

**D**ESDE el punto de vista de la actividad profesional, el cinematógrafo ha tenido cierto carácter de gremio. Quienes trabajan en él apenas salen del círculo que determinan las exigencias del propio trabajo, por lo menos en los niveles de mayor responsabilidad respecto de la obra y respecto del público. Parece que esta «proximidad gremial» es mayor en el cinematógrafo que en el teatro o cualquier otro arte, sin que esté del todo claro por qué es así. Una explicación convincente es la que alude al sentido arquitectónico que predomina en la construcción de una película. Hasta cierto punto, una película se construye bajo el signo de la participación y de la incertidumbre, como se construía una catedral en la Edad Media, y añadiendo incertidumbre al esfuerzo de la participación, el sentimiento de coherencia y responsabilidad colectiva aumenta. No se trata del trabajo en



mento que servía a la moral no comprometida, es decir, a las convenciones que se aceptan por la mayoría como las mejores y permanentes. La relación entre la moral no comprometida y los negocios la ha expresado muy bien el cine en los argumentos que fortalecen «lo que debe ser», según la opinión general y las convenciones morales que se respetan por prejuicio y tradición: la segregación racial, la pobreza

ha pasado en menos de un cuarto de siglo de la convencionalidad al compromiso. Esto quiere decir que es, y cada vez será más, cine político, pues la política es hoy el compromiso que define y justifica cualquier otro compromiso. En tanto en cuanto nuestras actividades privadas se van refiriendo cada vez más a instituciones públicas, exigimos más del poder que regula esas instituciones, y, positiva o negativamente, el poder político organizado es nuestro interlocutor universal. Nos comprometemos con el poder o contra el poder, pero la vida sin compromiso, por paradójico que parezca, es servidumbre. Lentamente, el compromiso con o contra el poder se va convirtiendo en una actitud de respeto o de negación del sistema total que regula la vida pública de los occidentales y condiciona la privada. Precisamente, los compromisos ideológicos concretos disminuyen porque la protesta, como una actitud global, aumenta.

La ruptura de la neutralidad, que hemos llamado gremial, del cine se ha producido en dos aspectos: uno, en cuanto las ideologías, como todo cuanto existe en la sociedad capitalista, puede manipularse como una mercancía. Otro, en cuanto se pretende hacer de él un arma en favor de una actitud que contradice las convenciones heredadas, generalmente admitidas por quienes velan por las instituciones sociales y políticas.

El primer aspecto queda en manos de los grupos financieros que aceptan una contradicción en apariencia peligrosa: admiten argumentos que atentan a los principios que sostienen la sociedad, que defienden por la razón de que tales argumentos se venden bien una vez expuestos en imágenes. No es propiamente éste un cine político en el sentido de sostener un compromiso político. Cuanto más, es el cine de la protesta tolerada, que si se expone con habilidad y reiteración llega a hacerse convencional. La contradicción existe, pero no suele ser peligrosa.

El segundo aspecto sí es po-

lítico, en cuanto se opone a las convenciones e instituciones y también a la negación de lo institucional y convenido. Esta es la capa más profunda de la política en cuanto está en la negación de las negaciones. Si existe una política progresiva es la política que niega cualquier negación.

Imaginemos una política en la que se niegue a la Monarquía para defender a la República, o al matrimonio canónico para defender al divorcio. En el sentido, muy general, en que aquí tomo la expresión político no cabe duda de que se trata de un cine político si la defensa es clara. Pero la negación de uno de los supuestos, la Monarquía o el matrimonio, conlleva la afirmación del contrario, es decir, no se niega la negación, se niega la afirmación para defender algo que a su vez se afirma. A mi juicio, el arte que hace esto es un arte medianamente comprometido y arcaico. Con muy poco esfuerzo, refiriéndonos al cine, puede pasar en este caso a ser arte comercial o de espectáculo, en el cual el placer de integrarse en algo acabado prima sobre cualquier posible actitud ideológica.

