

## art buchwald

### LAS CONVERSACIONES SOBRE EL DESARME

WASHINGTON.—Las conversaciones sobre el desarme van a proseguir en Ginebra. Soy un experto en el tema y puedo decirles que se desarrollan según unos cánones estrictos. Permitanme llevarlos a la sesión plenaria número 12.654, en el año 1994. El embajador norteamericano va a hacer una declaración, pero en vez de eso estornuda. Entonces, el embajador soviético, Groanyko, responde:

—Su propuesta es totalmente inaceptable para la Unión Soviética.

STONE.—Pero si yo no he formulado ninguna propuesta. Simplemente he estornudado.

GROANYKO.—Solicito un aplazamiento de cinco minutos para consultar con mis auxiliares.

El aplazamiento fue concedido y Groanyko se reunió con su personal. Les preguntó qué debía decir.

PRIMER CONSEJERO SOVIETICO.—Podríamos responderle "Gesundheit" (¡Jesús!).

GROANYKO.—Bien, pero, ¿cómo sabemos que el estornudo no fue una trampa para que lo dijéramos?

SEGUNDO CONSEJERO SOVIETICO.—Pero si no lo decimos y él se limitó realmente a estornudar, puede ser una gran victoria propagandística para el Oeste.

GROANYKO.—¿Pedimos tiempo para consultar a Moscú?

PRIMER CONSEJERO SOVIETICO.—No. Daría la impresión de que no tenemos una autoridad suficiente.

GROANYKO.—Creo que lo mejor es decir "Gesundheit", con reservas.

En efecto, al reanudarse la sesión, Groanyko dice:

GROANYKO.—Señor presidente, deseo responder al embajador de Estados Unidos.

PRESIDENTE.—¿Está de acuerdo el señor embajador?

STONE.—Sí.

GROANYKO.—"Gesundheit".

STONE.—Tengo que objetar algo a la propuesta soviética. Esta palabra no está dicha de buena fe. Mi Gobierno no puede aceptarla.

GROANYKO.—Me he limitado a decir "Gesundheit".

STONE.—Pido un aplazamiento de cinco minutos para discutir esto con mi colega británico.

Concedido el aplazamiento, Stone pregunta a su colega:

—¿Qué opina usted de todo esto?

EMBAJADOR BRITANICO.—Que no me gusta un pelo.

STONE.—Ni a mí. Es la primera vez que a un estornudo me responden "Gesundheit".

EMBAJADOR.—Si aceptamos esto, cuando un ruso estornude tendremos que responderle "Gesundheit".

STONE.—Si cedemos aquí tendremos que hacerlo en otros asuntos. ¿Y por qué cree que hablaron en alemán?

EMBAJADOR.—Esto es lo que me mosquea. Aquí hay gato encerrado.

STONE.—Suponga que yo digo "gracias" en el supuesto de que si aceptan el resto de nuestras proposiciones aceptaremos su "Gesundheit".

La sesión se reanuda y Stone dice:

—Deseo darle las gracias al embajador soviético por decir "Gesundheit".

GROANYKO.—Deseo dejar constancia de mi objeción a la declaración del embajador norteamericano e insisto en que no veo ningún cambio significativo en la actitud belicista de los Estados Unidos respecto a estas conversaciones.

(Copyright 1969, The Washington Post Co.—Distribuido por Editors Press Service, Inc.—Agencia Zardoya.)

quienes nos planteen problemas —sólo en uno o dos teatros, claro— que, al parecer, los autores españoles, mentalmente débiles, no saben abordar, ¡a dónde hemos llegado, Señor! Porque en todos los países occidentales son los autores nacionales los que más abundan en las llagas, los que tocan más el fondo, justamente porque su creación es la más impregnada de connotaciones que afectan al espectador. El teatro nacional pone siempre su propio acento sobre la problemática que, en autores extranjeros, suele ser, o parecer, un tanto inespecial y abstracta. Precisamente, la relación entre las obras maestras de los autores extranjeros representados y las grandes creaciones nacionales es un aspecto importante del diálogo o comunicación cultural entre el propio país y el proceso general de la historia. Pero, ¿qué relaciones podríamos buscar a las obras españolas que han abierto la temporada? Sí, sí, podríamos, tal vez, relacionarlas con el teatro de Rousín —que, miren por dónde, también acaba de estrenar en Madrid— si no se tratase de un tipo de relación que, culturalmente, no importa absolutamente nada. Todo está dentro del mismo saco y sirve exactamente para lo mismo. «Los más divertidos de Fulano de Tal», como dicen en el Infanta Isabel, sea cual sea su obra en cartelera.

