



«Una hermanita para el verano», de Nagisa Oshima.

VENECIA la pa

AL final del festejo de la Mostra —Festival y contra-Festival incluidos—, los periódicos empezaron a decir que la batalla organizada durante la última semana entre Rondi y sus «contestadores» había sido ganada por Charles Chaplin.

Y es que el viejo «Charlot» en persona fue quien cerró la Mostra recibiendo el León de Oro del año y presentado como final del ciclo de su obra íntegra, la película «Luces de la ciudad». Se decía que la poesía, la ternura, la gracia y el mensaje de amor de su obra eran más fuertes que las discusiones mantenidas en Venecia. Y que el público agradecía más la simplicidad narrativa y directa de Chaplin que las confusas exposiciones de los realizadores modernos.

Es decir, una vez acabada la actualidad se cerró el expediente. Como si ya todos se hubieran cansado. Mientras las novedades vertiginosas eran capaces de llenar páginas de diarios, mientras Godard luchaba por proyectar su película o Bertolucci venía con un rollo de su «Último tango en París» debajo del brazo o mientras Antonioni ofrecía una proyección del copión de su película sobre China (proyección que, por otra parte, nunca tuvo lugar porque, al parecer, su secretaria había perdido la llave del cajón donde se guardaban los rollos), todo era apasionante para los periodistas. Pero cuando el trabajo debía consistir en intentar averiguar qué soluciones había para el maldito embrollo planteado, fue más cómodo decir que el clásico Chaplin es más seguro y más divertido. (Certo

es que la obra en conjunto del buen Chaplin es mucho más importante de lo que se recuerda. Su eterno personaje de bombín y bastón es más agresivo de lo que generalmente se dice; su trabajo como realizador, más sólido, y algunas de sus películas —«Monsieur Verdoux», fundamentalmente— deben formar parte de las escasas obras de auténtica genialidad realizadas en la historia del cine.)

En fin, Chaplin llegó, se emocionó, fue recibido por las altísimas autoridades italianas, el público aplaudió, se lanzaron discursos de homenaje y agradecimiento... Pero la Mostra de Rondi no había ofrecido (como ya traté de contar la semana pasada) un suficiente nivel de calidad y la Contra-Mostra, con sus inevitables contradicciones y confusiones, no había hecho más que comenzar un trabajo de gran importancia en el que Chaplin ya no tiene nada que ver.

La gente se cansa. La gente está cansada. Todos estamos algo cansados. Y es que el trabajar es difícil, ser riguroso, agotador. Mantenerse en la brecha con un cierto orden, durante mucho tiempo, no es fácil. Cada uno tendrá sus razones para cansarse; y, en el fondo, las razones de todos son las mismas.

Los periodistas encontraron la solución en Chaplin para no tener que pensar más. Y los «contestadores» encontraron en sus follores diarios (viajes clandestinos de copias, prohibiciones o autorizaciones, declaraciones sorprendentes de unos y otros) el acicate para seguir «con-

testando». Pero antes de la «contestación» había habido todo un año para pensar, para saber lo que iba a ocurrir. Y, sin embargo, el último día del campo de Santa Margarita no fue un día decisivo, de conclusiones drásticas. Muy al contrario, inopinadamente, se empezó a teorizar sobre qué era el cine. No voy a exagerar ahora diciendo que todo el mundo no hizo más que esto, que todo fue falso o estúpido. Pero al señalar que fue insuficiente, sorprendentemente sencillo.

Godard no había podido proyectar su «Tout va bien». Esto le permitió ser un poco imparcial, como juez mítico que ha encontrado la solución a todos los problemas, víctima propiciatoria que puede utilizar un tono de voz pausado, equilibrado y sonreír. Sin embargo, los que hemos visto su película sabemos que es una obra muy confusa, infantil, que queriendo alcanzar un alto nivel de audiencia se hermetiza en un lenguaje sofisticado y aburrido.

