

RETROSPECTIVAS DE SAN SEBASTIÁN 2008

El Festival de San Sebastián suele apostar en sus ciclos dedicados a homenajear a directores por un «clásico» que admita pocas discrepancias y por un cineasta contemporáneo cuya trayectoria merezca entrar en el restringido olimpo de los elegidos. Bajo estas premisas, la LVI edición no aportó sorpresa alguna. Los programadores optaron por el veterano director italiano Mario Monicelli y por el inglés Terence Davies, ambos en activo, aunque la selección de películas en el primero parezca ponerlo en duda, como se explicará más adelante. A pesar de la proximidad geográfica y de la simultaneidad en al menos tres décadas de sus respectivas obras, la manera de rodar de estos dos directores poco tiene en común: tradiciones cinematográficas diferentes y varias generaciones de distancia —el año de nacimiento de Monicelli es 1915 mientras que Davies nacería en 1945— hacen que ni estilísticamente, ni en los recursos narrativos, ni mucho menos en el enfoque adoptado, se hallen concomitancias dignas de ser reseñadas. Como es lógico, en el contexto de las retrospectivas de un festival, dicha circunstancia es una ventaja, puesto que nada hay más estimulante a la hora de contraponer dos ciclos que corroborar



Mario Monicelli

la versatilidad del arte cinematográfico de dos de sus maestros. Sin pretender exponer un cotejo exhaustivo de sus respectivas obras, esta nota se propone, en cambio, un cometido más modesto, el de ofrecer algunas pinceladas sobre ambos itinerarios.

Mario Monicelli: caricaturas de la tragedia

En sus ediciones de 1998 y 1999, el Festival programó una amplia muestra sobre la, mal llamada, «comedia a la italiana» dividida en dos ciclos cronológicos 1945-1960 y 1961-1978, una iniciativa que, en un principio, podría haber sido considerada el aperitivo perfecto a la retrospectiva dedicada a quien pasa por ser el patriarca indiscutible del género: Mario Monicelli, una idea que en Donostia llevaban acariciando desde que Diego Galán estaba al frente del certamen.

Sin embargo el *totum revolutum* que fue aquella muestra presentaba un mayor rigor que el que finalmente ha caracterizado la retrospectiva de Mario Monicelli. Un ciclo incompleto donde, aquellos que aspirábamos a profundizar en el conocimiento de la obra del autor de *La grande guerra* (La gran guerra, 1959) visualizando sus trabajos de los años ochenta y noventa —la mayoría inéditos en nuestro país y, por eso mismo, centro de interés del aficionado local—, nos quedamos con las ganas.

Películas como *Speriamo che sia femina* (1986), con la que obtuvo ese año los principales premios del cine italiano, *Rossini, Rossini* (1991), *Facciamo Paradiso* (1995) o *Pan sporchi* (1999) fueron escamoteadas de la muestra. Porque más allá de rendir tributo al director de títulos geniales como *I soliti ignoti* (Rufufú, 1958), *La grande guerra* (1959), *I compagni* (1963), *L'Armata Brancaleone* (La armada Brancaleone, 1966) o *Amici miei* (Habitación para cuatro, 1975), se imponía también —tanto que celebramos la longevidad de Manoel De

Oliveira- constatar el momento actual de un cineasta que, a sus noventa y tres años, continúa rodando de manera habitual.

Pero parece que Mario Monicelli sólo interesa hasta 1977, año en el que estrena *Un borghese piccolo piccolo* (Un burgués pequeño, muy pequeño) —considerada de manera casi unánime el canto del cisne de la «comedia a la italiana»— si hemos de hacer caso al libro editado por el propio festival para la ocasión y que, bajo la coordinación de Quim Casas, realiza un exhaustivo análisis de las películas más destacadas dirigidas por el cineasta en sus primeros veinticinco años de carrera, contentándose con resumir las tres décadas siguientes de su filmografía en algo menos de cinco páginas a modo recapitulativo.

¿Qué podemos extraer, pues, en claro de este ciclo? Algo que no constituye novedad alguna, como es el reconocimiento de la enorme talla cinematográfica de Mario Monicelli y aún otra conclusión que, sin ser novedosa, sí que resulta conveniente traer a colación y que, finalmente, justificaría, la oportunidad de una retrospectiva como la que estamos comentando: el humor mas allá de constituir un recurso muy efectivo, plantea un escenario idóneo para la reflexión.