¿De verdad merece la sociedad española ese doloroso trato? ¿De verdad

somos todos aquí tan cretinos que no podemos sostener y entender lo que sostienen y entienden en otros lugares? ¿De verdad nada tienen que decir seriamente de nosotros nuestros autores? ¿Está justificado ese pesimismo de los empresarios sobre la capacidad de los públicos? ¿Debemos considerar lógico el esfuerzo de tantos autores para inventar títulos tan increíblemente groseros y torpes? ¿Somos como nos retrata nuestro teatro?

Es obvio que no, porque en muchas cosas mostramos un despeje natural, un sentido de la lógica y una capacidad razonable de comportamiento. ¿Por qué hacer del espectador inteligente una especie de ave rara y minoritaria, con la que no es posible contar?

La temporada ha empezado. Y es bien sintomático que, mientras Madrid llena sus escenarios de general mediocridad, al Festival Internacional de Belgrado haya acudido una compañía española representando «Las criadas», de Genet, bajo la dirección de Víctor García. ¿Y qué iban a invitar, si no? ¿Esas graciosas comedias, que aburren incluso al crítico que las elogia rutinaria y paternalmente?

Este podría ser un voto para el teatro español de la temporada que empieza: que acepte, al elegir los autores o pensar en los públicos, que no somos tan tenazmente cretinos como las carteleras de los últimos años han hecho presumir. ■ J. M.

### Más allá del amor y de la muerte

#### INTRODUCCION A ANDRE DELVAUX

Hace pocos meses se estrenaba, sin pena ni gloria, un film interesantísimo que la publicidad presentaba poco menos que como un subproducto del «lelouchismo»: «Una noche, un tren...» de André Delvaux. Se trataba de la segunda obra de un realizador belga cuyo primer trabajo, «El hombre del cráneo rasurado», se estrena ahora. «Una noche, un tren...» era, por varias razones, el tipo de film que debía haber tenido su salida en las salas de arte y ensayo. En primer lugar, por su dificultad de acceso respecto de un público indiscriminado. A continua-

ción, por tratarse de un film que requiere, absolutamente, su proyección en versión original, ya que uno de los problemas en él planteados es el de la ambivalencia lingüística del país en que se sitúa la acción. «El hombre del cráneo rasurado», afortunadamente, nos llega en su versión flamenca, y debería, dada su excepcional calidad, encontrar en el circuito en que se exhibe el éxito que «Una noche, un tren...» no halló en el llamado «normal».

Delvaux, profesor de lengua flamenca y también de dirección cinematográfica,



Delvaux y Adriana Bogdan, durante el rodaje de «Una noche, un tren...».

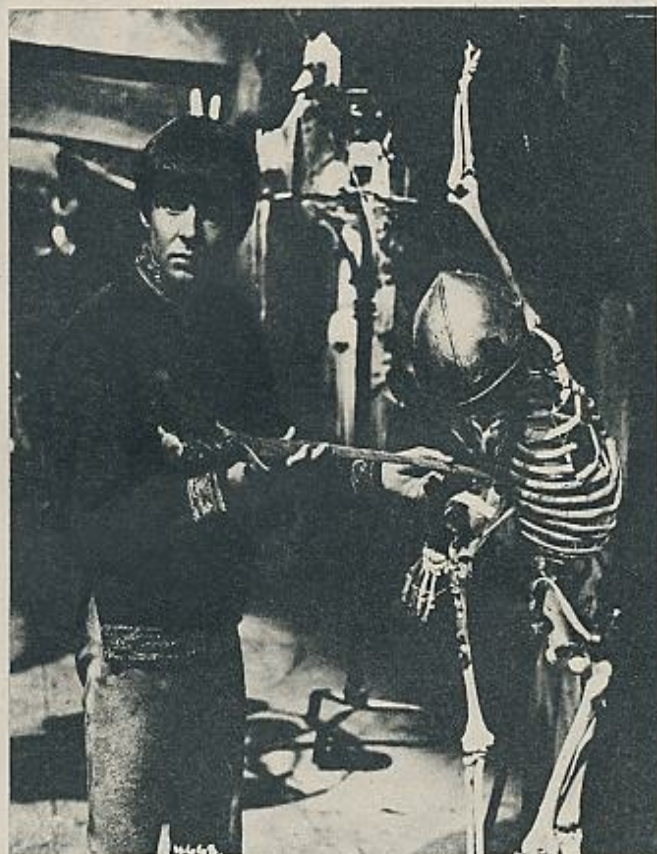
gráfica, hace de los protagonistas de sus dos films profesores con problemas más o menos vinculados con su condición de tales, e inmersos en un mundo de contradicción que acaba desembocando, a través de su subjetividad, en un mundo de fantasía. Si ya «Una noche...» resultaba apasionante en este sentido, «El hombre...», que le precede cronológicamente, pero ha llegado después a pantallas españolas, lo es aún más. Nos encontramos, sin duda, ante una de las obras más personales y sugestivas del cine de los últimos años, que revela no sólo a un autor al que ya conocíamos, sino las posibilidades cinematográficas de un país cuya cultura, tan rica en otros terrenos —pintura, literatura—, se suele ignorar sistemáticamente, en aras de una especie de imperialismo cultural.

