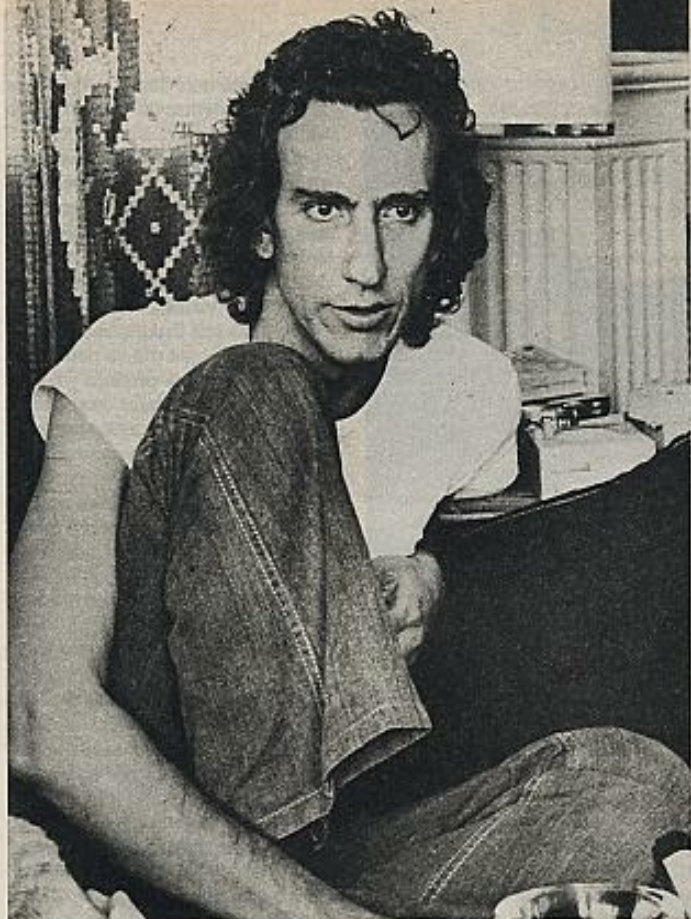




Madridense de treinta y tres años, Jaime Chávarri —en la foto— ha realizado hasta el momento dos largometrajes para exhibición comercial: "Los viajes escolares" y "El desencanto", que constituyen una disección de la familia burguesa española.

Entrevista con el realizador de "El desencanto"

Jaime Chávarri

La máscara y la realidad

CENTRADA en la familia del poeta Leopoldo Panero, "El desencanto" va mucho más allá del concreto círculo de estas personas. Los testimonios de Felicidad Blanc y sus hijos, Juan Luis, Leopoldo María y "Michi", conforman un retablo en el que aparece la configuración más íntima de la familia burguesa española, de sus módulos de comportamiento, de su sistema de relaciones, de su poder limitativo cara al libre desarrollo del ser humano. "El desencanto" no trata, pues, de Leopoldo Panero —poeta que la "cultura" franquista presentó como "ejemplo" de una lírica que se oponía a la obra comprometida de otros autores, como Neruda o Celaya o Blas de Otero—, sino en cuanto que él encarna la figura del padre, un padre en la sombra, pero que condiciona la trayectoria vital de su mujer y sus hijos. La película posee, ante todo, la validez de un acercamiento a la realidad de unas personas que tienen la valentía de confesarse ante una cámara. Pero que no son seres excepcionales ni reclamos circenses, sino una mujer y tres hombres muy

representativos de muchos millones más. Sus problemas exactos pueden no identificarse plenamente con los del espectador, o estar llevados a un "climax" que quizá supere la media habitual, pero el entramado es el mismo, el trasfondo, idéntico: de qué vive y muere la familia tradicional de nuestro país, cuál es el mundo propio de lo que el franquismo y el nacional-catolicismo defendiera como "la célula primaria de nuestra sociedad"...