Godard se subió al estrado y habló con los asistentes. Los jóvenes le preguntaban «qué era el cine». Y Godard decía: «Muchas cosas. Existe la definición de la Policía, la del partido comunista italiano, la de Gian Luigi Rondi, la del productor, la del crítico, la mía, la de la gente que va al cine, la de la que no va, las definiciones de todos ustedes y entre ellas muchas diferentes...». Godard, en su facilísimo equilibrio, estaba clausurando, sin querer, la «contestación». Casi oficialmente. Y un señor con gafas, desde un rincón, dijo: «Quizá me acuséis de demagogo. Pero yo, hace

veinticinco, veintisiete años, sufrí porque las cosas cambiaran, y hoy veo que las cosas siguen siendo tal cual eran entonces. Aquí nos perdemos en chacharas, inventamos falsos problemas. Pero recordad que existe una clase de trabajadores y que hay que hacer cine para ellos».

Godard, asintiendo, le contestó: «En mi opinión, las películas proyectadas en estas Giornate democráticas no son muy diferentes a las que se han exhibido en la Mostra de Rondi».

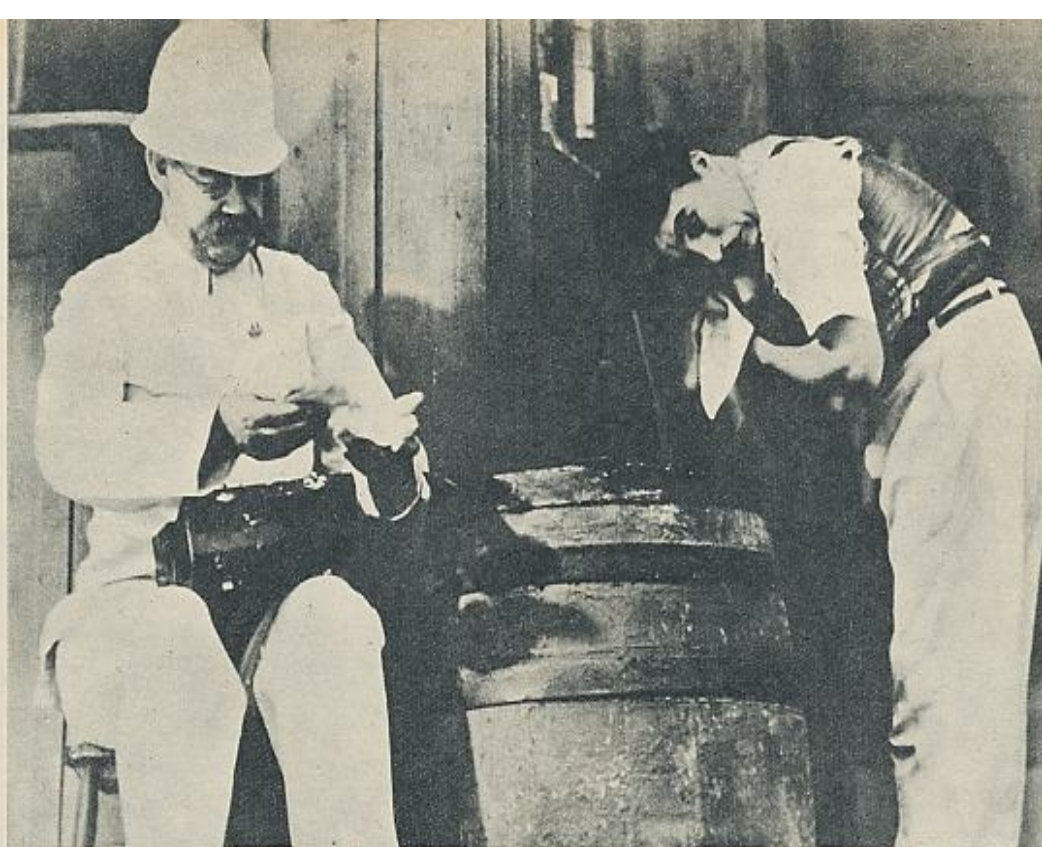
El dedo estaba en la llaga. Aunque cualquier generalización sea discutible, y mucho más si se pretende entender el cine que se hace hoy por el mundo a través de las películas exhibidas en un festival, sí resultó cierto que el cine de los «contestadores» venecianos no ofrecía grandes diferencias con el presentado oficialmente. Oyendo las discusiones y los planteamientos teóricos de los cineastas sí era de esperar esa diferenciación. En el campo de Santa Margarita se hablaba de una necesidad de comunicación directa con el público, de una estructura industrial que convirtiera al realizador de una película en único propietario de ella, en una protección estatal que con-

