se sintiese virginal ante una situación que hasta ahora le era desconocida: la perspectiva de verse como padre de un bastardo ahora que cree que ha recuperado el amor de su esposa. Asimismo, cuando salta a la palestra la noticia de la muerte de *D'Arborio*, a continuación vemos a *Tullio* con una bata azul oscura casi negra, a modo de simbólico luto por el auténtico padre de su hijo recién nacido. La muerte de ese bastardo, ese inocente, y el posterior suicidio de *Tullio*, incapaz de superar las contradicciones de su nueva vida, tienen un talante ritual: *Tullio* deposita al bebé a la intemperie en una noche helada, a la espera de que enferme y muera de manera aparentemente accidental, tal y como ocurrirá, mientras, en montaje paralelo, vemos a *Giuliana* y el resto de la familia asistiendo a misa (lo cual no puede menos que traer a la memoria la célebre secuencia del bautizo de *El Padrino*, *The Godfather*, 1972, cuyo director, Francis Ford Coppola, fue en ocasiones acusado de haber imitado a Visconti en su famosa película de gánsters); *Tullio* acabará pegándose un tiro en el corazón en presencia de la insensible condesa *Raffo*, no sin antes advertirle a esta última: “No te duermas, Teresa. Quiero demostrarte que sé acabar con todo”. Una declaración de principios que parece salida de labios del autor de lo que acabaría siendo su film postrero.

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valenti, “Confidencias y El inocente: reafirmación y renovación”, en estudio “Luchino Visconti: neorrealismo, historia y estética” 2ª parte, rev. Dirigido, octubre 2009.



Viernes 5 de octubre, 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

OPERACIÓN OGRÓ

(1979) Italia - España 101 min.

Título Orig.- Ogro / Operación Ogro. **Director.-** Gillo Pontecorvo. **Argumento.-** El libro homónimo (1974) de "Julen Aguirre" (Eva Forest). **Guión.-** Giorgio Arlorio, Ugo Pirro y Gillo Pontecorvo. **Fotografía.-** Marcello Gatti (1.37:1 - Eastmancolor). **Montaje.-** Mario Morra. **Música.-** Ennio Morricone. **Miniaturas y Efectos Especiales.-** Emilio Ruiz del Río. **Productor.-** Nicola Carraro, Franco Cristaldi y José Sámano. **Producción.-** Vides Cinematográfica - Sabre Films. **Intérpretes.-** Gian Maria Volontè (*Izarra*), Ángela Molina (*Amaiur*), Saverio Marconi (*Luque*), José Sacristán (*Iker*), Eusebio Poncela (*Txabi*), Féodor Atkine (*Yoseba*), Georges Staquet (*el albañil*), Nicole García (*Karmele*), José Manuel Cervino (*Jebero*), Fernando Chinarro (*cirujano*), Luis Politti (*profesor*), Ana Torrent (*niña*), Estanis González (*portero*), Raúl Fraire (*hombre golpeado por la policía*).
versión original en italiano con subtítulos en español



Película nº 14 de la filmografía de Gillo Pontecorvo (de 22 como director)

Música de sala:

La batalla de Argel (*La battaglia di Algeri*, 1966) de Gillo Pontecorvo
Banda sonora original compuesta por **Ennio Morricone**

FRANCO CRISTALDI presenta

un film di GILLO PONTECORVO

GIAN MARIA VOLONTE'