«El hombre del cráneo rasurado» («De man die zijn haar kort liet kinnen») es un film de apariencia sencilla, casi gris, pero de una inmensa riqueza expresiva. Las sugerencias literarias de la pintura de un Magritte o de un Delvaux —que, aun llevando el mismo apellido, no tiene nada que ver con el realizador— o de la novelística de un Jean Ray adquieren su equivalente cinematográfico en el film. Un hombre vulgar, un profesor que acabará —es también abogado— siendo escribano, en un largo itinerario guiado por el faro de un amor idealizado encarnado en el personaje de una alumna que más tarde se convertirá en célebre actriz teatral, acabará descubriendo al final del film, cuando se encuentra internado en una institución de las llamadas «de reposo», que «él es otro». Más allá del amor y de la muerte —en sus sueños o en la realidad, en «su» realidad, ha matado a Fran—, Govert, el profesor de un día, vuelve a encontrarse, a través de

una pantalla cinematográfica, con la mujer amada. Película plena de misterio, de implicaciones super-realistas, es al propio tiempo enormemente realista, en el sentido de que con lo que se juega es con planos diversos de la realidad.

Son muchas las sugerencias del film, por otra parte nunca «teledirigidas» al espectador, demasiadas como para intentar pasarles revista en un breve comentario. Los distintos niveles de la realidad, los distintos tiempos y «tempós» —el fabuloso travelling, viaje en el tiempo y en el espacio, que nos da la medida del itinerario interior y exterior de Govert— se funden en una perfecta amalgama, y como único «leit motiv» susceptible de servir de «pista» se utiliza —referencia a la muerte considerada no como algo abstracto, sino muy concreto, determinado y físico— una autopsia y la alusión a un hombre desaparecido hace seis meses, que nunca sabremos, al menos explícitamente, si es el cadáver objeto de la operación o el padre de Fran.

Dejando de lado toda la imaginaria que se considera clásica de los films de fantasía o imaginación, Delvaux nos propone unas imágenes secas, áridas, sin contraste aparente, por ello mismo más inquietantes. El resultado es una obra fascinante, susceptible de las más enriquecedoras interpretaciones, pero nunca de la simplista y al uso de considerar que se trata sencillamente del análisis de un caso psiquiátrico, lo que, evidentemente, privaría al film de su mayor riqueza. Reflexión sobre la vida y la muerte —la canción que canta Fran cuando «todavía» es Euphrasie Veenman se llama «Balada de la Vida Verdadera»— y sobre el amor, «El hombre del cráneo rasurado» puede calificarse, sin temor a exagerar, de auténtica obra maestra. ■ C. S. F.



«Head», film musical lesteriano interpretado por los Monkees y dirigido por Robert Rafelson. Fue la única proyección regular.

## CONTESTACION EN BERGAMO

En Bergamo, apacible ciudad cercana a Milán, nuevo capítulo en la moderna historia de las contestaciones de los Festivales cinematográficos. Capítulo interesante, que puede seguir detalladamente a través de las asambleas de los contestatarios, los comentarios políticos de la prensa local y las declaraciones del director de la manifestación. Vale la pena hacer una pequeña historia de lo sucedido en el más importante de los Festivales menores de Italia.

Primer problema: oposición de los ultracatólicos ante un programa seleccionado por un Jurado internacional (estaba el español Terenci Moix, en el que figuraban dos películas —una japonesa y una italiana— bloqueadas por la censura.

Segundo problema: organización de un comité de boicot, sobre las ya conocidas bases ideológicas. El Festival es una coartada cultural del mercantilismo, el cine no debe estar al servicio del capital, las películas válidas no deben ser vistas por unos pocos, las subvenciones estatales deben emplearse con un criterio más democrático, etcétera, etcétera.

Tercer problema: la dirección del Gran Premio facilita el acceso LIBRE a todos los que quieran ver las películas. Sólo en la sesión nocturna de la inauguración se exigen invitaciones. La Policía, por otra parte, estará presente, en muy exiguo número, sólo para defender las instalaciones del local, sin interferir jamás la reunión y el libre uso de la palabra.

