



SIN duda, «The Devils» («Los Diablos»), de Ken Russell, ha sido «la película del verano» por la campaña lanzada contra ella a raíz de su presentación en la Mostra de Venecia. A falta del rigor de «Madre Juana de los Angeles», de Kawalerowicz, centrada en el mismo tema, Russell consigue una película tan efectista como de seguro impacto.

ACTUAL éxito en todas las pantallas europeas, «Sunday, bloody Sunday» («Domingo, maldito domingo»), de John Schlesinger, plantea una relación triangular, aunque desarrollada no al estilo clásico. No obstante quedarse a mitad de camino, para Schlesinger supone una recuperación después de su desgraciada aventura americana, «Midnight cow-boy».

## EN LA TRAYECTORIA DE UNA NUEVA SENSIBILIDAD

FERNANDO LARA

Si durante los meses veraniegos se produce un descenso de ritmo en la mayor parte de las actividades culturales, en el cine este relax sólo se da en parte. Ciertamente, las carteleras europeas no presentan la variedad ni la riqueza acostumbradas, pero los festivales de cine, que transcurren casi sin solución de continuidad, proporcionan los suficientes elementos como para intentar, más allá de la anécdota, una reflexión sobre la marcha en torno a la verdadera actualidad de los procesos cinematográficos. Y bien pueden valer los certámenes de San Sebastián, Venecia y Pésaro —tomados, insisto, como catalizadores— como punto de partida para llevar a cabo dicha reflexión.

Elo, porque, en un primer término, el haber asistido a los tres me proporciona unos datos directos, insustituibles para una información incompleta como la nuestra, donde se nos suele ofrecer sólo una parte de la realidad. Más profundamente, porque si consideramos San Sebastián y la edición 1971 de Venecia como dos claras manifestaciones de la Derecha (no sólo cultural) y Pésaro como su contrapartida de la Izquierda, tendre-

mos una base dialéctica no por esquemática en absoluto despreciable. Y si a nivel cuantitativo el choque es desigual, ello nos da ya una pista de por dónde han andado las cosas en estos cuatro meses recién transcurridos, tranquilos en apariencia pero llenos de violencia interior, como si de una película de Losoy se tratase.

### Un fascismo que deja de ser subterráneo

Porque dentro del juego de tensiones en que el cine se viene desarrollando a lo largo de los últimos años, parece bastante evidente un fortalecimiento del pensamiento y la praxis derechistas. Afirmación que precisa de dos ampliaciones: a) No es el cine entendido como suma de productos estéticos lo que ha cambiado de signo, sino todo el complejo entramado estructural que media entre esos productos y el público lo que —precisamente por el avance de un medio de expresión cada vez más desinhibido temático y estilís-

ticamente— se ha colocado a la defensiva, endureciendo sus instrumentos coercitivos o cambiando de signo, minimizando e incluso destruyendo aquellas plataformas que el cine necesita para su lanzamiento (festivales, prensa, redes de distribución y exhibición). La eterna pugna creador-sociedad, ese juego de tensiones al que aludíamos antes, se ha visto así conducida a un desequilibrio mayor del habitual. Una vez más no se trata de un proceso aislado, y de ahí la necesidad de una segunda ampliación: b) El giro a la derecha, la defensa a ultranza del orden establecido, la irrupción de un fascismo que pretende dejar de ser subterráneo, son características que englobarían a un buen número de actuales regímenes europeos. No me parece en absoluto casual que el mismo año en que el MSI italiano ha levantado la cabeza, se haya intentado —y obtenido, en buena parte— dar un cambio radical a la Mostra de Venecia, dirigida ahora por un demócrata-cristiano de derecha y crítico cinematográfico desde hace más de veinte años de un diario parafascista como es «Il Tempo», de Roma. Curiosamente y por causas que creo todavía no estu-

diadas a fondo, la Derecha teme mucho más al cine —y a los demás medios de expresión, por supuesto— que lo que la Izquierda cree en él. A la eterna desconfianza del arte como elemento revolucionario que ésta ha mantenido desde siempre, se les contesta desde la otra parte con limitaciones de todo tipo, incluso en sentido físico (como las detenciones sufridas por diversos miembros del ahora desarticulado «cinema novo» brasileño). El llamado «escándalo de "Los Diablos"», su prohibición en países tan divergentes como Italia y Suecia, los anatemas que contra el film de Ken Russell —más espectacular que subversivo— se han lanzado, proporcionan un claro indicio sobre los términos en que la cuestión esté planteada.