La condición, a mi juicio, fundamental para que una película sea políticamente valiosa, sin poner restricciones al adjetivo «valiosa», es que se niegue la negación sin pretender establecer ninguna afirmación, es decir, que indetermine el proceso dialéctico. Es el cine políticamente más valioso porque es el más revolucionario. Una película bien construida de acuerdo con este método deja libres todas las opciones extrañas al sistema que critica, ninguna de las internas, porque niega todas las afirmaciones posibles.

Parece que se perfilan tres niveles de cine político; el que manipula las convenciones más generalmente admitidas, sin llegar a negarlas. El que las niega afirmando su contrario. El que niega la negación y la afirmación en cuanto está incluida en la negación.

No es dudoso que el primer

# EL CINE POLITICO

Por ENRIQUE TIERNO GALVAN

equipo, pues la producción cinematográfica exige más que un equipo, y hay un elemento esotérico y casi marginal a los modos de convivencia ordinaria, que contribuye a que la producción cinematográfica se manifieste como un «tercer mundo del arte» hasta cierto punto aislado y definido por sí mismo.

Mientras el cine ha tenido este sentido «gremial» que conecta con las actividades relativamente cerradas y propias para entendidos, tan abundantes en el neocapitalismo, ha sido un instru-

como destino social, el sexo-fuente de odios, etc. Pero el cine ha perdido su neutralidad y se ha convertido cada vez más en político. Empujados por el desarrollo tecnológico y el propio crecimiento de su función social, el cine ha perdido sus características gremiales y, por consecuencia, su neutralidad ideológica, por lo menos en los sectores de vanguardia, es decir, en los que definen la modernidad o el arcaísmo. En muy poco tiempo, el cine ha recorrido el camino que otras artes tardaron siglos en recorrer;

cine político corresponde al paternalismo institucional que predomina en Occidente, y en la medida en que el paternalismo permite su crítica este cine es crítico. Dicho en otras palabras, critica lo que le tolera el límite de seguridad de las instituciones. De un modo u otro suele acabar en espectáculo, de tal manera que lo que ocurre en imagen prevalece sobre los significados que trascienden a la simple presencia de la imagen. Los paternalismos protegen la imagen cuando está organizada, de suerte que no permite al observador descubrir otros significados que los que previamente se ha acordado o decidido. La protesta contra el paternalismo lleva consigo la protesta contra el cine que tiende a ser espectáculo. El cine político no parece que deba ser espectáculo, debe constituirse mejor como un acontecimiento respecto del cual el espectáculo será secundario.

El segundo nivel lo constituye el cine que niega lo que una u otra convención o institución afirma, pero afirmando a su vez algo que considera más valioso. No hay duda que en esta clase de narraciones o exposiciones a través de la acción por la imagen predomina el elemento ideológico. Por lo común, en las obras más logradas se expone una concepción del mundo y a través de ella la contraria. Así ocurre, a mi juicio, en «La caduta degli dei», por ejemplo, o en «Z»; incluso en «L'aveu» se produce la aparición de lo contrario positivo como una esperanza. Es cierto que el protagonista no pudo ser libre en el orden intelectual en Rusia y que llega con la esperanza de serlo en Praga cuando Praga es invadida; pero tiene su libro escrito y esperando; detrás de esta

esperanza se vislumbra el humanismo confortable del intelectual que identifica libertad con veracidad y desobediencia.

El último nivel, la negación de la negación define el cine político más estimable, porque es el más revolucionario. No todo lo más revolucionario es lo más estimable en la práctica, pero con relación al arte en general y al cine en particular sí lo es, porque el arte sólo es fecundo cuando es una negación insustituible. De hecho sólo por este camino se puede superar realmente el espectáculo.

