

BEN BARKA

durante esos terribles años, y que se desinfló en los interrogatorios de la Policía, denunciando a sus camaradas. Desde entonces, le tienen a su disposición.

Un abogado, Lempereur (Michel Bouquet), siempre mezclado en asuntos poco claros, sirve de intermediario. Propone a Darien hacer venir a Sadiel a París, para una emisión televisada sobre los países del Tercer Mundo. El líder político será el protagonista. Con la confianza que le ofrece Darien, seguro que no rechazará esta posibilidad de dirigirse a la opinión internacional. Desde luego, el periodista será retribuido como organizador responsable de la serie.

Va a ver a Sadiel a Ginebra, y le propone actuar en la emisión. Acepta. El pueblo va a descubrir los problemas del Tercer Mundo.

Sadiel llega a París.

Es raptado, entonces, gracias a la

curiosa complicidad de Policía y malhechores. Se le entrega al coronel Kassir, que llega a la ciudad. A pesar de la tortura, el secuestrado se niega a revelar sus contactos políticos y financieros.

Darien se da cuenta en seguida de que ha sido engañado. Sin saberlo, ha traicionado a su amigo, y se juzga a sí mismo sin piedad. Intenta una maniobra desesperada para salvar a Sadiel. Se entrevista con el dudoso abogado que ha iniciado la operación. Si el líder político en el exilio no es liberado, el mismo Darien irá a contarlo todo a la Policía francesa. Ha grabado en una cinta magnetofónica todos los hechos y todos los nombres.

La Policía Judicial no encuentra nada. Ni el más mínimo rastro del paso de Sadiel por Orly. Los testigos se callan. Uno de ellos muere "accidentalmente". Además, la ficha de Darien demuestra que se trata de un individuo dudoso, en el

que es imposible confiar. Asunto concluido.

Darien está solo, desesperadamente solo, perseguido por los asesinos de Kassir. El asco de sí mismo es más fuerte que su voluntad de vivir. Pero hay que tratar de salvar a Sadiel. El mundo debe, además, saber lo que ha sucedido.

El periodista intenta una última maniobra: entregar la cinta magnetofónica a una agencia de prensa norteamericana. Pide una cita, pero su teléfono está intervenido, conectado con una mesa de escucha.

A la hora de la cita no es un periodista, sino un asesino el que se presenta. Darien es "suicidado". Inmediatamente después, Sadiel es ejecutado. El "affaire" empieza a hacer ruido, y la prensa a hablar de él. Un alto funcionario celebra una conferencia con los medios de información. Explica que no ha pasado nada. El "affaire Sadiel" es enterrado. ■



Sadiel (Ben Barka-Volonté) es amenazado por el coronel Kassir (Ufki-Piccoli).

COMO en un alfabeto invertido, el diccionario del cine político empieza por la «Z». En efecto, fue la película de este título la que consagró mayoritariamente en las pantallas de todo el mundo —algún extraño país incluido— la presencia de un cine relacionado en línea directa con hechos o experiencias políticas de los que el espectador había sido, o había podido ser, testigo e incluso participe. Por supuesto que dentro de una concepción general del arte como producto de una sociedad, elaborada a su vez según unos patrones económicos e ideológicos, todo cine es político por el mero hecho de su existencia, por el simple principio de que toda obra refleja la concepción del mundo de aquel que la ha realizado. Por supuesto también que el cine ha sido utilizado casi desde su nacimiento como un instrumento de politización o despolitización del público, a veces de forma descarada, a veces de forma hábil. No ha habido en este siglo ningún período de tensión internacional que no pueda ser estudiado a través de los films producidos en los países que lo protagonizaban. Si es ya tópica la alusión a la producción americana «anti-roja» de los años cincuenta —sin hablar de la originada en las etapas de conflagración bélica—, es porque en ella se llevaba al máximo de esquematismo maniqueo lo que en otros países se hacía igual o peor, pero con mucho más escaso impacto público. Partiendo de la capacidad didáctica y conductiva del cine con respecto a un amplísimo número de espectadores, prácticamente ningún país del mundo ha abandonado la tentación de utilizar el cine para el suministro de sus gotas de demagogia casi siempre nacionalista, casi siempre xenófoba.

No hay, pues, novedad estricta en lo del cine político, e incluso, por lo que queda dicho más arriba, podría tomarse como una redundancia innecesaria. ¿Qué es entonces lo que vino a aportar el éxito de «Z»?

Ante todo, y por discutible que resultase la película, la existencia de un cine político progresivo. Dominado por un sistema de producción capitalista y por la economía de mercado subsiguiente, el cine occidental había respondido lógicamente hasta ese momento a las demandas y exigencias formuladas, con respecto al arte espectáculo, por dicha estructura



Jorge Semprún, guionista de «Z», «La confesión» y «El atentado», visitando durante el rodaje de esta última a Gian Maria Volonté, actor por su parte de los recientes títulos italianos de cine político: «Investigación sobre un ciudadano fuera de toda sospecha», «Viento del Este», «La clase obrera va al paraíso», «El caso Mattei»...