### La agonía de una postura «a la contra»

Cabría preguntarse ahora si existe hoy en la Izquierda ese optimismo histórico no idealista que ha evitado tan-

## EN LA TRAYECTORIA DE UNA NUEVA SENSIBILIDAD

tas veces al pensamiento progresista el caer en una crisis definitiva, y si bien la indagación de esa pregunta supera el marco de este artículo, a nivel cinematográfico (concretamos: de «inteligentzia» cinematográfica) podemos percibir un movimiento de sístole con respecto a sólo tres años atrás. Porque Mayo del 68 sigue siendo una fecha fundamental para la Historia europea contemporánea y, por tanto, para su expresión cultural. Si el endurecimiento de que antes hablábamos proviene en gran parte del absoluto terror a que «aquello» se reproducía, incluso corregido y aumentado, también nace de ahí, del fracaso aparente de la «contestación global», una desorientación quizá más aguda que nunca sobre el papel a desempeñar por el intelectual ante, junto o frente a su sociedad. Desorientación que, llevada al terreno de la creación y la crítica cinematográficas, alcanzaba límites patéticos, pero ilustrativos, tanto en la pantalla como en las incómodas butacas del Teatro Sperimentale, de Pésaro. La continua interrogación, la continua duda crítica propia del intelectual, se ha transformado en autodefensa cara a unos procesos político-sociales que le superan, le aglutinan o le repugnan, pero que de cualquier forma le son inadecuables. En los coloquios pesareses se intentaba disimular la falta de lucidez con la verborrea; el poco rigor autocrítico, con un esquematismo violento: el sentimiento de impotencia, con dogmatismos de andar por casa. Quizá las necesidades políticas han obligado duramente demasiado tiempo a utilizar sobre la marcha de una ideología «a la contra» como para que ahora pueda surgir con rapidez un pensamiento coherente y abarcador. Quizá —por otra parte— se ha querido aprovechar hasta el máximo, hasta sus últimas con-

tradiciones, el pensamiento idealista aplicado al cine («cahierismo», principalmente) como para que el tránsito hacia algo más científico y más subjetivo, al mismo tiempo, no sea largo y doloroso.

El punto muerto en que se halla la crítica cinematográfica —y entiéndase este «se» como una forma indirecta de hablar en primera persona— proviene, en efecto, de ese «no saber dónde se está ni para qué» del intelectual europeo, pero también de una crisis particular, entendiéndolo el término «crisis» de una manera muy simple; es decir, la situación que se produce cuando no vale lo existente por superado, pero tampoco se ha logrado hallar su sustituto. La búsqueda masiva en torno al estructuralismo, a la aplicación de sus teorías lingüísticas —con la investigación marxista-estructural del actual «Cahiers du Cinéma» a la cabeza—, puede dar óptimos resultados, aunque en muchos casos más bien parece representar una última tabla de salvación, un tocar con las manos la utopía del cientificismo crítico. Muchos caminos han quedado autocerrados, y daba escalofríos comprobar en Pésaro cómo los planteamientos y juicios de mayor serenidad e interés correspondían a realizadores (concretamente, Gustavo Dahl, Fernando Birri y Glauber Rocha) y no a teóricos, como sería de esperar. Aunque no menos escalofríos proporcionaba constatar que la misma sequedad intelectual —ampliada a términos estéticos— que existía en la sala se trasladaba a la pantalla en cuanto se apagaban las luces. Esterilidad que contó con la excepción del magnífico Nagisa Oshima (a quien se dedicó una informativa compuesta por nueve títulos) o del Jorge Sanjinés de «La noche de San Juan» («el coraje del pueblo»), producida por la RAI dentro de un

ciclo —«América Latina vista del suel registro»— que puede ser importante, y en el que intervendrán, además, Joaquín Pedro de Andrade, Santiago Álvarez, Octavio Getino y Raúl Ruiz, cada uno de ellos con un largometraje financiado por la televisión italiana.