Dados estos supuestos, la historia es bien sencilla. La primera noche se ven las películas y los contestatarios —que acusan a la dirección del Gran Premio de haberse negado a un diálogo previo encaminado a democratizar la manifestación— se reúnen en las puertas del cine, manifestando su hostilidad. La segunda noche entran en la sala como espectadores y, con pitos y gritos, paralizan la proyección; allí mismo se

declara abierta una asamblea democrática, tomando la palabra portavoces de los distintos grupos adheridos a la contestación; desde esta asamblea se hace una crítica total, y muy superficial, al «sistema». En todo caso, la acción impone sus objetivos de «boicot del Gran Premio», y en la primera noche se muestra, por su eficacia, totalmente coherente. Al día siguiente, el periódico derechista de la ciudad celebra la suspensión del Festival y señala la inutilidad de la manifestación cinematográfica.

Llegamos al punto culminante de este pequeño drama político. De un lado, los realizadores invitados —en especial los de los países del Este— declaran a los contestatarios que los Festivales constituyen para ellos parte de su lucha política y cultural; que también ellos tienen algo que decir, precisamente a través de sus películas, y que la concurrencia —sobre todo si merece premios— a los Festivales es un instrumento muy importante para superar los aislacionismos nacionales. Por su parte, la censura sigue reteniendo las dos películas, aunque la suspensión del Festival la libera de todo problema político. En la asamblea de los contestatarios se perfilan numerosas tendencias que, fatalmente, acaban por enfrentarse entre sí. Un sacerdote ofrece las salas parroquiales para la difusión del cine revolucionario que solicitan los asambleístas. Finalmente se redacta un abstracto, bien intencionado, doctrinario e invariable plan de trabajo. A la vista del mismo (!), el periódico que había celebrado la suspensión del inútil Gran Premio publica un artículo —«Los chinos entre nosotros»— denunciando, con nombres y domicilios, los grupos más avanzados de la contestación.

Balace sumario: Festival interrumpido, el tema de la censura soslayado, formulación en una pequeña asamblea de una serie de ideas archibastadas y extraídas de las primeras contestacio-

nes, redacción de un programa de trabajo inviable, denuncia de los grupos que se prestaron a ser «carne de cañón», eliminación de los comentarios en la prensa de una serie de películas cuyos contenidos eróticos o políticos podían ser molestos, quizá la configuración de una futura disyuntiva entre la suspensión radical del Gran Premio o su reedición bajo la tutela de la Iglesia local con las consabidas concesiones formalmente democráticas...

Ojalá nos equivoquemos. Pero detrás de la contestación del Gran Premio de Bergamo ha vuelto a aflorar un problema de lucha de partidos y de manipulación de actitudes, que elige como objetivo un Festival de cine por la simple razón de que es la menos defendida y más débil de las manifestaciones estatales. Tras los fines explícitamente declarados por los bien intencionados h a y otros, evidentemente, manejados en la lucha por los puestos del poder. ¿Cómo va, en efecto, a ponerse en crisis una sociedad o ni siquiera una industria por citar en una reunión de docientas personas las frases del Libro Rojo, que se vende en las librerías italianas por cuarenta pesetas? ¿Por qué aceptar que tales reuniones tengan un sentido más democrático que la proyección y crítica de películas de varios países, todas de

una presumible calidad «a priori»?

Yo creo que si las contestaciones suelen encontrar vía libre es porque, en última instancia, el sistema ha descubierto que le conviene. Las asambleas son siempre, por la diversidad de criterios englobados, por la inmadurez de sus componentes y, sobre todo, por la perentoriedad con que deben tomarse las decisiones, una especie de desahogo caótico, con epílogo generalmente amargo. Del desorden y la impotencia —puesto que la estructura no cede un centímetro— sacan luego partido los más atacados por los contestadores.

Por lo demás, y en el terreno puramente cinematográfico, las contradicciones son enormes: por ejemplo, uno de los más impetuosos contestadores de Bergamo exigió la proyección de las películas latinoamericanas que él había visto en... el Festival de Venecia. ¿No habría en la selección de películas de Bergamo casos similares? ¿Qué esperaba, por ejemplo, el polaco Zannussi de la proyección de su película? ¿No será esta magnificación política de la función de los Festivales cinematográficos un modo de impedir que cumplan la muy modesta pero sensata y progresiva que realizaban? Toda la escoria del cine habitual nos contempla. ■ J. M.

**ERRATA VENECIANA.**—En la crónica de la Mostra, publicada en el número anterior, se lee, a propósito de «La primera carga del machete», del cubano Manuel Octavio Gómez, lo siguiente: «La elección de la lucha colonial hispano-cubana como tema tiende a proponerse como un paralelo de la actual tensión hispano-yanqui». Debía decir: «tiende a proponerse como un paralelo de la actual tensión cubano-yanqui».



COLABORAN: Juan Aldebarán, César Alonso de los Ríos, Art Buchwald, J. García de Dueñas, Eduardo G. Rico, Eduardo Haro Tecglen, Antonio Javaloyes, A. López Muñoz, Víctor Márquez Reviriego, José Monleón, César Santos Fontenla. FOTOS: Cifra y Archivo.