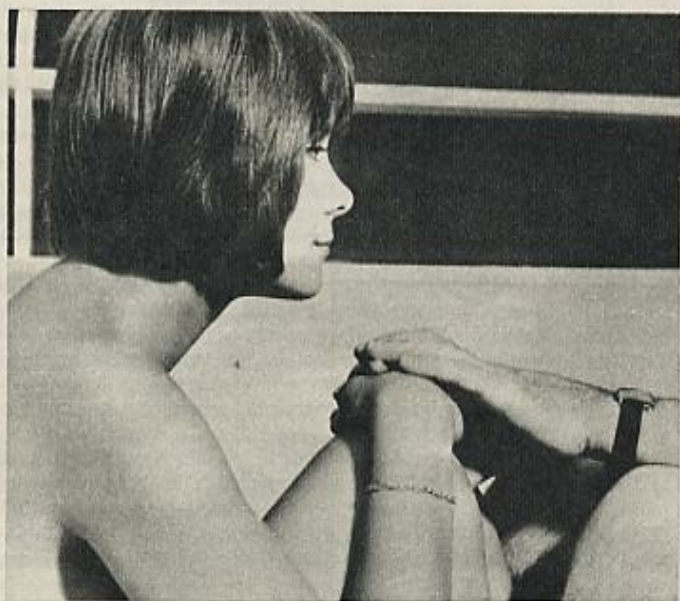


cisismo y "boutade" con que Godard solía expresarse en aquellos años, sus palabras revelan cuando menos dos de los elementos esenciales contenidos en "Une femme mariée" (que cambió su inicial artículo determinado por el indeterminado según exigencia de la censura francesa, que cortó además unos tres minutos del film): el análisis del comportamiento de la mujer burguesa francesa sometida a las presiones y recla-

que el medio social impone a la "mujer casada" elegida en la película, Godard emplea preferentemente la obsesiva publicidad de ropa interior femenina con que la protagonista se ve bombardeada desde todas las esquinas, desde todas las revistas, desde todos los murales; lo que obtiene el resultado apetecido, pues podemos comprobar cómo dicho personaje se mueve en este terreno a instancias del estímulo publicitario empleado.



Macha Méril, la mujer casada.

mos de una sociedad de consumo, y la consideración de que —dentro de ella— las relaciones humanas se han convertido en puramente objetales, en un deseo superficial de posesión que no implica en profundidad a quienes lo experimentan.

Todo ello contemplado, lógicamente, desde la perspectiva de 1964, en que Godard realiza la película, y que no puede ser la misma de 1976, en que los españoles —por las causas de siempre, que ya parece obvio hasta citar— tenemos acceso a ella. Sin que la situación de esa mujer burguesa o esa sociedad de consumo hayan variado de manera cualitativa (una vez que no se han producido las transformaciones sociales necesarias), sí es cierto que durante estos doce años ambas han vivido una serie de tensiones y contradicciones, diversas experiencias dentro de la dinámica histórica de la sociedad, que impiden la identificación entre los dos momentos citados. Para exteriorizar, por ejemplo, los condicionamientos

Ahora bien, pienso que si en 1976 tuviéramos que expresar esos condicionamientos sociales que actúan sobre una mujer burguesa, la elección sería otra muy distinta, menos elemental y directa, ya que los términos puestos en relación se han complejizado, se han diversificado si se quiere, en otras propuestas que también motivan una respuesta distinta por parte del receptor. En otras palabras, que esos elementos esenciales puestos en juego por Godard, y que antes mencionábamos, han adoptado —aunque no cualitativamente, insisto— unas formas diferentes de interconexión.

Por supuesto que ello no deriva lo más mínimo de la responsabilidad de Godard, que se mantuvo fiel al tiempo en que hacía la película e incluso al estilo dominante en aquellos días, el "pop-art", del que sus imágenes se hallan fuertemente marcadas. Me refiero, por el contrario, a la perspectiva del espectador español hoy ante "Une femme mariée", que creo

más interesante si es capaz de asumir dentro de ella la cuestión de esas variaciones que se hayan podido originar en los doce años que le separan de la creación del film, antes que limitarse a una contemplación específica del mismo que haga abstracción de dicha distancia temporal. De alguna manera, nuestra postura respecto a "Une femme mariée" debe asemejarse a la que adoptamos ante un documento histórico, ante aquellas obras que nos aportan un conjunto importante de datos mediante los cuales llegamos a conocer una época determinada. Y en este sentido, el film de Godard es de una enorme riqueza, de una gran capacidad de síntesis, que quizá hoy percibamos mejor que en el momento inmediato de su realización.