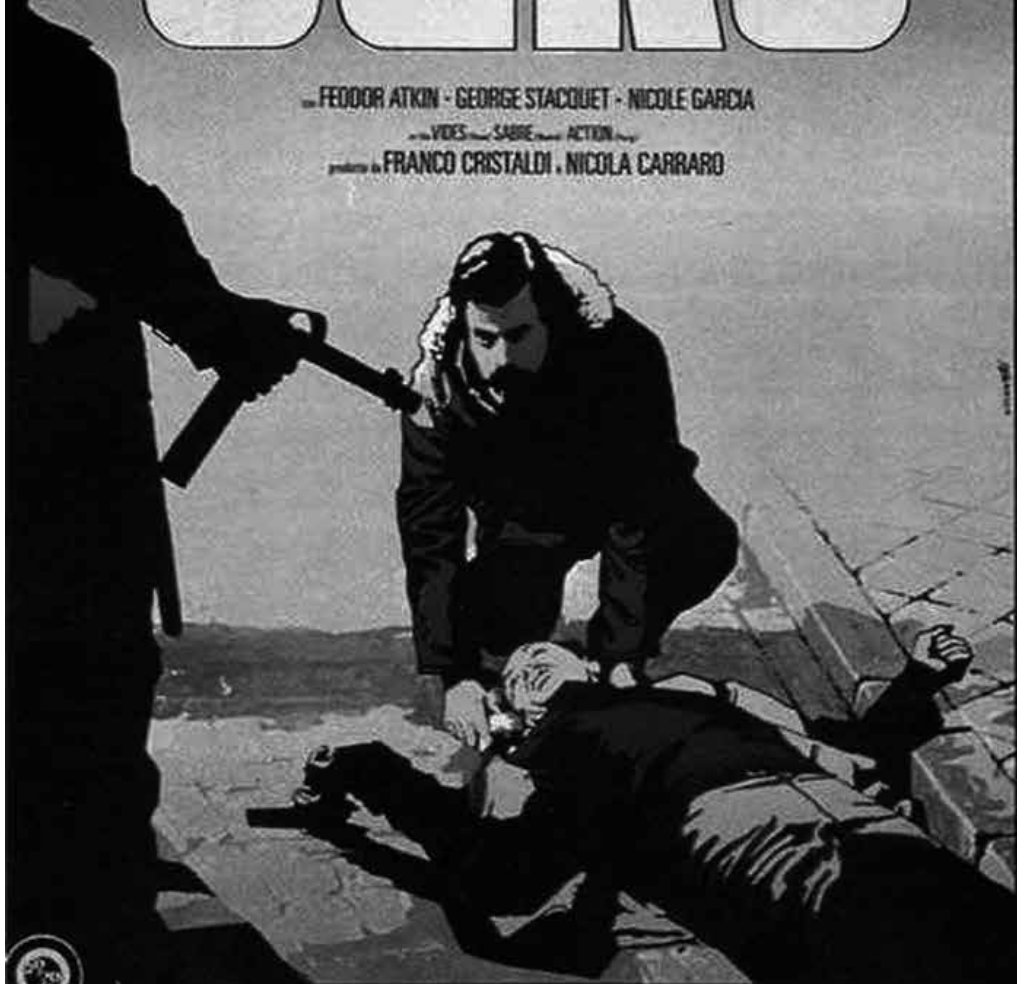
ANGELA MOLINA · SAVERIO MARCONI · JOSE SACRISTAN · EUSEBIO PONCELA

OGRO

con FEDOR ATKIN · GEORGE STACQUET · NICOLE GARCIA

con VIDES e SABRE e ACTION

prodotti da FRANCO CRISTALDI · NICOLA CARRARO



edita Tecnoart

El 20 de diciembre de 1973 comenzó la transición hacia la democracia en España. A primera hora de la mañana, el almirante Luis Carrero Blanco, primer presidente de un gobierno de Franco, se elevaba con su pesado coche Dodge Dart más de 30 metros, para caer en el patio interior de la iglesia de los jesuitas. Un comando de ETA acababa de accionar un potente explosivo colocado bajo el asfalto madrileño de la calle de Claudio Coello, esquina con Maldonado. El magnicidio impediría desarrollar los deseos del caudillo de hacer una transición de su régimen personal hacia una monarquía dentro del movimiento, con una apertura política de partidos limitada. Se iniciaba así la transición que la Corona posteriormente conduciría hacia una democracia pluripartidista, siempre aborrecida por *el señor de El Pardo*.

El general Franco, ganador absoluto de la Guerra Civil, se había perpetuado en el poder tras consumir una fase de gustos totalitarios neofalangistas, otra con la activa colaboración de la iglesia católica y de sectores democristianos, y una tercera con elementos tecnócratas vinculados al Opus Dei. Su régimen de poder, superior al que en su tiempo tuvo Felipe II, había transitado de la dictadura hasta instalarse en concepciones autoritarias. En esas tres largas décadas de férreo mando siempre le acompañó, como una sombra, el almirante Carrero Blanco.

A mediados de 1973, la sociedad española estaba asentada en el desarrollismo consumista gracias al surgimiento de una ancha clase media, y el régimen franquista se deslizaba por la pendiente de la decadencia bajo una acentuada desideologización y la pérdida de la fe en sus mismos postulados políticos en paralelo con el propio deterioro físico de su creador. Con el objeto de vigorizar las estructuras del movimiento, Franco desgajó la Presidencia del Gobierno de la Jefatura del Estado y nombró presidente al almirante Carrero, quien formó un gabinete con hombres puros del régimen. La presencia del Opus se limitó a dos carteras. Poco más que testimonial.

El príncipe Juan Carlos, sucesor de Franco a título de Rey, se mostró tan entusiasmado con el proyecto, que tan sólo, afirmaba, hacía falta ponerle el rótulo de "*Gobierno de la Zarzuela*". El presidente repartía sus lealtades, sin mácula ni reserva mental alguna, entre el caudillo y el príncipe. Aquel Gobierno duró seis meses. Hasta que ETA hizo volar al almirante por los aires. El mismo día que se iniciaba "el proceso 1.001", el juicio a los dirigentes de Comisiones Obreras.

Siempre se ha especulado si el trasvase del sistema autoritario a la democracia hubiera sido igual con Carrero vivo. Lo cierto es que su asesinato ha dejado abiertos muchos interrogantes y sospechas que siguen sin aclararse. Que el comando Txikia de ETA fue quien ejecutó el atentado no admite duda alguna. Ellos mismos escribieron el libro "Operación Ogro", narrando muchos detalles, pero no todos, y algunos fundamentales. Tampoco hay dudas de que los terroristas contaron con la inestimable colaboración del escritor Alfonso Sastre y de su mujer, Eva Forest, y de grupos de ultrazquierda, más allá del Partido Comunista, todos por entonces en la clandestinidad.

¿Pero hubo además otras personas de la propia nomenclatura del régimen o de servicios



de inteligencia, o de corbata y camisa blanca, implicadas? La familia del almirante así lo cree, políticos del franquismo lo piensan; responsables policiales de entonces, miembros de la inteligencia militar, de los servicios de información de España y Francia, tienen más que sospechas; y hasta el propio rey Juan Carlos se lo insinuó con sus silencios a José Luis de Vilallonga en el libro “El Rey”.

