

Las aburridas vacaciones de un cinéfilo



"Figuras en un paisaje", de Joseph Losey.

El Festival de Cine de San Sebastián y 2

por Diego Galán

En el anterior número de TRIUNFO se pretendió hablar, en términos generales, de la decimo-octava edición del Festival de Cine de San Sebastián y acababa la crónica en la esperanza de que en los últimos días de la semana cambiara al menos la calidad media de la programación, ya que los planteamientos básicos del festival aparecían expresados en términos rotundos e inmovibles. Era inútil confiar en que la reunión donostiarra se hubiera celebrado como forma de facilitar el estudio de un hecho cultural como es el cine. Y que los condicionamientos económicos e industriales del mismo quedaran marginados a la manifestación o fuera ésta una posibilidad de analizarlos.

Los últimos días del festival fueron, sin embargo, idénticos a los primeros. Y las saludables excepciones de algunas películas nada significaron en lo que a la estructura real del festival podía referirse. El jurado calificador demostró, como ya es habitual en este festival, estar más atento a otros problemas que a los de promocionar unas obras que pudieran merecer el apoyo de esta manifestación internacional. El Palmarés llegó a ser tan insólito que, por primera vez en la historia del Festival de San Sebastián, el público manifestó, de forma rotunda y enérgica, su total disconformidad con el mismo.

En esta ocasión, en la que la mayor parte de las películas presentadas no tenían una justifi-

cación mínimamente válida para formar parte de un festival de cine, eran mucho más evidentes los escasos títulos que merecían algún premio. Sin embargo, el jurado llegó a premiar las películas que menos interés habían despertado entre el público; las que se hubieran olvidado tranquilamente en cualquier crónica del festival; las que justificaban plenamente los comentarios públicos sobre el bajo nivel de la programación.

En el cine Victoria Eugenia («smoking» obligado, asistencia de las «estrellas» y del jurado), con anterioridad a la sesión de clausura en la que oficialmente se hace la lectura del acta, se habían producido algunos incidentes como señal de protesta y algunos críticos fueron expulsados de la sala. A la hora de la presentación del Palmarés, los pateos y silbidos superaban la potencia de los micrófonos y el jurado fue abucheado.

En el cine Astoria, donde las sesiones comenzaban una hora después y solía acudir un público menos complicado, en drásticas mangas de camisa o sobrios trajes impersonales, se dio comienzo a la proyección sin dar previa lectura al acta de premios. El público comenzó a exigir la presencia de algún miembro del comité del festival para conocer oficialmente el Palmarés, y durante veinte minutos se bloqueó la proyección. Al cabo de este tiempo, interrumpida la sesión, un autocalificado «embajador-solo ante el peligro», dio lectura al acta, que fue unánimemente protestada.

Aun en el caso extremo de esta última edición del Festival de San Sebastián, cualquier sorpresa que pueda proporcionar el mismo debe contar con una buena dosis de optimismo por parte de los espectadores. El festival donostiarra es una manifestación que disfraza de reunión cultural una posibilidad de promoción y publicidad de unas películas destinadas al sostenimiento de las empresas comerciales cinematográficas. Sus contradicciones —si es que hay que seguir llamándolas así— nacen en su propia estructura, al imposibilitar ésta una respuesta

a la problemática que el cine, como medio de expresión de nuestros días, tiene planteada. San Sebastián, como fiesta nacional, es un anacrónico salto en un espacio que no existe sino en el recuerdo de épocas nada actuales.