### Retornando a los orígenes

Si al optimismo apasionado y casi triunfalista existente en 1968 ha sucedido esta mezcla de desconcierto y desilusión que domina hoy amplios sectores de la izquierda, seguramente ello será positivo en un futuro más o menos inmediato por cuanto puede significar el replanteamiento absoluto de unas bases teóricas que se tenían como inamovibles, pero que, en gran parte, ya han demostrado su caducidad. Y en ese replanteamiento veo la oportunidad de iniciar desde cero una apasionada búsqueda hacia los orígenes, hacia nuestras propias raíces históricas, sociales, culturales e incluso antropológicas (1). No se trata de un regreso hacia posturas peyorativamente metafísicas, sino de despojarnos de toda la holarasca que años muy difíciles de urgente elaboración teórica han ido depositando sobre nosotros. Quizá haya llegado el momento de detenerse unos instantes y, tras una interrogación plena, un ponerse en cuestión que abarque todo tipo de facetas, volver a unos orígenes

(1) En esa dirección concluyen films como el ya citado «La noche de San Juan» o «Der grosse verhaul», de Alexander Kluge, la obra de mayor interés —aparte «The touch», de Bergman— de cuantas pasaron por Venecia. Línea enriquecida notablemente por el Pasolini anterior a «Il Decamerone» (1971).

ideológicos, a unos orígenes intelectuales, a unos orígenes éticos con los que, a fuerza de estirar el hilo que nos unía a ellos, casi hemos perdido contacto. El hecho de que las pocas revoluciones verdaderas que en el mundo han sido fueran motivadas por —y motivasen a su vez— este «deseo de inocencia», avala la propuesta. Aunque, bien entendido, siempre permanecerá el peligro de una transformación de este proceso en otro no crítico, sino de tipo místico...

### Films hechos desde la serenidad

¿Dentro de qué límites el cine participa en toda esta problemática? Esencialmente, en unos términos que de forma muy genérica podríamos llamar de comunicación. Cuatro obras fundamentales y muy diversas entre sí surgidas esta temporada («Muerte en Venecia», de Visconti; «El mensajero», de Losey; «The touch», de Bergman, y «La ceremonia», de Oshima) convergen en algo que viene en apoyo del párrafo anterior: la búsqueda directa del espectador, de su sensibilidad crítica, de su experiencia humana, de su «yo» más íntimo. Son películas que necesitan un espectador libre, desprovisto de esquemas y apriorismos, abierto plenamente a una riqueza vivencial; a un espectador que, en definitiva, no tenga miedo a la comunicación. Films hechos desde la serenidad, desalienantes, liberalizadores, tienen la rara virtud de comunicarse con el espectador individualmente, sin que ello excluya una comprensión colectiva en el caso de que el público como bloque responda a las características an-

**F**INALIZADA su tetralogía de la isla de Farö, Bergman sale de nuevo al «espacio exterior» en «Beröringen» («The touch»), rodada con capital americano y parcialmente en inglés. En la fotografía, la maravillosa Bibi Andersson y Elliot Gould son dirigidos por el realizador sueco. «The touch», presentada fuera de competición en San Sebastián y Venecia, continúa su línea de obras maestras.

**T**RAS negarse su participación en San Sebastián, «Liberxina 90», de Carlos Durán, fue designada representante oficial de España en la Mostra de Venecia, cuando nadie, ni su propio realizador —que ya la había inscrito particularmente—, se lo esperaba. A pesar de sus limitaciones, el film de Durán está muy por encima del nivel medio de nuestro cine.





LA revelación mundial de 1971 es, indudablemente, Nagisa Oshima, el director japonés a quien la Mostra de Pésaro dedicó una amplia informativa, muy semejante a la programada por el National Film Theatre, de Londres, por las mismas fechas. La fotografía corresponde a «La pendaison» (1968), que, sin ser todavía una obra redonda, supuso el despegue de Oshima como autor importante. De él sólo hemos visto en España «Shonen» («El muchacho», 1969).



«LA noche de San Juan» («El coraje del pueblo»), del boliviano Jorge Sanjinés («Yawar Malku», «Ukamau»), narra la matanza sufrida por los mineros del poblado siglo XX el 24 de junio de 1967. Interpretada por testigos directos de los hechos, la película de Sanjinés destaca por su altura épica y su claridad narrativa.