Si algo está claro, es que hubo algo más que incompetencia y negligencia en los servicios policiales del Ministerio de la Gobernación, cuyo titular era Carlos Arias Navarro, quien en la espiral del absurdo sería el sustituto de Carrero en el Servicio Central de Documentación (SECED), la inteligencia militar de Presidencia del Gobierno, creada por el mismo Carrero y dirigida entonces por el coronel José Ignacio San Martín, y en los servicios de inteligencia del Alto Estado Mayor y de información de la Guardia Civil. Los máximos responsables de los comandos operativos de ETA estuvieron paseándose por Madrid durante un año, pese a que fueron detectados. En el último momento, la orden de asaltar el piso franco que utilizaban los etarras se anuló desde arriba.

¿Cómo es posible que no se prestara atención al informe “Turrón negro” enviado por un infiltrado en ETA desde Francia, en el que se aseguraba que la organización terrorista preparaba un inminente atentado contra una alta personalidad del Gobierno? ¿Por qué el embajador de España en París, Pedro Cortina Mauri, se negó a que Francia entregara bajo cuerda a los miembros del comando ejecutor puestos a su disposición a las pocas horas?

Demasiadas preguntas sin respuesta y demasiados silencios. Lo cierto es que la desaparición de Carrero fue muy oportuna para una rápida liquidación política del

franquismo. Un decrepito dictador con un sortilegio kafkiano: “*No hay mal que por bien no venga*”, solventó la crisis, bajo presiones familiares, nombrando a un aturdido y debilitado Carlos Arias.

El tiempo del régimen estaba servido. Y el de Argala, el terrorista que accionó el explosivo. La venganza de la Armada se cumplió el 21 de diciembre de 1978. Ese día voló su coche por los aires, en Anglet (Francia).

Texto (extractos):

Jesús María Palacios, “Operación Ogro: el magnicidio oportuno” en “Las 100 películas de nuestra vida: el siglo XX a través del cine”, entrega nº 85, El Mundo.

OPERACIÓN OGRÓ tiene el valor de haber recogido un hecho de extraordinaria relevancia para la Historia de España. Ese es su interés y quizá sea la razón de su permanencia en la memoria de toda una generación.

No estuvo el gran Pontecorvo especialmente brillante, sin embargo, en esta **OPERACIÓN OGRÓ**, que se queda muy lejos de la magnífica **La batalla de Argel** (1965), con la que apenas tiene en común un trasunto de planteamiento político: el ansia de independencia de un pueblo y la lucha por conquistarla.

El film está basado en el libro del mismo título, publicado por Hordago y firmado por Julen Aguirre. El guión, a cargo de Ugo Pirro, Giorgio Arlerio y el propio Pontecorvo, discurre por entre los retazos de una historia que, salvo en los minutos dedicados a reconstruir el atentado con el que ETA asesina a Carrero Blanco, relata sobre todo las dudas y los planteamientos políticos de los miembros del comando de ETA que en diciembre de 1973 asesinaron en Madrid al almirante Carrero Blanco, vicepresidente del Gobierno de Franco.

Ha pasado el tiempo y lo que el relato pudo tener, en aquel instante político, de ribetes legendarios ha perdido fuerza porque el foco de la Historia ha iluminado con más potencia la auténtica realidad. Pero es obligado reconocer que, en aquellos momentos, el atentado contra Carrero Blanco fue saludado por la izquierda española no sólo con alborozo por la magnitud del desafío político al régimen franquista que aquella acción suponía, sino también con alivio por cuanto se daba por hecho, y en la película así se hace constar, que a la muerte de Franco la supervivencia del régimen habría quedado asegurada en la persona de su número dos, el almirante Carrero, análisis que el tiempo se ha encargado de desmentir por lo menos en una parte sustancial.

Entonces aún se ignoraba hasta qué punto Carrero carecía de los apoyos políticos de las familias del régimen, y cómo su apoyo a la idea de que la sucesión de Franco se hiciera sobre la persona del príncipe don Juan Carlos de Borbón le había granjeado la enemiga de los viejos franquistas de camisa azul. Pero, aunque no fuera cierto que Carrero hubiera estado en condiciones de asegurar la supervivencia del franquismo sin Franco, sí era verdad que su persona habría dificultado y retrasado dramáticamente el ritmo de la



transición de España hacia las libertades.

Sea como sea, el atentado contra Carrero produjo en la oposición antifranquista alivio y alborozo. Pero hubo también una reacción de inmensa admiración por parte de la izquierda antifranquista ante el valor derrochado por un grupo de hombres, entonces todavía nadie en la oposición les llamaba terroristas y mucho menos asesinos capaces de demostrar hasta qué punto la fortaleza del régimen no era sino una estructura envejecida y llena de grietas por las que se podía uno colar hasta llegar al mismo corazón de su existencia.

Fue ésa, sin duda, la razón de que Gillo Pontecorvo se interesara en su día por la historia, que rodó en España entre finales de 1978 y comienzos de 1979, justamente los años en que el terrorismo de ETA golpeó a los españoles con mayor saña: en 1978 se producen 75 víctimas del terrorismo, de las cuales 56 corresponden a ETA, y en 1979 son 108, 68 de los cuales son abatidos por los miembros de esta banda terrorista. El propósito de ETA con estos asesinatos era el de provocar un frenazo en la marcha del país hacia el asentamiento de la democracia y empujar a los militares a dar un golpe de Estado.