Muchos son los cineastas que han querido activar la conciencia crítica de sus espectadores confrontándoles con los vicios, miserias y contradicciones de la realidad social del momento. Pocos son, sin embargo, los que lo han hecho convencidos de que el humor es un elemento indispensable para ello, pues predispone positivamente a la audiencia a considerar como plausible la denuncia planteada por el director. El elemento humorístico genera, de este modo, una cierta distensión en el espectador, liberándole de la carga que supone tener que afrontar un grado de intensidad dramática tan elevado que entrañaría el riesgo de desactivar, por completo, el discurso del filme.

Con todo, es evidente (y eso es algo que constatamos película tras película) que Mario Monicelli no aspira a hacer «humor de la realidad», sino a ajustarse a una retórica de corte naturalista en la que —no podía ser de otro modo— el humor está presente como lo está el drama: el alma de sus películas es la fidelidad que el cineasta profesa a la cotidianidad mas inmediata. Porque en su empeño está el mostrar antes que el demostrar y por eso su percepción



La grande guerra (1959)

del humor no es la de alguien que confiere a este recurso una naturaleza bufa y deformante sino extremadamente realista.

Ver una película como *La grande guerra* y comprobar la precisión y el extremado realismo con los que el director reconstruye visualmente la vida en las trincheras durante la I Guerra Mundial a través de largos planos secuencias donde los cadáveres apilados, el barro, el humo de los fusiles y la sangre se suceden en el cuadro, podría llevarnos a pensar que estamos presenciando cualquier cosa menos una comedia reconfortante para el espectador que rechaza la épica como pauta de representación convenida para el cine bélico. Del mismo modo, resulta apasionante corroborar la minuciosa puesta en escena de *I soliti ignoti* donde la estética neorrealista convive en maridaje con la retórica del *film noir*, en los tonos sombríos de la fotografía y en la utilización de un *score* jazzístico.

Mario Monicelli es de esos autores que, afortunadamente, se toman el humor tan en serio que repudian del lugar común según el cual la comedia es el género propicio para incentivar los excesos de quienes en él participan, dado su escaso rigor normativo. Obras como *L'Armata Brancaleone* (La armada Brancaleone, 1966) y, su secuela, *Brancaleone alle crociate* (Brancaleone en las cruzadas, 1970) que, en el momento de su estreno, fueron saludadas como un díptico desmitificador, dado el grosor de su trazo, de la epopeya caballeresca, presentan una evocación del Medioevo tan exacta que hoy en día es fácil hallar estos títulos reseñados en manuales escolares de Historia como referencia.

Y no deja de ser curioso que su apuesta por la retórica realista conduzca a Monicelli, en sus grandes obras de finales de los cincuenta y primera mitad de

los sesenta, a dirigir su mirada al pasado en busca de referencias que expliquen la idiosincrasia italiana a la hora de confrontar al espectador con el presente del país, y hacerle pensar en el futuro inmediato, sabiendo de donde viene. En este sentido *I compagni* (1963), evocación de las primeras huelgas obreras en la textil de Turín a finales del XIX resulta una obra rotunda, plena de implicaciones ideológicas que trasciende la «amabilidad» y el sentimentalismo de lo que se dio en llamar «neorrealismo rosa» y también las estrategias del relato picaresco.

Estas estrategias serían, sin embargo, explotadas a conciencia por Monicelli en sus últimas obras, aquellas que rueda a partir de los años ochenta hasta nuestros días. Y es que la degradación política y social que comenzó a padecer Italia desde finales de los sesenta, desaconsejó al cineasta transitar la representación realista del momento presente a riesgo de anular la comicidad en sus narraciones. Eso es algo que se contempla claramente en *Caro Michele* (1976) y *Un borghese piccolo piccolo* (1977). En ambas películas el humor ocupa una posición muy marginal y, cuando emerge, resulta de una naturaleza tan oscura que la carcajada es reprimida ante la profunda desesperanza. Esta sensación nos invade al constatar las miserias de una época (la nuestra) caracterizada por una pérdida general de ilusiones y por la proliferación de la violencia —manifestación de raíz claramente individualista—, a la hora de resolver los problemas colectivos.

Esta falta de confianza en el momento presente conduce a Monicelli a la evocación del pasado, a la exaltación de la picaresca bienintencionada tanto en *Bertoldo, Bertoldino e... Cacasenno* (Bertoldo, Bertoldino y Cacasenno, 1985) como en *I Picari* (1988) y a la reflexión sobre la corrupción moral de las clases dominantes en *Il marchese del grillo* (El marqués de Grillo, 1981). Porque cada vez que el realizador dirige su mirada al presente, el humorismo, forzosamente, se tiñe de negro, como apreciamos en esa obra maestra de su ultimo periodo que es *Parenti serpenti* (1993) donde, de manera implacable, se desenmascaran las perversas relaciones entre los miembros de una familia al calor de la cena de Nochebuena.