Lo que viene a demostrar algo que ya hemos mantenido repetidamente en estas páginas: que Godard es ante todo un documentalista, que —no de manera ortodoxa, evidentemente, sino con una técnica que bebe en las fuentes del "collage"— sus películas se revelan como testimonios inapreciables de las situaciones por las que ha ido pasando la sociedad francesa en las últimas décadas. Ya no se trata de la encarnizada discusión de

los años sesenta sobre si "Godard es el cine" (como acuñó Louis Aragon) o su total negación. Se trata de situar críticamente a quien, más allá de innovaciones formales decisivas o gratuitas, nos ha sabido condensar en imágenes ese algo tan difícil como la realidad que pasa a nuestro lado. ■ FERNANDO LARA.

Nuestra propia pocilga

La riqueza expresiva del cine de Pasolini deviene ambigua porque no se somete a esquemas preestablecidos; si algo pudiera definir urgentemente la característica fundamental de toda su obra, sería la de marginarse de cualquier corsé e intentar buscar por sí misma nuevos aspectos de su propia ideología. Los enfrentamientos mantenidos por Pasolini en sus películas, en sus artículos, en su propia postura privada, no hacían sino levantar costras revulsivas al conformismo. "El fascismo de la izquierda" sería una de sus grandes preocupaciones, no como hombre que se coloca en el frente opuesto, sino como uno de los más fértiles pensadores de esa izquierda que contempla lúcida-mente las razones de muchos fracasos anteriores, de múltiples contradicciones que se arrastran por heterodoxia o papanatismo. Lo espléndido de la figura de Pasolini es que nunca cerró ni delimitó su postura en campos separados, sino que la llevó coherentemente a todas sus reacciones, a su vida plena.

La ambigüedad no es sino el producto de quien mira. Justo por no adherirse a cuestiones ya sabidas, las películas de Pasolini se abren a planteamientos que resultan extraños. Su batalla era la de hacer renacer de sus cenizas tanto la imaginación como la evidencia. Y quien no se atreve a bucear, se pierde, ataca. Pasolini ha sido el combatido, que volverá sin duda a ser analizado con más calma cuando alguno de los puntos por él señalados comiencen a tomar fuerza: cuando la duda no sea sino una fuente de riqueza, antes que de anulación.

En "Porcile" (rodada en 1969 y estrenada ahora en España, al tiempo que se le realiza un amplio homenaje, del que hablaremos más detenidamente



"Une femme mariée", de Godard.



"Porcile", de Pier Paolo Pasolini (1969).

la próxima semana) está expuesta toda esa lucidez pasoliniana al tiempo que su propio combate interno. Película simbólica, difícil, conscientemente hermética, exige un desentrañamiento riguroso que nunca podrá reducirse a frases lineales sino en la prolongación de su propio análisis.

Análisis que utiliza términos mitológicos para referirse a nuestro muy concreto mundo. Mientras que, por un lado, existe un doble juego, la antropofagia vista desde dos ángulos (y épocas) diferentes, las referencias al nuevo capitalismo alemán tras la época fascista ("Y el fascismo es la expresión máxima del capitalismo") son el contrapunto clarificador de su enunciado. Dos hombres se debaten de forma opuesta por sobrevivir: uno, devorando a sus semejantes, como figura perdida que huye y se oculta; el otro, luchando consigo mismo, con sus problemas de integración, con metafísicas que le hacen no comprometerse y acabar, como marginado, siendo devorado por "los demás" (en este caso, los cerdos de una pocilga vecina). Anarquismo y confusión ideológica en un mundo que quiere cambiar de nariz para mantenerse idéntico a sí mismo. Reflexión sobre las formas de lucha y desesperación ante los fracasos, "Porcile" se expresa en una metáfora de libre estructura, que Pasolini tardó muchos meses en rodar; la continuación de la obra dependía de la evolución íntima de su idea, combinándose así, en el planteamiento ideológico de la película, las vivencias más actuales del director y de su momento. 1969 fue el año siguiente a aquel en el

