

FESTIVAL DE CANNES (y III)

EL CINE DE 1971

DIEGO GALAN

DIFÍCIL para el cronista y angustioso para el lector sería una crónica minuciosa de todos los acontecimientos y películas vistos en Cannes. Inútil intentar ahora hablar de cada uno de los títulos interesantes vistos a concurso (los menos, esa es la verdad), en la Semana de la Crítica, la Quincena de Realizadores o el Mercado del Film, teniendo en cuenta sobre todo que el paciente espectador español de arte y ensayo tendrá acceso a una cantidad muy escasa de ellos. Y, por otra parte, tampoco sería posible hacerlo, dado que, como ya dije en una crónica anterior, el plan de vida del Festival impide visionar todas las películas que se proyectan, asistir a todas las ruedas de prensa, entrevistar a todos los nombres importantes del cine que por Cannes pululan en estos días, enriquecerse con el espectáculo de promoción que ofrecen las nuevas «estrellas», etc. Demasiado jaleo para un hombre solo, el día canesino (o canesiano) comienza con un despertar convulsivo, a la caza de un ejemplar del diario oficial del Festival que permita una rápida composición de lugar y una organización coherente de las películas a ver en el día. No siempre se acierta, por desgracia, y tiene uno que quedarse a la zaga confiando en la reposición del título perdido que motivará, de nuevo, otra laguna en las proyecciones.

Por todo esto resulta que el Festival más discutible en sus supuestos (intenté decir algo sobre ello en la primera de estas crónicas) es, al mismo tiempo, el de mayor interés de cuantos se celebran en el mundo. Interés, en este caso, motivado por la ingente cantidad de películas que se ponen y que posibilitan tanto al subdesarrollado como al «aggiornado» crítico o cinéfilo informarse de cuanto se hace hoy por el mundo.

Un panorama como éste obliga tradicionalmente a hacer una serie de consideraciones generales sobre ese cine. Personalmente soy enemigo de ellas porque suponen, por principio, una literaturización esquemática de una realidad muy compleja. Puesto, sin embargo, a hacerlo, habría que decir que la mayor constante del



Joseph Losey ha hecho, con «El mensajero», su película más dura, más aparentemente trivial.



Dalton Trumbo, a los sesenta y seis años, ha realizado una «opera prima» feroz, «Johnny coge el fusil», a la que sobran, desgraciadamente, una larga serie de «flash-backs».

cine de nuestro tiempo es la preocupación de quienes lo hacen por acercarse a una serie de problemas actuales que determinen una exposición personal, de indudable carácter político, sobre nuestra circunstancia histórica. Quizá sea por esto por lo que la publicidad y la crítica más retrógradas insistan una y mil veces en pregonar que el cine de hoy es un cine lleno de pornografía y de violencia; se consigue así no superar la epidermis de la cuestión y degenerar la inequívoca trayectoria del cine presente hacia lati-

tudes que permitan disculpar el mantenimiento de fórmulas cinematográficas evasivas. Aunque es curioso que el cine reaccionario —por supuesto, que de todo hay y de todo se ve en Cannes— se haya convertido en una respuesta al «otro» cine, que no surja espontáneamente sino como derivado, como reacción, a unos planteamientos estéticos y políticos. Curiosamente también, el cine más obscuro y el apologista de la violencia es, por regla general, un cine de la derecha. Películas como «Los dioses y los muertos», de