siderara fundamentalmente el cine que quería renovar las convenciones de esa comunicación con el público. Pero «La cagna», de Marco Ferreri (interesante estudio de la inutilidad de una liberación por la huida), «La noche de las flores» de Gian Vittorio Baldi (rebuscada y falsa exposición de la complejidad de las relaciones humanas) y otros títulos menores, pero igualmente defendidos por el público de la Contra-Mostra, seguían considerando el cine como obra de autor, seguían manteniendo el criterio de la expresión personal, individual, casi intransferible, que el cine europeo de los últimos años inventó como renovador. Experiencias como las realizadas por Marín Karmitz en «Coup pur coup» o René Gilson en «On n'arrête pas le printemps» (títulos obligatoriamente a ver), en las que se trata de colaborar en un trabajo común que no empieza ni acaba en el cine, y para el que se cuenta, sobre todo, con la colaboración de personas y circunstancias reales marginadas a la expresión cinematográfica, no tuvieron sus equivalentes en la Contra-Mostra. Quizá el título de Godard (con lo discutible que, a mi juicio, es) era el único que se aproximaba a este rompimiento de cine de autor. En la evolución normal de la Historia, las preocupaciones íntimas de un individuo quedan relegadas a una comprensión de esas preocupaciones en un contexto colectivo infinitamente más amplio.

Aunque cada película, analizada aisladamente, ofrezca criterios di-

ferentes en la medida en que sea considerada como un producto cinematográfico más, en el ambiente de la Contra-Mostra, involuntariamente, uno esperaba ver en la pantalla la continuación práctica de los enormes discursos teóricos planteados en las mesas redondas. Desgraciadamente no fue así. Y resultó que las proyecciones de las películas del anti-Festival en las fábricas vecinas no tuvieron el efecto que debían haber tenido.

Acabando aquí este planteamiento, y volviendo al enunciado de Godard de «qué es el cine», parece claro que su elemental exposición es acertada. Por eso, quizá, los días precedentes los problemas no consistían en analizar un punto de consideración común o tratar de plantear unas medidas expresivas generales, sino defender, antes que nada, el derecho a la libre expresión y a la libre comunicación con el público. La conducta «contestataria» de los realizadores italianos tuvo su repercusión en otros ambientes del país, y llegaban cartas de adhesión a la postura tomada por los realizadores y de protesta por las dificultades que encontraban para sus pretensiones. Las cartas, en ocasiones, se publicaban en los periódicos y resultaban de una



«Luces de la ciudad», de Charles Chaplin.

z de los canales

dureza contra las fuerzas represivas de la Contra-Mostra en ocasiones hasta superior a la expuesta por los propios cineastas.

En la Mostra, los días transcurrían normales. Quizá soliviantada en parte por las noticias que llegaban del campo de Santa Margarita —las injustificadas acusaciones a Rondi por parte del realizador Gian Vittorio Baldi de que la copia de «A clockwork orange», de Kubrick, había sido mutilada; las declaraciones de Ugo Tognazzi, actor de «El maestro y Margarita», del yugoslavo Aleksandar Petrovic («Yo también encontré zingaros felices»), explicando cómo el director de la película había destrozado la novela de Bulgakov, en la que se basaba para hacer una película confusa y estúpida, y la obligada defensa de Petrovic en la que decía que Tognazzi no había visto la película y no tenía ninguna autoridad para opinar. (Desconociendo las explicaciones personales de Tognazzi, y limitándose a la contemplación del film, si hay que reconocer que el trabajo de Petrovic es notablemente ambiguo.) Pretendiendo, se supone, hacer una película antiestalinista (los rusos obligaron a la supresión del texto en «off» de una carta dirigida a Stalin, que en la copia de Venecia se sustituyó por una canción), Petrovic, componiendo un juego de mártires y verdugos, ha hecho una obra imprecisa en la que curiosamente Stalin —un voraz gato negro— es más la encarnación del propio comunismo que de la circunstancia histórica que protagonizó. Pero, en general, las sesiones