Una película cuya suma de significados, constituyan o no un argumento, dejan al espectador en actitud de negación agresora contra convenciones e instituciones; en cuanto de un modo u otro se relacionan con el poder establecido, es una obra que impele a la negación global incluyendo la autonegación. Esto es tanto como decir que nos pone en trance de pensar en el compromiso con una negación total desde fuera de cualquier cuadramiento propio del sistema capitalista. De sobra sé que esta especie de desvelamiento no lleva a la acción, ni siquiera a la confesión de practicar las negaciones totales, pero puede producir estados de conciencia cuyo contenido sea no admitir lo que existe tal y como existe. Únicamente el arte, y en especial el cine, pueden provocar colectivamente esta tercera conciencia del sentido de la negación.

La negación de la negación no deja en suspenso el proceso dialéctico objetivo, pero prepara al hombre medio para comprender la necesidad de que todo sea transformado. Las películas que no ofrecen ningún sustituyente obligan a pensar en la contradic-



«Antonio Das Mortes», de Glauber Rocha (1969).

ción total y en el compromiso con la contradicción total. Es necesaria una dialéctica de la negación de la negación, en la que se exponga la necesidad de algo que no sea lo que ya hay, para que no caigamos en la tentación de admitir que el bien mayor está en que las convenciones e instituciones que más nos contradicen tienen que ser sustituidas por sus contrarios. Se logra poco con eso si pensamos que el arte recoge nuestra capacidad de enfrentarnos con el futuro. Así, en cuanto el futuro se entrevé como la negación total del sistema capitalista establecido, el cine debe seguir ese camino. Un cine políticamente comprometido respecto de nuestro futuro debe cultivar la negación de la negación y no pasar de ahí.

Según la tecnología ha hecho posible que se desglose parte del cine del monopolio industrial y el propio desarrollo del mercado ha favorecido la aparición del cine de protesta, la teoría en favor de un cine de verdad artístico, es decir, que haga toda sustitución imposible, ha crecido con suma rapidez. En principio parece que el cine de la negación de la negación se opone «al camino de la lucha consciente», de que habla Alex Viviani, pero si bien se piensa, la conciencia de la lucha sólo llega con plenitud cuando la lucha y no otra cosa parece el único remedio posible. Glauber Rocha, en su «Revisión crítica del cine brasileño», lo ha formulado bien: «¿Cómo puede un autor forjar una organización del caos en que vive el mundo capitalista, negando la dialéctica y sistematizando un proceso con los mismos elementos formativos de los lugares comunes mentirosos y entorpecedores? La política del autor es una visión libre,

anticonformista, rebelde, violenta, insolente». Precisamente por esto «surgen los núcleos de productores independientes como único medio de supervivencia de los autores».

Por otra parte, el cine político más actual, el cine de la negación de la negación, no es un cine para privilegiados intelectuales o gente con una sensibilidad especialmente entrenada. Es sobre todo un cine de masas. El acierto en este sentido depende de quienes llevan la dirección argumentativa y espectacular del cine, no del espectador. Puede afirmarse incluso que el hombre medio recibe mejor, en cuanto estímulo, un cine que le deje uno u otro sector de la convivencia por hacer, no el que le da todo hecho. Hay tanto cansancio general ante lo que nos dan hecho que la protesta política pide una negación que nos abra todas las posibilidades de futuro como protagonistas. No es inexcusable por esto una mentalidad anarcoide como la de Buñuel o anárquica como la de Godard. Con un criterio muy racionalizado en beneficio de promover la lucha de clases desde situaciones con un mínimo de subjetividad se puede negar la negación llegando al cine realmente político. Es más, en los paternalismos autoritarios pasa mejor el filtro de la censura gubernativa esta clase de protesta que la de la negación que afirma. Los autoritarismos temen tanto al presente que desdennan el futuro.

Sé que es un cine difícil de hacer, pero se intenta cada vez más por los grupos con imaginación creadora que sirven al deseo más común a los occidentales, «estar fuera de» respecto del sistema en que por desgracia estamos. ■ E. T. G.

«Rojos y blancos», de Miklós Jancsó (1967).