Dos de las películas más recientes proyectadas en la retrospectiva son sendas reflexiones sobre la Segunda Guerra Mundial, en *Cari fottissimi*

amici (1994) sobre los estándares de la narración picaresca a través de las vicisitudes de un grupo amateur de boxeadores que recorren la desolada geografía italiana de 1944 para exhibirse en verbenas populares. *Le rose del deserto* (La rosa del desierto, 2006), última realización por el momento del cineasta, aborda en un tono más sereno, sin épica pero sin afanes desmitificadores, los avatares de un grupo de sanitarios desplazados al Norte de África durante la contienda.

Y son precisamente estas películas las que, como ya dijimos, dotaron de interés al ciclo, habida cuenta de que la obra de Mario Monicelli permanece inédita en nuestras pantallas desde hace veinte años. Una obra perfectamente coherente donde el humor brota de manera honesta para reforzar el compromiso de su autor con la realidad, nunca para distorsionar ésta. He ahí la originalidad de un cineasta excepcional que, para desgracia del cine italiano, parece no haber encontrado continuadores a su esfuerzo. Esperemos que aún pueda ofrecernos una o dos películas más, porque sus últimas realizaciones, así como su discurso, expresado en entrevistas recientes, denotan una lucidez formidable.

Tiempo y memoria en Terence Davies

Suele decirse que un escritor escribe siempre la misma novela. Demostrar cuánto hay de verdad en dicha afirmación sería con toda certeza, inútil, pero al visionar la obra de Terence Davies, es improbable pasar por alto la pregunta de si Davies rueda una y otra vez la misma película. Con una salvedad, la producción de este director refleja, casi en exclusiva, la impronta de sus recuerdos. En su último film, *Of Time and the City* (2008), un homenaje a su Liverpool natal, la voz *over* sintetiza los temas que aborda en buena parte de su filmografía, de importante contenido autobiográfico: «Aquí estaba todo mi mundo: mi casa, la escuela, las películas y Dios». Porque, en efecto, su filmografía es un retrato de su atribulada existencia, marcada por un padre alcohólico y violento, el haber sido víctima del acoso escolar y los sentimientos de culpa que arrastra por una orientación sexual que colisiona con su educación católica. Una vida donde el único reducto de felicidad lo proporcionaba la asistencia a la salas de cine. Davies parece hablarnos de su pequeño universo incluso cuando adapta la obra de otros, como así sucede con la novela de John

Kennedy Toole, el retrato de la difícil adolescencia de un muchacho homosexual en el profundo sur estadounidense, y de la que resultó *The Neon Bible* (La Biblia de neón, 1994).

Children (1976), *opera prima* financiada por el British Film Institute, contiene ya todas las obsesiones del director. Este mediometraje en blanco y negro con el que se inicia en el oficio conformará una trilogía junto a *Madonna and Child* (1980) y *Death and Transfiguration* (1983). En ellas describe la desoladora existencia de Tucker, su alter ego, un solitario individuo de orígenes humildes al que sigue desde sus años escolares, hasta su fallecimiento en la sobrecogedora escena final de la última entrega.

Distant Voices, Still Lives (Voces distantes, 1988) es una interesante film de compleja estructura en el que hallamos a un Davies cinematográficamente más maduro; se aprecia en él una mayor destreza en los recursos estilísticos empleados. La película se abre con la estática imagen de una familia ataviada con sus mejores galas. Los representados—un trasunto de los integrantes del hogar en el que se crió— parecen esperar a que el fogonazo del fotógrafo congele ese instante de celebración: el de la boda de una de las hermanas. La novia pronun-

cia entonces una frase («Ojalá papá estuviera aquí») que desencadena una serie de recuerdos, la mayoría desagradables. Diferentes escenas fluyen a partir de ese momento, retratando el infierno doméstico, las palizas y humillaciones del cabeza de familia hacia la madre o a las hermanas y la rabia contenida del hijo varón, incapaz de frenar los arrebatos de ira del maltratador. Dichas escenas se intercalan sin orden aparente con otras visualmente asombrosas como, por ejemplo, la que enlaza la caída de las gotas de lluvia sobre unos paraguas negros con las lágrimas de las hermanas, que lloran emocionadas en las butacas de un cine, presumiblemente conmovidas por el destino que aguarda a los protagonistas de la película. Sin respeto por la coherencia en el discurrir de los hechos, el plano inicial de la boda se repite casi idéntico (con la misma situación inmóvil de los personajes en el plano pero, en lugar de vestir para una fiesta, los vemos enlutados) con motivo de la defunción del padre, estableciendo un sombrío paralelismo en las vidas de estos seres, marcados por la infelicidad. Entendemos entonces que las voces distantes a las que alude el título son las que nos asaltan de un pasado que preferiríamos olvidar.