Las excepciones

Sin duda, la más importante fue «Cabezas cortadas», la película que ha rodado en España el realizador brasileño Glauber Rocha. Fue mal recibida por un público que previamente había aplaudido, de forma incondicional, el nombre de Rocha en los títulos de crédito. Este entusiasmo apriorístico y el rechazo final hacen pensar en la cómoda necesidad instintiva de encasillar a autores y géneros para una fácil asimilación. Rocha, en «Cabezas cortadas», y como es ya clásico en su cine, se remite a su obra anterior sólo para proseguir su discurso, su angustiosa búsqueda de una estética expresiva capaz de aclarar el caos de su propia existencia. Pero esa meditación sobre su obra no es una monótona repetición de conceptos lingüísticos o ideológicos ya conocidos o aceptados. En cada nueva película, Rocha vuelve al planteamiento inicial de su carrera, aceptando su obra hecha como experiencia no repetible. Así, no es difícil comprobar su evolución estilística, su lenguaje cada vez más hermético, menos directamente didáctico. Rocha ha partido de una revolucionaria necesidad de comunicación para adentrarse, posteriormente, en sus propias contradicciones. Su cine, que ha querido entenderse como simple llamada a la revolución, en el sentido que puede tener ésta en un contexto mental burgués, no ha sido aceptado, en cambio, como un medio más para esa revolución. Los aplausos apriorísticos y el pateo final no vinieron, en esta ocasión, a denunciar un error del

realizador brasileño, sino la dificultad propia de su cine para ser entendido y aceptado.

«Cabezas cortadas» comienza por destruir el propio esquema en el que se basa. La historia, linealmente narrada, tendría las características de una rosácea fábula en la que un dictador sueña con su cerrado mundo de poder hasta que es destituido por el pueblo. Y la Justicia, un personaje mítico-celestial, acaba coronando a una dulce muchacha vestida de blanco, germen puro de un pueblo que canta y pasa hambre. Pero esta historia, seguramente aceptable y aplaudible, es descompuesta por Rocha a la hora de narrarla. Y la fábula se convierte en largos, interminables planos, plagados de imágenes surrealistas, con notas de humor, en los que la continuidad argumental es imposible, porque cada referencia a la propia historia supone una acumulación de reflexiones sobre su viabilidad. Reflexiones que traspasan la historia para convertirse en un documento analítico en el que Rocha utiliza tanto la mitología de la revolución como la de la que la hace imposible, intentando llegar a una explicación de la imposibilidad de su fábula. Si ésta fuera real, la película de Rocha no tendría razón de existir.

Rocha indica que en «Cabezas cortadas» ha intentado seguir el camino ya comenzado en su película «Terra em transe». Aunque el espectador español desconozca esta película, «Cabezas cortadas» ofrece por sí misma la oportunidad de plantear, a un nivel adulto, una serie de problemas fundamentales, insólitos en el panorama de nuestro cine.

De las escasas películas válidas proyectadas en San Sebastián fue «La boucher», de Claude Chabrol, la única que aparecía indicada en el Palmeras, aunque en forma de premio de interpretación a su magnífica protagonista, Stéphane Audran. En el momento de la lectura del acta, mezcladas entre los pateos y silbidos, se oían muchas voces que reclamaban para Chabrol o Rocha el gran premio.

«Le boucher» es una simple y lineal historia de amor, en la que el protagonista es el carnicero único de un mínimo pueblo francés. Viejo combatiente y cansado de ver sangre continuamente, el carnicero, enamorado de la profesora del lugar, resulta ser el sádico asesino de tres mujeres; asesinatos que han conmovido al

dellimitadas, igualmente, las condiciones reales que hacen que tal hecho ocurra.

Con «Le boucher», Chabrol insiste, una vez más, en la importancia total de la forma de contar la anécdota y no de la anécdota en sí. De las posibilidades que, dablemente estudiado, ofrece cualquier fenómeno para, a partir de él, considerar, fría y objetivamente, la sociedad en el seno de la cual se produce.

La película de Losey, «Figuras en un paisaje», fue, tristemente, la que debió verse tras la lectura de premios. Si éstos habían resultado incoherentes e injustos, la película de Losey venía a confirmarlo.

«Figuras en un paisaje», como es habitual en el cine de Losey, de una sola situación, de un único «leit-motif» que se repite durante la hora y media de proyección, sin que sea necesario el aumento o disminución de la tensión dramática. La historia es la de dos hombres que se fugan y necesitan recorrer unos seiscientos kilómetros para alcanzar la frontera que va a salvarlos. Se ignora en la película la razón de la detención, de la fuga, el país en que se desarrolla la acción, aquel al que se dirigen... Sólo esa angustiosa fuga en abstracto que no puede realizarse, ya que un helicóptero, en la situación privilegiada que le da su posición, puede controlar a estos dos hombres que intentan, inútilmente, ocultarse a la mirada del piloto. La lucha helicóptero-fugados va tomando lentamente caracteres extraordinarios, desplegándose una fuerza increíblemente gigantesca para la captura y destrucción de sólo dos hombres que corren por el campo.