Pero detrás de la película, de tan excelente y decisiva película, se encuentra un equipo de trabajo y —al frente de él— un director: Jaime Chávarri. Quizá "El desencanto" ha originado tal interés público en lo que los Panero contaban, que se ha olvidado un tanto la labor de este madrileño de treinta y tres años, que ha llevado hasta ahora una trayectoria profesional en que se unen dos largometrajes en 8 mm. y super 8 mm. —sistema de filmación que él recomienda apasionadamente a cuantos quieran expresarse en cine—, dos cortometrajes, un "sketch" y varios medimetrajes

para televisión. Hasta llegar a "Los viajes escolares" (que se puede ver estos días en Barcelona, tras pasar por Madrid a los dos años y medio de su realización) y "El desencanto". Buscando saber las reacciones que este film producía, hablamos con Chávarri casi dos meses después de su estreno:

JAIME CHÁVARRI.—Para mí, las reacciones que hasta ahora ha levantado "El desencanto" no han resultado nada enriquecedoras, porque han sido —por lo general— netamente positivas. Yo esperaba que hubiera más polémica y no acabo de entender muy bien por qué la película no ha provocado mayores opiniones en contra. Quizá porque la gente que más podía defender a Leopoldo Panero no tiene ahora fácil acceso a unos medios de información que ya están en manos de otra generación... No sé, el caso es que —hablando a nivel de público— la película fue fatal los primeros días, sobre todo en Madrid, donde la quitaron de uno de los dos cines de estreno porque no funcionaba nada, y, poco a poco, fueron después llegando espectadores. En este sentido, la película se ha hecho sola, la gente ha ido yendo porque se hablaban unos a otros de ella y porque, de alguna manera, yo creo que el tema de la familia es un tema que interesa a todo el mundo. En cuanto a reacciones así más anecdóticas, te puedo citar desde los autocares que —como si se tratara de "Helga"— fueron de Astorga a León para ver la película, hasta las llamadas anónimas que ha recibido la viuda de Panero, donde voces femeninas le dicen cosas del estilo de: "Feli, ¿cuánto te han dado por vender a tu familia?", o, la más maravillosa, del ofrecimiento que le hizo un productor a Michi Panero al día siguiente del estreno para que interpretase una biografía de Nino Bravo...

TRIUNFO.—En todo este tiempo se ha hablado mucho —con entrevistas, comentarios, críticas— de esa familia Panero que ocupa "El desencanto", pero muchísimo menos de la manera en que la película está realizada, del trabajo que tú has desarrollado para ponerla en pie. ¿Cómo ha sido ese trabajo? ¿Cómo fuiste encontrando el estilo, los métodos narrativos que "El desencanto" necesitaba?

J. CH.—Lo primero de que yo me di cuenta es de que me estaba metiendo a hacer una película que yo no sabía hacer..., que no tenía ninguna pista para saber cómo se podía llevar aquello adelante. Cuando rodamos, no estaba aún decidido el orden en que iban a ir las secuencias. Yo me limitaba a cambiar un poco a la gente de sitio para que no se repitieran los planos, a mover un poco la cámara entre toma y toma... Sin embargo, cuando ya fui viendo el material en

la sala de montaje me di cuenta de que era enormemente sugerente, que ahí había una película que a mí me gustaba y que yo la podía hacer, cosa que —ya te digo— en el rodaje aún no sabía. Teníamos unas nueve horas de película filmada, un par de ellas de las dos cámaras con que rodamos algunas secuencias, que estuvimos montando durante unos cinco meses. La ordenación de todo aquello era complicada, sobre todo porque yo conocía la historia que había debajo de tantísimos metros de celuloide, pero era una historia que ninguno de los personajes me había contado entera, sino que cada uno había contado una versión distinta que, además, muchas veces resultaba contradictoria. Entonces, teníamos que devolver esa historia de manera que no fuese la historia de ninguno de ellos y sí la de todos, pero pasada por mí de alguna manera y con un resultado final aceptable para la familia Panero. Creo que eso se logró; yo, por mi parte, estoy satisfecho.

T.—Tú has escrito que, en vez de elegir los trozos más significativos del material rodado, preferiste que "lo significativo se confundiera con lo que no lo es"...

J. CH.—Es que el peligro de "El desencanto" era hacer una película muy brillante, para lo que —desde luego— no nos faltaba material. Con él podías llevar continuamente un juego de contrastes y de trampas, mostrando las diferencias que hay entre los Panero, sus contradicciones internas... Era fácil lograr una película mucho más divertida, mucho más espectacular. Es el lado por el que Quejereta imaginaba que iba a ir la película (aunque no lo digo como reproche; Elias fue la persona que, hasta en los momentos de mayor caos, más confió en que podíamos hacer "El desencanto"). Cuando vio el primer copión, se quedó bastante sorprendido: me dijo que él no habría hecho así la película, pero que le gustaba mucho y que siguiera por ahí. Me acuerdo que entonces le propuse a Quejereta que se hicieran varios "Desencantos", que por qué varios directores no cogían ese material y hacían cada uno una película diferente. Me habría parecido perfecto.