## DENTRO DEL JUEGO DE TENSIONES EN QUE EL CINE SE VIENE DESARROLLANDO A LO LARGO DE LOS ÚLTIMOS AÑOS, PARECE BASTANTE EVIDENTE UN FORTALECIMIENTO DEL PENSAMIENTO Y LA PRAXIS CONSERVADORES.

tes mencionadas. Porque es preciso constatar el hecho de que el cine —como todo arte— ha de plantearse hoy más que nunca en términos de comunicación y de que, queramos o no, existe toda una serie de elementos irracionales que enlazan directamente el máximo subjetivismo del autor con el máximo subjetivismo del espectador, ante lo que cualquier elaboración teórica se presenta como muy dificultosa. Quizá lo fundamental de los cuatro films citados (2) sea que nos estén hablando de tú a tú sobre nosotros mismos, sobre nuestra vida y nuestras frustraciones, nuestros deseos y nuestra capacidad sensitiva; que, en resumen, nos ayudan a comprender y a clarificar el mundo en que vivimos.

Por supuesto que de esta comunicación casi visceral que el mejor cine

—y no un tipo determinado, insistimos— impone, surge un amplio número de problemas cara a la posibilidad de la crítica y a la propia selección de público que, por muy diversas razones, cada película efectúa. Pero no creo incompatible la constatación de esos nexos irracionales con un análisis estructural, por ejemplo, de la obra en cuestión. Quedarnos en lo primero nos haría retroceder hasta la crítica impresionista; exclusivizarnos en lo segundo fácilmente podría conducirnos a una disección calificable de tecnocrática. Y sería lastimoso desaprovechar la serena propuesta de una nueva sensibilidad, de un pleno sentido de la libertad (3) que los actores más importantes del cine contemporáneo nos están lanzando a la cara en sus últimas obras. Libertad que, enlazando con lo anterior, ha de partir de los orígenes. Roy Hart no ha hecho sino insistir sobre ello desde un escenario madrileño.

(3) Fundamental, a este respecto, «Diario de un ladrón de Shinjuku», de Oshima (1968).

### Síntesis final

Ciertamente, en estos cuatro meses también han sucedido muchas otras cosas: que se ha demostrado que lo mejor que puede hacer el Festival de San Sebastián —con su actual estructura— es convertirse en la sucursal del de Cannes; que la introducción del capital americano en el cine europeo va siendo día a día más absorbente y monopolizadora, lo que no significa ininteligente o de resultados estéticos condenables «a priori»; que lo mismo que las grandes productoras-distribuidoras estadounidenses dominan el certamen español, ya han dominado en gran parte la última edición del de Venecia, y lo harán aún mucho más el próximo año, retornando a la fórmula competitiva; que con motivo de la designación de Gian Luigi Rondi como vicecomisario de la Mostra veneciana —y la violenta respuesta que ello motivó por parte de amplísimos sectores profesionales— se ha vuelto a demostrar que Italia es el

país donde existe una mayor capacidad de iniciativa y maniobra políticas (lo que no siempre significa eficacia) por parte del mundo del cine; que el trabajo de Dirk Bogarde en «Muerte en Venecia» y de Bibi Andersson en «The touch» suponen dos cimas de interpretación realmente increíbles; que el cine que se autocalifica, pretenciosamente, de «político» suele ser el menos político de los cines (4); que escribir este artículo teniendo al lado las carteleras españolas de julio a octubre o las listas de distribución para la temporada 1971-72 no deja de ser tan contradictorio como irritante; que la separación entre el cine que se hace y el que vemos ya no sólo es abismal, sino incluso prácticamente irrecuperable; que... ■ **FERNANDO LARA.**

(4) La Mostra de Pésaro de este año ha proporcionado suficientes motivos como para atreverse a esta afirmación. Ha constituido una nueva «cita con la confusión», siguiendo las palabras de mi compañero Diego Galán en su crónica de la edición de 1970 (TRIUNFO número 435).

(2) Y no sólo de estos cuatro. «Pasión», de Bergman, por ejemplo, entraría en el mismo apartado. Sobre el film de Visconti, el de Looney y la personalidad de Oshima, véase TRIUNFO número 471, crónica de Diego Galán sobre el Festival de Cannes de este año.