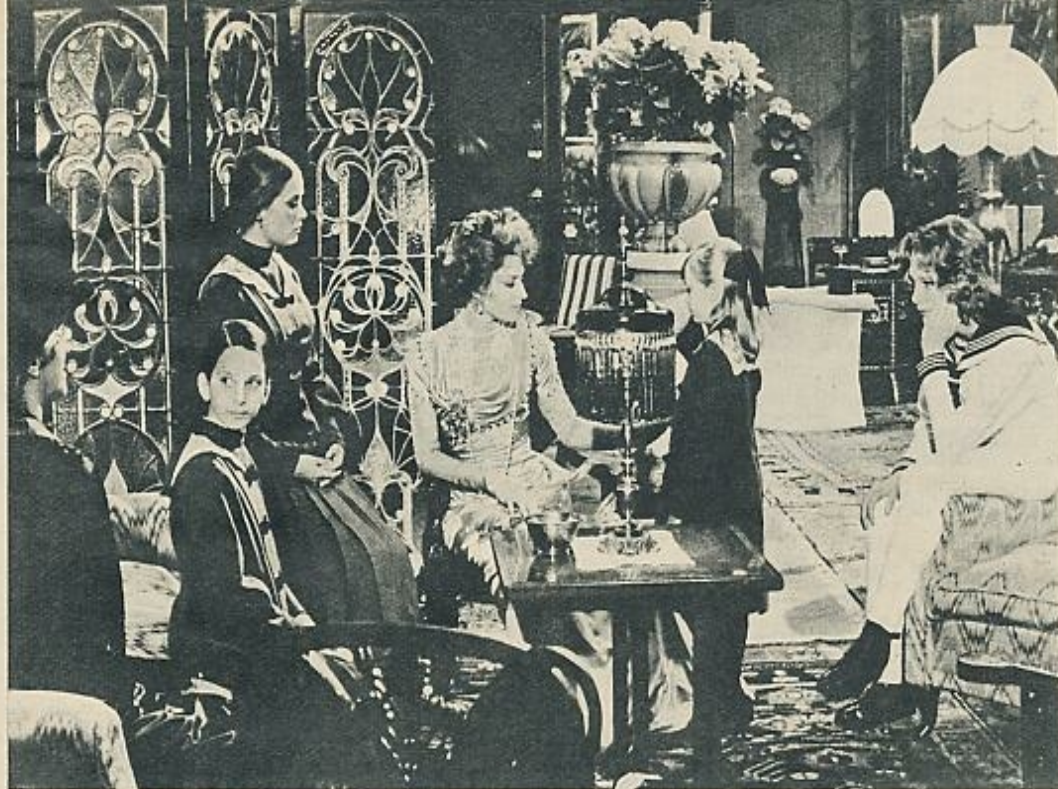
Ruy Guerra (abundante en sangre) o «Trash», de Paul Morrissey-Andy Warhol (que podría, superficialmente, calificarse de pornográfica) utilizarán los elementos prohibidos sólo en tanto desinhibidores o en tanto vehículos fundamentales para desarrollar una poética que tiene connotaciones morales y honestas más acusadas y más válidas que las de las películas moralistas.

Perdido en la gran ciudad, algún crítico español dijo que «Goya», la película que representaba oficialmente a España, «no había interesado a la crítica extranjera porque no contenía escenas de violencia ni pornografía». La apreciación es injusta por varios motivos, entre los cuales no es menor el que se deduce rápidamente: el crítico en cuestión no ha visto ni tan siquiera las películas ganadoras del Palmirés —«Muerte en Venecia» y «El mensajero»— y tampoco ha leído los periódicos extranjeros, uno de los cuales (César Magrini, en «El Cronista») decía que «Goya», «presentaba escenas de erotismo sorprendentes en una película española». Ninguno de los dos periodistas debía conocer las discriminaciones de la censura española en lo que respecta a festivales extranjeros.

La censura y la información

Fue este problema de la censura uno de los más debatidos en torno al Festival. La reciente prohibición por parte de la censura francesa de películas como «Le soufflé au coeur», de Louis Malle, y «Viva la muerte», de Fernando Arrabal (ambas íntegramente aprobadas poco después de su prohibición) levantaron la liebre a los comentarios y a los escándalos, recogidos en la mayor parte de las publicaciones del país. Concretamente en lo que se refería a la película de Malle, las discusiones han involucrado a los propios censores, a algunos ministros relacionados con el Ministerio de esta competencia de la censura, acabando de momento la cuestión en una inmediata reestructuración, si no definitiva supresión, de la censura cinematográfica francesa.

El escándalo, doblemente escandaloso para los españoles desplazados a Cannes, se originaba



«Muerte en Venecia», la obra más lograda de Luchino Visconti, Gran Premio del Festival.

al final de las proyecciones de las películas que habían tenido problemas, sobre todo de las de «No nos libres del mal» (que sigue aún prohibida, y que ha sido una de las más a menudo proyectadas en el curso del Festival). Se añade a esta cuestión la espontánea decisión del alcalde de Tours de censurar él mismo las películas que se proyecten en la localidad bajo su gobierno. Sospecho que nunca alcalde alguno se vio tan citado y criticado en la prensa.

Lo importante de todo esto, posiblemente más complejo de lo que uno puede ver, pero también más largo en acontecimientos de lo ocurrido hasta ahora, son los criterios por los que muchos periodistas y escritores de todo tipo defienden la total desaparición de la censura. En primer lugar, sostienen la idea de que nadie puede estar privado del derecho de conocer todo aquello que un semejante quiere decirle. Después de su conocimiento, el espectador podrá decidir, según su albedrío, sobre la conveniencia o no de interesarse por la cuestión planteada. Y, en segundo lugar, se difundió el proyecto, para evitar escándalos y malos entendidos, de una amplísima información sobre cada película, de manera que nadie, una vez metido en la sala de proyección, pueda llamarse a engaño. Información y no censura, aunque el primer término se agrade necesariamente superando pronto los problemas cinematográficos.