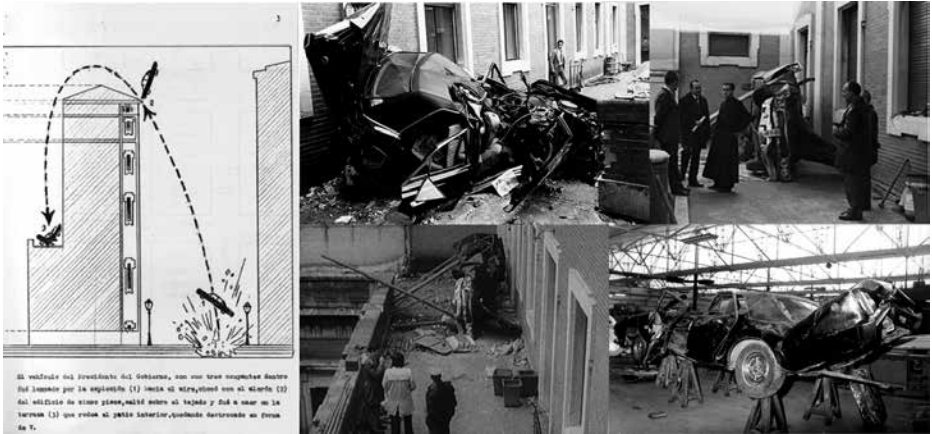
Precisamente, cuando Gillo Pontecorvo rodaba en Madrid algunas escenas de esta **OPERACIÓN OGR0** se produjo una de las muertes que más conmocionó a las Fuerzas Armadas. Esto fue lo que pasó en España durante el rodaje de la película: el día 4 de enero, con la Constitución recién promulgada por el Rey y con apenas una semana de existencia, ETA asesinó al gobernador militar de Madrid, el general Ortín, superviviente de la matanza del cuartel de La Montaña, en julio de 1936. El asesinato de Ortín produjo una auténtica



conmoción en las Fuerzas Armadas. El funeral en su memoria se convirtió en un auténtico motín contra el teniente general Gutiérrez Mellado, por aquel entonces vicepresidente del Gobierno para la Defensa, que tuvo que soportar gritos de “¡Gobierno asesino!”, “¡Ejército al poder!”, insultos y empujones, mientras otros grupos golpeaban violentamente el coche oficial del vicepresidente, que quedó totalmente abollado. Al día siguiente, 5 de enero de 1979, en su discurso de la Pascua militar; el Rey hizo unas cuantas advertencias a los militares ultraderechistas, a los que reprochó el lamentable espectáculo de indisciplina que calificó de “*francamente bochornoso*”, y recordó enérgicamente que la disciplina era un valor esencial e irrenunciable para cualquier militar que pretendiera tenerse como tal. Por entonces, los altos mandos militares eran objetivo favorito de los terroristas de ETA, que con esos asesinatos selectivos buscaban provocar el levantamiento de los generales ultras y un golpe de Estado que justificara los planteamientos de la banda en el sentido de que, como dice el personaje de Txabi en la película, “*todo en España sigue igual*”.

El planteamiento político del director de **OPERACIÓN OGRO** o, mejor dicho, su posición como observador tras la cámara es generosa y comprensiva con unos personajes que han apostado por la violencia para resolver la cuestión de su identidad cómo vascos. Se le podría también objetar a Pontecorvo que las voces de los locutores de radio que desgranar en la película determinadas noticias de la actualidad de la España ya constitucional tengan el tono de arenga de los peores tiempos de la España totalitaria.

Pero la película, que cuenta con actores de primera fila como Angela Molina, José Sacristán y Eusebio Poncela, tiene sobre todo el interés histórico de la secuencia del



atentado. Hace bien Gillo Pontecorvo en reservar para el final el auténtico mérito de todo el rodaje: la magnífica secuencia de la voladura del coche del almirante Carrero, que salta por los aires hasta más arriba del tejado del convento de los jesuitas y acaba cayendo en el patio interior del edificio con Carrero todavía moribundo dentro. Esta es una escena de calidad indiscutible y de impagable valor, donde la tensión llega a ser máxima gracias a un montaje perfectamente hilvanado y rigurosamente creíble (...)

Texto (extractos):

Victoria Prego, “Operación Ogro: el veneno de la serpiente” en “Las 100 películas de nuestra vida: el siglo XX a través del cine”, entrega nº 85, El Mundo.

Situados ya en la recta final de la Transición, el director italiano Gillo Pontecorvo, quien ocupaba un lugar de privilegio en el santuario del cine político por **La batalla de Argel** (1966), estrena en las pantallas españolas **OPERACIÓN OGR0**, film que reconstruye el atentado del almirante Carrero Blanco. La película había clausurado un año antes el Festival de Venecia y presentaba el atractivo de recrear, desde la óptica del comando terrorista que lo llevó a cabo, las circunstancias y los hechos que rodearon aquel acontecimiento que tanto impacto había causado en la opinión pública y que, de un modo u otro, iba a condicionar el final de la dictadura y el inicio de un nuevo tiempo histórico (...).