EL «BOOM» DEL CINE POLÍTICO

económica. Mayoritariamente, era una evasión —bastante menos inocente de lo que parece— el objetivo buscado. Y cuando se abordaban temas implicados de alguna forma en cualquier circunstancia política, el derecho del sistema marcaba a fuego la temática del film y su correspondiente traducción estética. En los países socialistas, donde el «Potemkin» y «Octubre», de Eisenstein, continuaban indeliberables de sus cimas, el estancamiento en un realismo también esquemático, en un didactismo también de primera mano, impedían el logro de un cine político auténtico, lastrado aún más por su carácter de producto de uso interno, casi nunca exportable. La Historia pasada, presente y futura llegaba, pues, a las pantallas del mundo bajo un único prisma ideológico, sin que la masa de espectadores tuviese opción de contrastarlo dialécticamente con otro diferente.

De golpe y porrazo, las salas parisinas se llenan para ver un film subtítulo «Anatomía de un asesinato político» y que narra el «affaire Lambrakis» ocurrido en la Grecia de 1963. «Z» resulta un éxito espeluznante en todas partes, con lo que su productor —el actor Jacques Perrin, que había tenido que recurrir a la Oficina Nacional del Cine Argelino

para encontrar unos fondos que todos los productores franceses le habían negado durante años— veía así recompensados sus esfuerzos y su esperanza en una empresa por la que absolutamente nadie apostaba un duro.

Pero, en realidad, ¿todo había sido tan repentino? Justo nueve meses antes de que «Z» saltase a los Campos Elíseos y al Barrio Latino, Francia había experimentado su revolución de Mayo. Al margen de resultados concretos, aquel estallido supuso el certificado de nacimiento público de unos sectores de la población plenamente politizados. Sectores que, en todos los países, suponen también el mayor porcentaje entre los asistentes a las salas cinematográficas. Los jóvenes entre dieciocho y treinta años que ponían barricadas en Saint Michel o en Saint Germain —o los que las ponían en cualquier otro lugar del mundo— necesitaban de un cine que se acoplase en algún sentido a sus preocupaciones cotidianas, a su continua búsqueda de esclarecer la realidad que estaban respirando todos los días. Nunca se sabrá si fue antes la gallina o el huevo. Pero muy difícilmente puede entenderse el «boom» del cine político sin la existencia de un fermento socio-

lógico joven que irrumpió masivamente a partir de 1968.

Tampoco hay que ser ingenuos y olvidar que el sistema de producción al que se halla aferrado el cine occidental continúa siendo el mismo. Si se produce actualmente un buen número de películas políticas al año es porque encuentran un amplio mercado, porque se consumen bien. De ahí las mistificaciones comerciales que surgen muy a menudo y de las que el propio «Z» no se libraba en absoluto. Más allá de esta constatación, puede pensarse o que el sistema es lo suficientemente absorbente como para permitir una producción que va contra sus sustentos ideológicos, o que las fuerzas progresivas van ganando terreno en el propio campo enemigo, o que incluso todo se halla mezclado y revuelto para confusión y despiste del honrado ciudadano. El optimismo histórico de cada uno, el funcionamiento de sus humores y secreciones, elegirá la opción que más le convenga.

Por otra parte, y como en toda definición genérica, el término «cine político» engloba diversas tendencias y subgéneros, que a su vez se ramifican hasta llegar casi a la obra individual. No es el momento de trazar una clasifi-

cación escolástica, pero sí al menos de diseñar dos grandes grupos: a) films cuya politicidad viene determinada por su conexión con unos hechos así calificables; b) films que a ello añaden un concreto y definido punto de vista político, una clara toma de postura frente a los hechos narrados y que, en último término, conducen a un cine militante. Los extremos de uno y otro grupo podrían venir ejemplificados por «El asesinato de Trotsky», de Losey, y «Coup par coup», de Marin Karmitz. Del tratamiento humanista de una gran figura política, hasta la dramatización documental de unos hechos sociolaborales realizada por los propios trabajadores.

Dentro del primer apartado se singularizan dos tendencias, representadas a su vez por dos cines nacionales, el francés y el italiano. Mientras el primero debe sus mayores logros a films basados en sucesos reales (el ya citado «Z» o la discutibilísima «La confesión», ambos de Costa-Gavras, según guión de Jorge Semprún), los italianos prefieren la fabulación de «Encuesta sobre un ciudadano fuera de toda sospecha» y «La clase operaia va in paradiso», de Elio Petri, o «Confesiones de un procurador del Estado al fiscal de la República», de Damiano Damiani, aun cuando —como en toda esquematización que se precie— existen excepciones tipo «Sacco e Vanzetti», de Giuliano Montaldo, o «El caso Mattei», de Francesco Rosi.

Surge ahora esta película —«L'attentat», de Yves Boisset, con adaptación y diálogos de Jorge Semprún—, encuadrable dentro de la tendencia francesa del primer grupo. El hecho real en que se basa es nada menos que el vergonzoso «affaire Ben Barka», cuyas vicisitudes sigue con notable exactitud. Curiosamente, el estreno de «L'attentat» —ya finalizada hace fechas— se va a producir no demasiados días más tarde del asesinato/suicidio-suicidio/asesinato de Mohammed Ufkiir tras los atentados/ficción-ficción/atentados a Hassan II de Marruecos. Como es sabido, Ufkiir tuvo un papel tan triste como decisivo en la desaparición de Ben Barka. Bajo el nombre de Kassar, aparece en esta película con el físico de un Michel Piccoli asombrosamente caracterizado. ■ FERNANDO LARA.