Jauja, a cien por hora

No habituado a este tipo de discusiones ni a tal cantidad de películas interesantes, las emociones se suceden ininterrumpidamente en el ajetreado y discutido Festival de Cannes. A las cuestiones cinematográficas de importancia hay que añadir las puramente anecdóticas que son, de cualquier manera, dignas de mención. El complejo sistema del

Festival, asido a intereses fuertemente económicos, cuenta, para su manutención publicitaria, con la abundante presencia de mitos y flautas del mundillo alegre del cine. Así, uno puede quedarse sorprendido porque la mismísima Jeanne Moreau (valga como ejemplo) pregunta si la silla de al lado está desocupada; o porque Polanski grita a un taxista que ha estado a punto de atropellarle; o porque Losey hace cola para entrar a un cine... Al interés publicitario que tiene la presencia de «estrellas», se llega a deducir que a muchas de ellas les interesa también informarse sobre determinadas películas, seguir el curso del Festival como un espectador más, continuar, en fin, un trabajo que no empieza ni acaba con la sonrisa a la cámara.

Han sido muchas, aunque parece que no suficientes, las «estrellas» desplazadas al Festival. Cada una de ellas se ha dejado fotografiar de frente y de perfil, y ya el lector de estas líneas habrá tenido oportunidad de recrearse con una información gráfica adecuada. Personalmente, me he sentido interesado por la presencia de un ser insólito, «showman» inteligente, que tiene, además, la virtud de ser uno de los realizadores cinematográficos de más interés en este momento. Me refiero a Nagisa Oshima, del que ya en España hemos tenido oportunidad de ver una de sus películas, «El muchacho», como contacto, me temo que único, con su trabajo. En la Quincena de Realizadores se han proyectado aún dos obras más de Oshima: «Murio después de la guerra» y «La ceremonia», siendo esta última una de las candidatas al premio Luis Buñuel. (Compartió en último momento con «Agnus Dei», de Miklós Jancsó, y «Los misterios del organismo», de Dusan Makavejev.)

Dominador absoluto de la narrativa cinematográfica, Oshima

es un hombre preocupado por la juventud de su país, por las nuevas posibilidades que ésta puede aportar. Analista de su tiempo, Oshima es un poco el censor de la actividad política de los movimientos jóvenes, aunque su punto de vista sea el de un militante más. «No voy a vencerme de que hacer cine es ya una lucha suficiente —dijo en una rueda de prensa—, hacer películas es una evasión sistematizada. Lo que sí creo es que el cine puede ayudarnos a veces a ver más claro». El mundo filmico de Oshima es complejo; para él no es suficiente el concepto inmediato de la realidad. Para operar en la misma necesita rodearse de un mundo onírico, casi fantástico, que determine muchas circunstancias y motivaciones de sus personajes. En el conjunto, y por encima de la apariencia, limitada generalmente al respeto a un sistema narrativo (que en Oshima se hace especialmente sugestivo), las obras de Oshima adquieren una madura significación política. Tres obras son claramente insuficientes para posibilitar comentarios generales a la obra de un autor (teniendo en cuenta, además, que en el caso de Oshima su producción supera ya las veinte películas), pero, de cualquier manera, sí permiten pensar que Nagisa Oshima es un director que hay que seguir, a pesar de los presumibles problemas de censura que sus películas tendrán entre nosotros.

Si Oshima-personaje resultaba insólito, era debido a su exuberancia física, sus gestos grandilocuentes, su manía continua de hablar, sus carcajadas solitarias cuando le llegaba la traducción de alguna pregunta divertida. «La ceremonia» fue una de las pocas películas que la Quincena de Realizadores repitió fuera de programa, su obra fue una de las más discutidas (al menos en los estrechos círculos en los que yo

me moví) y puede decirse que este año, al igual que el anterior lo fue Bertolucci, Oshima será el realizador a promover.

Los clásicos, una vez más

Porque Oshima ha sido seguramente la revelación, aunque muy relativa, del Festival. El resto de las películas importantes han estado firmadas por nombres ya conocidos. Existen, sin embargo, un título y un autor —«Te quiero, te mato», de Uwe Brandner—, trashumantes sin sombra en el Festival, que seguramente volverán a la actualidad una vez que puedan analizarse.