Resulta necesario acercarse a la película con objeto de analizarla, como propone el profesor Manuel Trenzado (de la UGR), en tanto que discurso social y considerando, a



su vez, que ésta se sitúa en uno de esos “*momentos privilegiados de cambio en los que el espacio público mass-mediático adquiere mayor importancia política y trascendencia social*”¹. De cómo las películas asumen esa condición de discursos sociales que contribuyen a un mejor conocimiento de esta etapa histórica, como portadoras, además, de una mirada que arroja luz sobre las sensibilidades del momento, las mentalidades o los posicionamientos políticos, no cabe si no adoptar el objetivo expresado por quien, como Trenzado, se ocupa de abordar las relaciones entre cine y Transición democrática. En definitiva, los films, siempre permeables a los avatares de su tiempo, poseen esa cualidad de atraer hacia sí cuantos elementos constituyen el particular contexto histórico en el que surgen, siendo capaces, por tanto, de establecer contacto con los más diversos aspectos procedentes de las esferas de lo cultural, lo social o lo político (...).

La recepción crítica de **OPERACIÓN OGRO** con motivo de su estreno comercial en 1980 ofrecía ya suficientes indicios del difícil encaje del film en aquel preciso momento del desarrollo del proceso de la Transición (...) la dificultad que suponía abordar la representación fílmica de aquello que suscita una fuerte controversia política y que genera una dolorosa fragmentación social. Cuantos análisis se hagan de la presencia de ETA en el cine citarán sistemáticamente esta cuestión. Valga a modo de ejemplo: “*Pocos*

¹ Manuel Trenzado Romero, *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*, Madrid, CSIC, 1999.



realizadores se han atrevido con el conflicto vasco en contraste con la ingente cantidad de películas que trataron el tema de la guerra civil” (Marcos Ramos, 2009). La autora aduce a continuación que quizá se deba a la falta de la distancia necesaria que requiere el tema. En el diario de referencia del País Vasco, “El Correo Español - El Pueblo Vasco”, Francisco Echeverría elogia la valentía de Pontecorvo al haberse ocupado de un tema tan conflictivo, aunque, finalmente, la película no haya convencido ni gustado a casi nadie, a lo que habría que añadir el fracaso que resulta de no haberse decantado claramente ni por el testimonio político ni por el thriller policiaco. Por su parte, el corresponsal en Bilbao de “El País”, Patzo Unzueta, adelanta las razones que explican esta mala acogida, y que se resume en la frustración de las expectativas generadas, pues el público no reconoce en la pantalla la realidad de los hechos, como tampoco percibe la necesaria referencia al trasfondo social (“no hay coro en esta tragedia”), para terminar acusando al cineasta de rapiña, de manipulación y, en relación con sus films anteriores, de claudicación. El cronista destaca además que el diario “Egin” no incluye el film en su lista semanal de películas recomendadas, donde sí figura la **El proceso de Burgos**, de Imanol Uribe². En el mismo diario, y tras su estreno en Madrid, Jesús Fernández Santos señala que el cine, a diferencia de la Historia, no puede esperar, si bien el tratamiento de temas de actualidad puede dar

² Se cita también a Alfonso Sastre, quien había puesto reparos a una primera versión del guión. Además, según testimonio de su mujer, Eva Forest, autora del libro en el que se inspira el film, “Operación Ogro”, el dramaturgo había presentado al etarra Argala a Pontecorvo.

lugar a un cierto desajuste entre la verdad y lo verosímil, ejemplificado en la poca verdad que transmite un actor como José Sacristán, tan conocido entonces por otro tipo de films. Modestísimo artefacto sin onda política, sin auténtica tensión y sin vibración humana: así califica el film la crítica de Pedro Crespo en “ABC”, donde se la considera una película fallida incluso para quienes buscaban en ella “*un motivo de apoyo, de justificación moral y política, para los posteriores vandalismos criminales de los terroristas de ETA*”³. El crítico de “Ya”, Pascual Cebollada, destaca el esfuerzo que el film dedica a resaltar la dimensión psicológica de los protagonistas no alcanza para lograr el exigible interés humano, y que la película sobre aquellos hechos está aún por hacer. La misma indefinición será puesta de relieve en la apreciación crítica publicada en “La Vanguardia”, indefinición que se extiende aquí al difícil encaje genérico y al intento de contentar a todos los grupos políticos, lo que redundaba en un film “*cauteloso por las ardientes connotaciones que el asunto comporta*” .