"En cuanto al criterio de no elegir sólo los "momentos significativos", fue porque yo prefería que estos momentos llegaran por sí mismos, no aislarlos previamente. Dejar lo que nos conduce a ellos y lo que, después, los sigue reflejando de una manera indirecta. Así, el "momento significativo" se mantenía igual, pero dábamos todo su entorno.

T.—Hay, sin embargo, por tu parte un trabajo digamos dramático sobre el personaje de Leopoldo María Panero: todos los demás miembros de la familia hablan de él como de una figura clave en el conflicto, pero no aparece —salvo el breve plano inicial del cemen-

terio— más que en la segunda parte de la película, con lo que creas una especie de "suspense" dramático... Es justo cuando parece que se va a llegar a un punto muerto de la película, cuando la intervención de Leopoldo María reduplica el interés.

J. CH.—Bueno, es que eso refleja exactamente lo que sucedió durante el rodaje. Leopoldo María era un "suspense", no se sabía nunca lo que iba a pasar con él respecto a su participación en la película. De hecho, sólo rodó dos días —en el jardín del Liceo Italiano y en el bar—, dos días fundamentalísimos para la película, mientras que los demás rodaron muchísimas veces. Entonces, el meter de esa forma a Leopoldo María fue una repetición de cómo habían sucedido las cosas en realidad, al mismo tiempo que me venía muy bien como "truco" para una película que yo tenía miedo de que fuera de una monotonía horrorosa.

T.—Precisamente Leopoldo María ha sido el único miembro de la familia Panero que te ha atascado muy duramente, diciendo —en "TeleXpés", de Barcelona— que eras un oportunista, que habías hecho una película para halagar al público...

J. CH.—Sí, ya lo sé, y me parece muy bien. Quiero decir que Leopoldo María y todo el mundo tiene perfecto derecho a exponer su opinión, a decir lo que piensa. Hasta esas manifestaciones, Leopoldo María no había querido pronunciarse nunca sobre la película, reservándose su opinión. E incluso cuando la familia Panero vio por primera vez "El desencanto" y alguno de ellos habló de hacer ciertas modificaciones, de variar cosas sueltas, fue Leopoldo María quien se negó, diciendo que la película era así, que ya estaba terminada, y que no había por qué estarla retocando. Pero, ya concretamente respecto a lo que ahora él ha manifestado, yo no tengo nada que decir.

T.—Otro de los hermanos, Juan Luis, en el libro que contiene el guión de "El desencanto", ha definido la película como "un ritual de máscaras"...

J. CH.—Sí, en eso yo estoy de acuerdo.

T.—¿En qué sentido?

J. CH.—En el sentido de que yo creo realmente que "El desencanto" es un engaño, no es "la verdad" lo que contienen sus imágenes. Primero, porque el cine —y también el llamado "cinéma-verité"— es siempre una manipulación de la realidad. Y después, porque "El desencanto" lo único que enseña es una parte de la máscara que se lleva en la vida. Quizá lo que no sea muy mentira es que la máscara que aparece en la película es



Diálogo entre Felicidad Blanc, viuda de Panero, y su hijo "Michi". Centrada en las confesiones ante la cámara de los miembros de la familia Panero, "El desencanto" plantea la problemática familiar de una manera hasta ahora inédita por su verdad en el cine español.

muy parecida a la máscara que muestra la vida. Pero es la máscara, no es la verdad.

T.—En esa línea, muchos han insistido en que los Panero "se interpretaban" a sí mismos, que hacían continuos "números" ante la cámara, que eran más actores que personas reales...

J. CH.—No, el matiz de interpretación que hay en "El desencanto" es el matiz de interpretación que ellos tienen en su vida normal. No hay nada en la película que no puedas ver tú un día comiendo en casa de los Panero, porque ellos son así, no es que nosotros hayamos provocado un tipo de reacción distinta. O sea, esa es la máscara que ellos desarrollan normalmente, como la de otros puede ser la seriedad o el silencio. Pero lo que también es cierto es que los Panero siempre eran muy conscientes de que estaban rodando una película; incluso en ocasiones tan tensas como la discusión del principio entre Juan Luis y Michi o la del jardín del Liceo Italiano —donde fueron absolutamente espontáneos y sinceros—, mantenían la lucidez de saber que aquello era una película.

T.—El hecho de que tanto "El desencanto" como tu anterior película, "Los viajes escolares", se centren en el tema de la familia, ¿significa que te has planteado esa problemática familiar como "objeto de investigación"?