de la Mostra contaban con la aprobación del público, vestido por la noche con elegantes visones y sobrias corbatas. Cuando la película no se entendía del todo —el caso inevitable de «Una hermanita para el verano», de Nagisa Oshima, película inmediata a la restitución de Okinawa al Japón (mayo 1972) y en la que se quieren estudiar los conflictos sociales surgidos de tal adhesión, la infiltración americana en Okinawa —sede de bases norteamericanas— y la situación política del Japón, que nacionaliza un protectorado sin desmilitarización previa—, el público se quedaba algo perplejo, pero aplaudía igual. (La película de Oshima —es asombrosa la rapidez de creación de este genial realizador—, si bien en términos generales es fácilmente asequible —cuenta con una historia fascinante, narrada ágilmente—, ya parte de un conflicto muy cerrado a su propio país, contiene datos incomprensibles para un occidental —canciones, poemas, referencias indirectas a personajes no conocidos, etcétera— y, sin embargo, es una de las más importantes de la Mostra.)

Pero el día que las señoras de visión se desmelenaron fue cuando se proyectó «Salomé», de Carmelo Bene. Prácticamente todo el público de pie durante la proyección, exigiendo la interrupción de la película, insultando a Bene en términos no reproducibles en la prensa y que tenían referencia a sus parentescos familiares, transformaron la sesión en un espectáculo insospechado. Sin querer hacer compara-

ciones fáciles creo que si en lugar de «Salomé» se hubiera proyectado la primera película de un desconocido llamado Luis Buñuel («Un perro andaluz»), las señoras envidiosas no hubieran reaccionado de manera diferente, y, lo que es peor, los críticos hubiesen mantenido criterios semejantes a los adoptados ante Bene. Y es que en cuanto el cine deja de ser un familiar chocolate con churros, muy poca gente está dispuesta a tratar de entenderlo; saca a flor de piel su susceptibilidad y protesta porque se siente engañada.

«Salomé» es, creo, una obra muy limitada, excesivamente reiterativa, y quizá inútil. Pero dentro de la poética existencialista de Bene, de su profundo desprecio por los demás, de su marginación cercana a la demencia, agresiva y, en ocasiones lúcida, «Salomé» es como una puesta a punto de un grito desesperado de asco total. La película —inspirada en el relato de Oscar Wilde— «cuenta» (?) una orgía de Herodes en la que Salomé pide la cabeza del Bautista. Sin orden ni concierto aparentes, la obra es un «collage» de imágenes en el que destaca la sorprendente visión de un mártir crucificándose a sí mismo, síntesis de la exposición general de la película en la que Bene protesta por el martirologio inútil y los mitos históricos que nos han precedido.

Uno de los puntos de discusión más acalorados que planteó «Salomé» fue el hecho de que la película estuviera aprobada para todos los públicos. Definida como

blasfema, la decisión del comité de censura —que quería suprimir muchos planos de la novela rosa de Baldi, «La noche de las flores»— no se entendía.

Y, fundamentalmente, quienes no la entendíamos éramos los españoles. Pero había otras cosas que no llegábamos a entender. Como, por ejemplo, que los firmantes del premio Luis Buñuel del año pasado —como se recordará, el acta decía que, en adhesión a la postura tomada por la crítica francesa e italiana, que no había acudido al Festival, no se otorgaba ese año el premio; y se explicaba que si los críticos españoles no habían podido secundar la decisión de sus colegas, se debía a la necesidad imperiosa de informarse mínimamente de cómo es el cine y las inevitables salidas al extranjero que ello reportaba— han tenido en esta ocasión dificultades para lograr ser invitados por la Mostra. Considerados como «personas no gratas» (se ignora si el delegado del Festival en España colaboró o no en esta definición), algunos —fundamentalmente el enviado del diario «Tele-Expres»— tuvieron que mantener conversaciones largas y pesadas hasta con el propio Rondi para aclarar su situación. ¿Es que es necesario defender un festival para ser invitado? Extraña teoría para una Mostra como la de Venecia...

Lógicamente, este año no se concedió el Luis Buñuel. Y así, en el frenesí loco de Venecia, tuvimos un pequeño problema más en el que pensar. ■ DIEGO GALAN. (Enviado especial.)