En lo que respecta a las publicaciones especializadas, la desacertada estrategia narrativa desplegada, que dificultaba el adecuado tratamiento exigido por lo complejo del tema, se unía a las críticas ya reseñadas en torno al intento imposible de no herir sensibilidades y la ocasión desaprovechada de construir un más más potente artefacto cinematográfico. Así, la reseña publicada sin firma en “Cinema 2002” llamaba la atención sobre la ausencia de una mayor perspectiva histórica, necesaria para engarzar los hechos narrados con las complejísticas situaciones en las que se enmarcan dichos hechos. En estas críticas, como en otras menciones que se harán al film por parte de historiadores del cine, se sugiere, de un modo más o menos explícito según los casos, lo incómoda que resulta aquella lectura de **OPERACIÓN OGRO** que conduciría a otorgar un implícito reconocimiento a la contribución que la organización terrorista hace a la liquidación del franquismo. Así figura, en cierto modo, en la crítica de Esteve Riambau en “Dirigido por”, para quien la tesis que la película busca defender, la de que el terrorismo estaría justificado en una dictadura pero no en el contexto democrático, no se ajusta al discurso narrativo desplegado, que busca sobre todo la expresión de la espectacularidad y el suspense de la acción terrorista⁴. La lectura de tan controvertido título⁵ se centrará finalmente, en el terreno de la legitimidad o no de la lucha armada, tal como lo plantea Santos Zunzunegui en “Contracampo”. Asegura allí que la película vendría a poner en imágenes la tesis de que la lucha armada no tendrá cabida en una democracia de corte europeo, y que otra cosa habría que decir bajo un régimen fascista. Según Zunzunegui, la película no podía dejar de

³La benevolencia con que es vista la figura del terrorista será puesta de relieve en textos analíticos posteriores. Se mencionará, por ejemplo, la pretensión de que se integren en el discurso de reconciliación nacional, haciendo ello extensible a un film de 1976 que trata el mismo tema, **Comando Txikia**, de José Luis Madrid, o bien que sean vistos con el halo romántico del héroe justiciero que lucha contra la tiranía.

⁴En una entrevista publicada en ese mismo número de “Dirigido por”, Pontecorvo rebatía estas críticas al afirmar que la película trataba sobre un atentado y no sobre ETA.

⁵Recordemos que algunos cines que exhibían la cinta fueron atacados por elementos de la extrema derecha.



adoptar una postura concreta dada la rigurosa contemporaneidad del tema, en contra, por cierto, de la supuesta indefinición que hemos venido reseñando, pues la lucha armada de ETA no se había detenido y el proceso analizado en el film seguía desarrollándose ante los ojos del espectador. El autor criticará, por otro lado, la ausencia de la necesaria conexión entre los pares lucha armada / fascismo y lucha política / democracia formal.

En efecto, en la línea de lo apuntado por Zunzunegui, entre 1973 año del atentado, y 1979/80, año de estreno del film, tiene lugar una decisiva evolución de ETA, que habría que vincular, por supuesto, al nuevo tiempo del consenso: la escisión entre ETA militar y ETA político-militar, con la consiguiente irrupción de la organización política Euskadiko Ezkerra; es decir, la división entre los partidarios de continuar con la práctica de la violencia y aquellos otros que prefieren recurrir a la acción política. Ambas posturas estarán, entonces, encarnadas en los personajes de *Txabi*, a cargo de Eusebio Poncela, e *Izarra*, interpretado por Gian Maria Volontè. En esta confrontación de posturas interviene también la pareja de *Txabi*, (*Amaiur*, Ángela Molina) quien, con cierto carácter premonitorio, le reprocha que prefiera luchar hasta las últimas consecuencias, aun a costa de provocar con ello un golpe de estado. Este será, por tanto, el exacto escenario en el que irrumpe **OPERACIÓN OGRO**, como lo supo explicar Santiago de Pablo, obviando lo que pareciera evidente en una primera lectura: “(...) **OPERACIÓN OGRO** no plantea tanto un apoyo a HB o a ETA militar, sino más bien a la vía negociadora entonces representada por Euskadiko Ezkerra. Es decir, la diferencia entre una ETA buena (la del franquismo) y una mala (la de la etapa democrática).” (...).

La preparación y ejecución del atentado, materia narrativa que ocupa la parte central del relato, se dispone en una estructura diegética enmarcada por sendas secuencias situadas en el presente de 1978 y que muestran los destinos disímiles que seguirán los integrantes del comando terrorista⁶. Aquel corpus central corresponde entonces a dos flashback que emergen a partir del cierre del plano sobre el rostro en actitud grave y evocadora de *Txabi* e *Izarra*. Sobre el primero se focaliza, de este modo, todo lo concerniente al trabajo de preparación del atentado más la puesta en imágenes de la represión sufrida en la juventud; sobre el segundo se situará la ejecución final de la acción terrorista. La impulsividad y sangre fría de *Txabi* se opone así a la prudencia y el talante reflexivo de *Izarra*, quien finalmente encarnará esa otra vía de lucha por la causa representada por ETA político-militar y su derivación política, Euskadiko Ezkerra. La experiencia de la clandestinidad, la vivencia extrema de la preparación y ejecución de un atentado y la recreación ficcional de un acontecimiento real se trasladan al espectador mediante la adopción de un punto de vista que otorga la mirada y la voz a los terroristas. Este sencillo dispositivo enunciativo, tan habitual en estas ficciones cual se articulan eficaces mecanismos de identificación, logran así la gratificación del sujeto-espectador, al que se invita a conocer los hechos desde dentro. Se contribuye, así, en definitiva, a la plena inmersión en el relato, que el espectador deberá validar como verosímil.