Las películas de Davies se caracterizan por un



The Neon Bible (La Biblia de neón, 1994)



The Long Day Closes (El largo día acaba, 1992)

deseo de plasmar los ecos de la memoria, la huella desgarradora del pasado a través de la representación no lineal de sucesos vagamente conectados. Su deseo, tal y como ha manifestado en el monográfico de Wendy Everett (Manchester University Press, 2004, p. 38), ha sido captar la naturaleza del tiempo. Para ello utiliza un punto de vista subjetivo donde lo real y lo recordado se confunden.

Tan importante como la cuidada fotografía en sus películas, es el empleo de la música. Abundan las canciones populares estadounidenses, cálidas y alegres, que revelan el ánimo de los protagonistas en los escasos momentos de disfrute. La importancia de la música es asimismo clave en las escenas dramáticas. En *The Long Day Closes* (El largo día acaba, 1992) -cuyo título está tomado de la composición de Arthur Sullivan y Henry Fothergill- el film se cierra precisamente con esta bella pieza vocal en la que el espectador contempla el ocaso mientras escucha la melodía de forma extradiegética. De inusual duración, esta secuencia actúa reforzando nuestra empatía hacia los personajes.

En *The House of Mirth* (La casa de la alegría, 2000), que en España fue estrenada en el Festival de

Valladolid con dos años de retraso, Davies cambia de registro para retratar la caída en desgracia de una neoyorkina de la alta sociedad de principios de siglo pasado. Se trata de la segunda adaptación de la novela homónima Edith Wharton (la primera data de 1918), un melodrama romántico que se constituye como el film menos arriesgado de la muestra. En él se dan citas varios de los clichés las películas «de época»: la lucha individualista de la heroína frente a las irritantes convenciones sociales, la pérdida del estatus a causa de la hipocresía circundante y una historia de amor truncada de fatal desenlace. Con todo, su fotografía preciosista posee el interés de haberse inspirado en la pintura contemporánea al periodo histórico en el que se ambienta la historia, hasta el extremo de que la actriz elegida para interpretar a Lily Bart (Gillian Anderson, a la que los aficionados a la ciencia ficción recordarán por su papel de agente del FBI en la serie de televisión *The X-Files* [Expediente X, 1993-2002]), fue seleccionada por su parecido con las figuras femeninas del tratista John Singer Sargent.

La última de sus películas —presentada en la sección Zabaltegui, esto es, fuera de la retrospectiva



Of Time and the City (2008)

propriadamente dicha— es un reencuentro con Liverpool de la que Davies ya no se siente vecino por la profunda transformación que ha sufrido la ciudad en los últimos años. *Of Time and the City* (2008) es un experimento que recuerda a *En construcción* (2001), la película de no ficción de José Luis Guerin, por varios motivos. En las dos películas es apreciable la mezcla de material de archivo con metraje documental rodado al efecto, pero lo que hace posible establecer un vínculo es la coincidente necesidad de ambos directores de plasmar las mutaciones de unos barrios degradados que desaparecen para convertirse en algo distinto. Lo peculiar en Davies es que proyecta sobre las calles y los vecinos de su antigua ciudad su visión de un mundo que se desvanece en la que la sus recuerdos —no en vano es la

voz del propio director la que nos guía por las calles hablando en primera persona— forman parte de ese paisaje que toca a su fin. La pregunta inevitable que se hace el espectador al contemplar esta obra de apariencia crepuscular es: ¿podrá seguir evocando los escenarios del que fue su hogar ahora que éste ha desaparecido?

Mario Monicelli y Terence Davies retrataron a menudo las difíciles vidas de los más humildes, pero el humor socarrón del primero parece alejado de la visión atormentada e intimista del taciturno cineasta británico. Sus obras presentan maneras opuestas de entender el cine. Y cabría añadir que nos muestran formas antagónicas de ver la vida.

JAIME IGLESIAS GAMBOA y LIDIA MERÁS