J. CH.—No de una manera deliberada. "Los viajes escolares" surgió como necesidad de expresar una serie de cosas, y, entre ellas, lo relativo a la familia burguesa española; pero en "El desencanto" esto vino realmente por casualidad. Lo que pasa es que la historia que había debajo de los Panero era una historia que yo asumía completamente, respecto a la que no me podía sentir nada distanciado y

que, por lo tanto, tomé con absoluto interés. Por lo que "El desencanto" se ha convertido para mí en una película tan absolutamente personal como cualquier otra.

T.—Lo que sí es cierto es que —después del proyecto en el que estoy empezando a trabajar con Querejeta— quiero hacer una tercera película sobre la familia, pero no centrada ya en las relaciones familiares, sino en la corrupción de gente que es normal, que no son monstruos ni seres esperpénticos, sino que precisamente por esa normalidad su corrupción es mucho más peligrosa y terrible.

T.—Igual que Carlos Saura dice que sólo puede hacer películas sobre la burguesía, porque es la clase social que conoce a fondo por haber vivido siempre dentro de ella, ¿tú te mantendrás analizando los conflictos de la familia burguesa de nuestro país, observando cómo funciona este esquema de vida, de comportamiento?

J. CH.—Sí, sí, porque yo soy un burgués y el cine que de momento hago es un cine dirigido a una burguesía. Que va a tener que dejar de existir como tal burguesía, pero que sus miembros seguirán existiendo como personas humanas. Entonces, lo que intento es situar a esa burguesía en el real contexto de su relación con la realidad y de su absolutamente nefasta influencia en la realidad.

T.—Me reservo el derecho a pensar que quizá "El desencanto" interesa también en un medio obrero; ninguno tenemos ni idea de la respuesta que podría originar. Lo que desde luego no van a hacer los obreros es venir a una céntrica "sala especial" a ver mi película, me parecería absurdo. Pero quizá si la proyectáramos en un barrio obrero —cosa que a mí me gustaría mucho hacer—, los resultados fuesen posi-

tivos... Mientras tanto, ya sé que me muevo dentro de una limitación elitista, ya lo sé.

T.—Después de la toma directa de contacto con la realidad que significa "El desencanto", ¿qué cosas modificarías de "Los viajes escolares"?

J. CH.—Es que yo ya no haría ahora "Los viajes escolares". Para mí ha sido una experiencia bastante negativa y que me ha demostrado —la película la produce yo, y yo sólo la tuve que hacer de principio a fin— mi total incapacidad para moverme dentro de unos niveles de comercialización del cine. La distribución de "Los viajes escolares" ha sido un desastre, ha tardado cerca de tres años en estrenarse y todo el esfuerzo que puse en ella apenas ha tenido compensación.

T.—Lo que intenté en "Los viajes escolares" fue, básicamente, hacer una película en la que no hubiera ningún tipo de héroe. Que el público no pudiera identificarse ni dejarse llevar por ninguno de los personajes concretos que allí aparecían, lo que le obligaba a un planteamiento continuo de todo lo que sucedía en la película. Esto, sin embargo, no lo ha entendido nadie, en gran parte, por los propios fallos de la película, sobre todo en la parte final que reescribí cuarenta veces sin que nunca llegara a quedar bien.

T.—Entonces, puestos ya a modificaciones concretas, en "Los viajes escolares" yo dejaría ahora más claro el significado destructivo del lado lírico de la película, que al personaje de Oscar lo que en realidad le destruye no es tanto esa situación familiar tan difícil y tan jodida en que se encuentra, sino el mundo de fantasía que se ha creado... Es decir, remarcaría más el lado destructivo del mito. Por otra parte, volvería a buscar otro final —que sustituyera esa especie de orgasmo lírico que encierra ahora la película— para dejar suficientemente claro la falta de ayuda, la falta de solidaridad, la falta de respeto hacia la verdad que tienen todos los personajes.

T.—Entre "Los viajes escolares" y "El desencanto", si me parece evidente que existe por tu parte un proceso de avance ideológico e incluso político...

J. CH.—Sí, creo que es cierto. En este sentido, "Los viajes escolares" es una película tremendamente castrada, terriblemente autocensurada. En ella, ese caballo del que nadie quiere hablar era un símbolo de algo real y que yo había vivido: la negación a lo largo de toda mi infancia y adolescencia de lo que era la realidad, ocultada celosamente por la burguesía. Mientras que en "El desencanto", el trasfondo político está indudablemente más claro, y creo que yo he sabido llegar mejor a él. ■ (Entrevista realizada con magnetofono por FERNANDO LARA. Foto: RAMON RODRIGUEZ.)