que la juventud europea desató su ánimo revolucionario; Pasolini adoptó en aquel momento una postura difícil, la de tratar de analizar las contradicciones inherentes a aquel movimiento, y esa postura fue entendida por muchos como cobardía reaccionaria. Sin embargo, en "Porcile" trataría de explicar muchos de aquellos matices tan mal entendidos. Y nos ofrece así esas dos vertientes, esas dos posturas vitales (y políticas) que conducen inevitablemente a la inmolación. Sin moralejas, sin paternalismos, el director se ve a sí mismo comprometido en ellas, y ve con desasosiego que el mundo de los "nuevos" capitalistas continúa a lo largo del tiempo, imperturbable. ¿Cómo enfrentarse a él? Y, sin posibilidad de reducir esquemáticamente la sugerencia de sus imágenes y su pensamiento, "Porcile" quiere hablar de ello. ■
DIEGO GALAN.

Shampoo, no: jabón Lagarto

El éxito de público de "Shampoo" (no ya en España, sino en todo el mundo) debe tener unas razones de tipo sociológico que se escapan al crítico; de hecho, la película de Hal Ashby no parece plantear ni situaciones especialmente nuevas ni ideas particularmente atractivas. Probablemente, y precipitando aquí una posible lógica de ese éxito, nos encontremos con que lo que ha fascinado a tantos espectadores es contemplar de forma un tanto "descarnada" a

actores y actrices famosos que hasta ahora se mantenían en una línea casta. Julie Christie, concretamente, realiza (en la versión original, ya que en la española sigue tan casta como Maria Goretti) una serie de actos, pronuncia con desenfado tal cantidad de "tacos", que quizá los mitómanos del sexo no puedan dejar de fascinarse. La famosa escena del comedor (donde la Christie y el Beatty realizan una "fellatio"), su escena de amor en la moqueta y otras varias, podían aproximarnos a algunas de las razones de este éxito.

Sin embargo, en el original "Shampoo", que nunca fue una obra maestra, sino uno de esos típicos nuevos productos norteamericanos con el "sello" de productores jóvenes (como Warren Beatty) que repiten un poco los esquemas del cine tradicional junto con alusiones políticas y sexuales imprevisibles hace unos años, había algo de más interés que las escenas eróticas. La historia del peluquero de

heterodoxo. Nada más lejano a las vivencias frustradas de los personajes de la película que las "promesas" políticas de mejora y libertad. Algo de esto había en aquel "Shampoo" original, y casi todo ello ha desaparecido de la versión española, no ya sólo por las mutilaciones drásticas de secuencias enteras, sino hasta por omitir el doblaje de lo que machaconamente la televisión venía repitiendo a todo lo largo de la película sobre las futuras elecciones.

Ahora queda todo reducido al ingenuo melodrama del peluquero fracasado que finalmente quiere agarrarse sentimentalmente a una de las mujeres con las que coqueteó. Todos se venden, todos se quedan solos y únicamente los políticos cínicos, los hombres económicamente poderosos, tienen alguna oportunidad...

Conviene insistir en que esta "explicación" de "Shampoo" es sólo "algo" de lo que la película apuntaba; naturalmente, dentro de esa inevitable "interpreta-



Warren Beatty, intérprete y productor.

señoras que sueña con poner un salón propio y que no duda para conseguirlo en explotar sus encantos físicos cara a sus clientes (y esas clientes venían directa o indirectamente a tener alguna relación con futuros senadores, cuya elección se celebra durante el transcurso de la película), daba pie a una serie de ironías que componían un interesante esbozo de lo que podría ser la desmitificación de la vida política oficial por contrapunto al orgasmo libre y

ción" subjetiva de quien la ve. Porque, de hecho, escasos de esos apuntes quedaron finalmente desarrollados en la película. "Shampoo" era, vista en versión completa, un curioso film inmaduro.

Compararlo, sin embargo, con lo que en España se nos da de él, es reducirlo, como se indica en el título de esta crónica, a un vulgar jabón barato antes que al sofisticado mejunje científico que se proponía. ■ DIEGO GALAN.