En relación con esta específica modalización del relato fílmico, cabe citar una película con la que mantiene una cierta relación, el documental **¡Arriba España!**, una producción francesa de 1975 dirigida por José María Berzosa, cineasta español exiliado en aquel país, donde sí comparecen los verdaderos etarras que participaron en el atentado de Carrero. **OPERACIÓN OGRO** llevará esto mismo al terreno de la ficción, de modo que bien podría considerarse que el relato fílmico emerge de aquel otro relato oral de los testimonios de espaldas a la cámara de **¡Arriba España!**, poniendo así en imágenes alguna de las declaraciones más impactantes de aquellos: *“Vimos a Carrero Blanco saliendo de su casa y eso es una cosa que impresiona mucho, la última vez que ves a una persona cuando sabes que poco después te la vas a llevar por delante”*. En otro orden de cosas, de la comparativa entre ambos films se deduciría una cierta relación de simetría. Primeramente, pasar de un título a otro supone el traslado de lo documental a lo ficcional en el tratamiento del mismo acontecimiento (la película de Berzosa se ocupa, no obstante, del más amplio período de agonía del franquismo). Después, recordemos que la célebre secuencia de la voladura del coche de Carrero en la película de Pontecorvo será luego profusamente utilizada en todo tipo de reportajes y documentales sobre la Transición, habiendo quedado como la imagen definitiva de aquel acontecimiento.

Más allá de esta representación, presentada como veraz, de un capítulo destacado de

⁶ Un tercer desvío temporal nos conduce a la adolescencia de los protagonistas para dar cuenta de la toma de conciencia y la adhesión a la causa del independentismo vasco.

la historia reciente, quizá su interés esté en el exterior del propio texto, en ese contexto sociopolítico del que emanaba. La reflexión que **OPERACIÓN OGRO** suscita gira en torno a cómo una película alude en 1979 a un determinado hecho de 1973, con lo que supone situarse a ambos extremos de ese arco temporal que en apenas seis años vivió la desaparición de una dictadura y la emergencia de una democracia que, en el año de producción del film, había alcanzado un punto de (aparente) no retorno una vez alcanzado el consenso constitucional. En el transcurso de esos pocos años, el país había cambiado sustancialmente, lo cual de algún modo tuvo que repercutir en la recepción de un film, que también recoge la significativa evolución que, a su vez, había registrado la banda terrorista ETA. ¿Cómo se recibiría, entonces, un film político que abordaba un tema como éste en la España de 1979? (...).

Para conocer el alcance político que podría esperarse de la acogida que tendría este film, convendría primero acudir al relato de la Historia. De entrada, habría que recordar que los especialistas niegan que el asesinato del almirante contribuyera a la llegada de la democracia, aunque sí aceleró la agonía final del régimen. Por otro lado, en relación con ETA, historiadores como Álvaro Soto consideran que, sin haberlo buscado, aquella salió reforzada del atentado como símbolo de resistencia a la dictadura “*con el visto bueno de la oposición antifranquista que celebró por omisión el asesinato del presidente en función de su relevancia*”. Yendo a lo concreto, puede observarse también que determinados aspectos que conforman la realidad de los hechos se trasladarán a la ficción, como la pretensión de Txabi de matar a Carrero sin ocuparse de a quién podría beneficiar, en respuesta a la inquietud de Luken de si no estarán dejándoles hacer (los servicios secretos, la CIA). Ello viene recogido por Javier Tusell y Genoveva Queipo de Llano cuando, al tratar las supuestas conspiraciones que pudieran estar detrás del magnicidio aseguran: “*la propia ETA no pensó demasiado en las consecuencias de lo que iba a hacer, sino que se guió por el simple vértigo de la acción y no por un alambicado juicio sobre las consecuencias de la desaparición del almirante.*”

Asimismo, la colaboración entre ETA y el movimiento obrero que muestra la película, también figura en el libro de los citados historiadores, quienes indican que la preparación se benefició de las facilidades materiales y humanas dadas por algunos heterodoxos del comunismo⁷. Un film como **OPERACIÓN OGRO** recoge en su propio planteamiento discursivo algunos de los hechos, personajes o evoluciones que ayudan a comprender el período por el cual transita. Desde 1973, cuando asistimos a los últimos estertores del franquismo, de los que la muerte de Carrero Blanco, motivo central del film, son la más clara referencia, hasta 1980, año del estreno comercial, la Transición ha completado ya una

⁷ En la citada entrevista, Eva Forest acusa al director, con quien asegura también haberse entrevistado, de dejarse influenciar por el Partido Comunista Italiano. Afirma, a su vez, que los poli-milits hablaron con Pontecorvo y le transmitieron falsedades que, tal como se deduce de sus palabras, se trasladarán al film.

parte sustancial de su recorrido (a falta de sonados incidentes), una vez logrado el decisivo consenso constitucional. Nuevos fenómenos sociales comparecen ahora en el espacio público, de los que se ocuparán otros films y dando así la impresión de que **OPERACIÓN OGRO** ya está fuera de lugar. Nos referimos al llamado desencanto, al que seguirá la idea de crisis (más individual que colectiva), la aparición de una cierta acracia social y un mayor individualismo o, en general, el creciente desinterés por la política⁸. La participación del film de Pontecorvo en alguno de los debates de su tiempo se reducirá entonces al controvertido asunto de la legitimidad de la lucha armada. La propia disposición del relato en sendos flashback busca trazar la evolución experimentada por ETA. Los distintos planos temporales que articulan la narración permiten ir dando cuenta de aquella evolución, aludir a las escisiones sufridas por la banda y confrontar la divergencia de planteamientos entre permanecer en la lucha hasta el final o emplearse sólo en las labores políticas. A esto último aluden las apelaciones al diálogo de *Amaiur* e *Izarra*, sus intentos de cerrar viejas heridas y su deseo de empezar de nuevo en un tiempo nuevo, lo cual bien podría trasladarse a la causa general de la transición a la democracia. (...).