De nuevo Bresson —«Las cuatro noches de un soñador», Jancsó —«Agnus Dei», Schlöndorff —«La súbita riqueza de la pobre gente de Kombach», Guerra —«Los dioses y los muertos», Perrault —«L'Acadie, L'Acadie»— y un largo etcétera (sin olvidar el espléndido «Little Big Man», de Arthur Penn, que se proyectaba en un cine de Cannes) recogieron las mayores audiencias de la Quincena de Realizadores.

Capítulo aparte, por supuesto, el de los dos consagrados magistrales, Visconti y Losey, ganadores mercedemente de los premios importantes del Palmirés.

Visconti, con «Muerte en Venecia», ha realizado seguramente su película más madura, más lograda. La ya vieja temática del autor italiano, su eterna preocupación por la decadencia de una sociedad vieja e inútil, su pasión por encontrar la ligazón íntima entre el arte y la vida real, su búsqueda por encontrar en la perfección estética un canal de realizarse en su tiempo, adquieren en «Muerte en Venecia» la mejor meta del autor de «Senso». En una narración lenta, inactiva, Visconti va ofreciendo la angustiosa agonía de su personaje central —perfectamente concebido por el magnífico Dirk Bogarde—, de su vida frustrada y de su última aspiración, esta vez imponente, de alcanzar la máxima belleza que representa el joven Tadzio. Con un miedo infinito y la lúcida conciencia de sus contradicciones, el personaje de Visconti va agarrándose frenéticamente a cualquier signo de vida, en una Venecia moribunda, en una sociedad también moribunda. La escena final de la película, en la que Visconti relata la muerte del músico sentado en la playa, corriéndole por la cara el tinte del pelo, contemplando la imagen de Tadzio que se adentra en el agua, es uno de los momentos más expresivos de la película, en el que Visconti resume la propia decadencia de la sociedad que retrata con otra decadencia estética, que, a su vez, es capaz de ser fría y distanciada. Es inútil intentar contar una película, mu-

cho más cuando ésta no es resumible en su argumento. «Muerte en Venecia» es una composición rica en sugerencias en la que el lento ritmo de la narración, la ambientación histórica, la concepción fotográfica de cada momento, la voz matizada de Bogarde, son elementos de importancia fundamental. Habría que confiar de alguna manera en que veremos en España esta espléndida muestra del cine de hoy. Aun cuando esta apreciación sobre la contemporaneidad de Visconti haya sido, y siga siendo, uno de los puntos más discutidos de su obra. A una estética predominante que toma del «cinéma-verité» la posibilidad de descubrir más inmediatamente las circunstancias de nuestra realidad, a un cine que se deja sorprender sobre la marcha, Visconti sigue proponiendo la expresión dramática que parte de una historia y que encuentra en el tratamiento de esa historia el mejor vehículo de expresión. «Muerte en Venecia» es la clarísima opinión de Visconti sobre una parte de nosotros. Y esa opinión mezcla todo cuanto de él mismo considera que puede servir. Cine personal, pero no privado, la película de Visconti enlaza con las mejores obras de Ophüls, aunque sea su personalidad irreplicable la que dé vida a esta espléndida obra, «Muerte en Venecia», última, de momento, en su desigual carrera.

Y otro tanto podría decirse de Joseph Losey que, en «El mensajero», ha realizado su mejor trabajo. Continuando en la línea de «El sirviente» (no en vano firma también este guión en colaboración con Harold Pinter), Losey propone otra vez una historia en la que la dominación, la imposibilidad de superar un entorno, la aniquilación de un ser humano por otro ser humano, la dependencia de ese género de relaciones con una circunstancia histórica concreta, forman el eje básico. Si «El mensajero» («The Go-Between») aparece ahora como su película más lograda es debido fundamentalmente a que el juego oculto de relaciones, que en «El sirviente» se ofrecía a flor de piel, está en esta película delimitado a una historia cotidiana que desprende por sí sola las circunstancias de la narración. Sin embargo, dentro de esa historia —la de Leo, chico de doce años, que sirve de intermediario entre dos enamorados que deben ocultar su relación—, Losey deja en libertad una crueldad de expresión que hace tenso el ambiente en que sus personajes se mueven; pero esa tensión nace de ellos y a ellos destroza.

Leo es el magnífico actor Dominic Guard, que compone un personaje lleno de sutilezas, de ternura, de sugerencias. Leo es



La Quincena de Realizadores ha confirmado el talento indiscutible de un autor, Nagisa Oshima, que, en «La ceremonia», ha realizado una espléndida radiografía de la burguesía japonesa.



Obra maldita de la Semana de la Crítica, «Te quiero, te mato», descubre a un joven autor, Uwe Brandner, del que, seguramente, volverá a hablarse.