En conclusión para finalizar la tarea de situar este film en el escenario de la transición política podemos acudir al célebre binomio reforma / ruptura, binomio que no por socorrido, y probablemente reduccionista, deja de demostrar su operatividad. La película de Pontecorvo ocuparía por tanto el espacio de la reforma, así como el filme con el que la hemos relacionado, **¡Arriba España!**, apuesta decididamente por la ruptura, como queda nítidamente reflejado en el plano final en el que vemos al príncipe Juan Carlos echando una palada de tierra a la fosa de Carrero Blanco mientras escuchamos su voz jurando fidelidad a los principios del Movimiento, tratando así, paradójicamente, de conjurar toda opción de continuidad. **OPERACIÓN OGRO**, por el contrario, pone en imágenes la crisis definitiva de la legitimidad del recurso a la lucha armada, se expresa a favor del cambio dentro de un orden, de la apelación al diálogo y de la búsqueda del consenso. (...)

Texto (extractos):

Fernando Redondo, “Operación Ogro: Escrituras fílmicas en el escenario de la Transición. En torno a la legitimidad de la lucha armada” en “Historia y comunicación social”, vol. 19, n^o especial, marzo 2014.

⁸ En un irónico texto publicado en “Triunfo”, Manuel Vicent aprovecha la coincidencia en las carteleras de la película de Pontecorvo con **Opera prima**, de Fernando Trueba, para describir un tiempo nuevo en el que la juventud comienza a desentenderse de los asuntos políticos y se entrega a una actitud ácrata que la separa irremediabilmente de las generaciones anteriores.

Selección y montaje de textos e imágenes:

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2018

Agradecimientos:

Manuel Trenzado

Ramón Reina/Manderley

Patricia Garzón & Antonio Collados (Área de Recursos Gráficos y de Edición.UGR)

Imprenta del Arco

María José Sánchez Carrascosa & Jesús García Jiménez

In memoriam

Miguel Sebastián, Miguel Mateos,

Alfonso Alcalá & Juan Carlos Rodríguez

En anteriores ediciones del ciclo
LAS DÉCADAS DEL CINE
han sido proyectadas



(1) LOS AÑOS 70 EN EL CINE ESTADOUNIDENSE (1ª parte) (marzo 2015)

Quando el destino nos alcance (*Soylent Green*, Richard Fleischer, 1973)

Contra el imperio de la droga (*The French Connection*, William Friedkin, 1971)

El viento y el león (*The wind and the lion*, John Milius, 1975)

Marathon Man (*Marathon Man*, John Schlesinger, 1976)

Todos los hombres del presidente (*All the president's men*, Alan J. Pakula, 1976)

Capricornio Uno (*Capricorn One*, Peter Hyams, 1977)

La invasión de los ultracuerpos (*Invasion of the body snatchers*, Philip Kaufman, 1978)



(II) LOS AÑOS 70 EN EL CINE BRITÁNICO (1ª parte) (enero 2016)

El doctor Jekyll y su hermana Hyde (*Dr. Jekyll & sister Hyde*, Roy Ward Baker, 1971)

Frenesí (*Frenzy*, Alfred Hitchcock, 1972)

La leyenda de la mansión del infierno (*The legend of Hell House*, John Hough, 1973)

Odessa (*The Odessa file*, Ronald Neame, 1974)

Zardoz (*Zardoz*, John Boorman, 1974)

Los duelistas (*The duellists*, Ridley Scott, 1977)



OCTUBRE 2018
CINECLUB UNIVERSITARIO MEETS
GRANADA PARADISO (II):
MATHIS/LUPINO/HAYWORTH
TRES CREADORAS, TRES ESTRELLAS

OCTOBER 2018
CINECLUB UNIVERSITARIO MEETS
GRANADA PARADISO (II):
MATHIS/LUPINO/HAYWORTH
THREE CREATORS, THREE STARS

Martes 16 octubre / Tuesday 16th october 21 h.

BEN-HUR (1925) Fred Niblo
(*BEN-HUR*)

Intertítulos originales con subtítulos en español
Original intertitles with spanish subtitles

Martes 23 octubre / Tuesday 23th october 21 h.

LA CASA EN LA SOMBRA (1951) Nicholas Ray & Ida Lupino
(*ON DANGEROUS GROUND*)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 26 octubre / Friday 26th october 21 h.

LLEGARON A CORDURA (1959) Robert Rossen
(*THEY CAME TO CORDURA*)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en
la Sala Máxima de la ANTIGUA FACULTAD DE MEDICINA (Av. de Madrid).
Entrada libre hasta completar aforo
All projections at the Assembly Hall in the Former Medical College (Av. de Madrid)
Free admission up to full room

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE
DESCARGA NUESTRO CUADERNO DE ESTE CICLO EN: lamadraza.ugr.es/publicaciones

<http://veu.ugr.es/pages/auladecineycineclub>
<http://veu.ugr.es/pages/agendacultural>



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

lamadraza.ugr.es
Síguenos en redes sociales
facebook, twitter e instagram