EL CINE DE 1971

la víctima de la narración; impresionado por la belleza de la enamorada (Julie Christie) y seducido por la información que va a recibir del enamorado (Alan Bates) sobre el origen de los niños, cumple su trabajo de mensajero, explotado y engañado por todos. Al final de su vida, Leo es un hombre incapaz de amar, que seguirá siendo un elemento pasivo entre los demás.

De segura proyección en España, tendremos oportunidad de volver sobre esta película que, sin lugar a dudas, no agota en una sola proyección su riqueza de datos y expresiones.

«Ópera prima» de un sexagenario

No quisiera acabar estas incompletas crónicas de los quince días de Cannes sin citar la película más espléndidamente fallida de las que allí se proyectaron. Dalton Trumbo, sesenta y seis años, uno de los diez perseguidos por McCarthy, guionista de «Exodo», «Espartaco», «El hombre de Kiev», «The Sandpiper», «Los valientes andan solos» y un largo etcétera, ha realizado su primera película, «Johnny got his gun» («Johnny coge el fusil»), basándose en una novela propia que, hace años, se dijo iba a llevar

al cine Buñuel. La historia que relata su novela es una de las más impresionantes que se hayan visto en cine últimamente. Era difícil encontrar entre los asistentes a la proyección gente que no tuviese la carne de gallina o que saliera del cine con eso que se llama un nudo en la garganta. Es lamentable que Trumbo no haya sabido redondear perfectamente su película, hasta el punto que —según la acertada teoría de Muñoz Suay— «Johnny coge el fusil» es en realidad dos películas diferentes, de las que una es genial y la otra muy mala.

Johnny es un soldado de veinticinco años que es alcanzado por una bomba en el campo de batalla. Las heridas que le produce la metralla le hacen perder sus piernas, sus brazos y la cara. Los médicos piensan que también ha sido atacado el cerebro y que, por lo tanto, es un hombre sin sensaciones, sin memoria, sin sentimientos. Deciden mantenerle en vida, encerrado en una habitación oculta, donde nadie pueda verle, al solo cuidado de una enfermera que le alimenta por los tubos preparados para ello.

Pero Johnny se mantiene consciente durante todo el tiempo, recuerda su vida anterior —estos «flash-backs» son el gran error

de la película— y comprende perfectamente su situación en el hospital. Una angustiada voz en «off» va relatando los pensamientos del enfermo, que conoce a la enfermera por sus pasos, a los médicos, todo lo que a su alrededor ocurre.

La enfermera se siente impresionada por el estado de Johnny y sufre al contemplarle. Un día no puede evitar besarle en el trozo de frente que le queda, y Johnny se siente feliz de recibir un estímulo semejante. Pero la enfermera no agota aquí sus expresiones de afecto y, el día de Navidad, con gran trabajo, va dibujando en el pecho del enfermo unas letras que él comprende (hace gestos de asentimiento con su cabeza) y que forman la clásica frase: «Merry Christmas».

Desobedeciendo las órdenes de los médicos, la enfermera traslada a Johnny cerca de una ventana, donde éste puede comprender que hay sol y reconstruir así la duración de los días, contar el tiempo que lleva en el hospital, aunque carezca de un espacio que le indica cuánto ha sido el tiempo anterior al descubrimiento del sol.

Por fin, Johnny recuerda el morse y, agitando su cabeza, intenta comunicarse con los demás. La enfermera no comprende aquellos movimientos y, tras algunos momentos, llama a los médicos, que reciben de Johnny el más trágico mensaje: «Por favor, llévenme a una feria donde la gente pueda comprender qué es la guerra, o mátenme; vivir así no tiene sentido». Los médicos se niegan a obedecerle, la enfermera intenta quitarle la vida, pero es sorprendida y expulsada de la habitación, ya para siempre. Johnny quedará encerrado en aquella habitación hasta el final de sus días, comprendiendo que morirá de viejo, lanzando un S. O. S. que nadie puede recibir.

Me he extendido un poco más en la narración de la historia de «Johnny coge el fusil» porque creo que es el único sistema de informar medianamente del interés de esta película, una de las más —como dije antes— maravillosamente fallidas de las proyectadas en el Festival de Cannes. En este Festival del cara y cruz, donde, por encima de todo, puede conocerse, por fin, algo de lo que es el cine hoy. Un cine al que no afecta la cacareada crisis para ir encontrando, por distintos caminos, medios de expresión cada vez más logrados, canales de comunicación que traten de reflejar la vida del hombre, sus problemas y limitaciones, sus condiciones sociales. Un cine que, en general, y pese a la propaganda en contra, lo que quiere es encontrar la libertad. ■ D. G.