No es difícil encontrar paralelismos con muchas situaciones actuales en esta rabiamente amargada narración de Losey. La impotencia de los presos, sus inútiles intentos de escapatoria, su afán de ocultarse a la mirada vigilante del piloto... Al final, sólo uno conseguirá su objetivo. El otro es un viejo soldado que no puede ocultar una cierta admiración por su enemigo y que, en su huida, trata igualmente de escaparse de un complicado historial que le culpabiliza.

El registro de matices no es amplio. Losey quiere contar una trágica fábula sobre la libertad. Y utiliza para ello los elementos más simples, más directos. Y «Figuras en un paisaje» es, quizá por eso, una de sus películas más demoledoras.

licula determinada que están viendo llega a superar su capacidad de resistencia. Y, en estos casos, el abandono de la sala de proyección es obligado. A condición siempre también de que el trozo visto de la película no le permita unos comentarios generales sobre la obra en su totalidad, aunque, en este caso, quedarían ya más justificadas al ser precisamente la película la que le ha arrojado de la sala.

No era extraño ver en múltiples sesiones del Festival de San Sebastián cómo espectadores y algunos críticos —que, afortunadamente, no se veían en la obligación de comentar todas las películas vistas en el festival— iban abandonando la sala paulatinamente. Algunos espectadores, aún energicos, pretendían protestar durante la misma proyección del bajo nivel de la película que en ese momento se exhibía. Pero estos espectadores no debían ver normalmente cinco o seis películas diarias y conservaban una cierta energía que, inevitablemente, se iba perdiendo a lo largo de los diez días de festival.

Este largo preámbulo quiero entrar a explicar cuáles fueron las películas premiadas por el jurado. Pienso, aunque sólo precipitadamente, que si se hubiera hecho un censo de la salida de espectadores durante una proyección, los premios estarían proporcionalmente relacionados en importancia a la cantidad de espectadores arrojados de la sala. «Ondata di calore», de Nelo Risi, Gran Concha de Oro, quizá fuera la máxima goleadora de fugados. Los espectadores resistentes pudieron, a pesar de la proyección íntegra, patear violentamente al final.

La primera Concha de Plata se otorgó a la primera película de Maximilian Schell como director, «Primer amor», basada en un cuento de Turgeniev. Quizá fuera que la base de garantía que ofrecía el cuento original confiara excesivamente al realizador, aun cuando éste pretendiera aportar su propia concepción poética de la historia. Pero lo que en Turgeniev resulta un análisis serio de unos comportamientos humanos, en Schell sólo es base para una transformación sentimentalizada y autobiográfica. La segunda posibilidad de enfocar la historia —la que Schell representaría— llegaría a ser válida si no viniera acompañada de una evidente confusión mental, que se traduce, a la hora de la filmación, en falta de

«Primer amor»
de Maximilian
Schell
(a la izquierda).

«Sex Power»,
de Henri
Chapier
(en el centro).

«Acom»,
de Gonzalo
Suárez
(a la derecha).



pequeño pueblo. Intrascendente y breve historia que Chabrol cuenta objetiva y pausadamente, intentando aprovechar sólo las posibilidades que le ofrecen las escenas necesarias para la comprensión de la historia. Ese gran narrador que es Chabrol, se siente interesado por los pequeños acontecimientos de dos líneas de cualquier página de sucesos para, simplemente al volverlo a contar, tratar de entender las razones de tal hecho. Y así, «Le boucher» se transforma, casi naturalmente, en un magnífico mosaico de tipos y situaciones descritos de tal manera que todo lo que sucede resulta lógico y hasta necesario.

La serena narración adquiere, en algunos momentos, situaciones de «suspense» que hacen recordar a Hitchcock. Pero los planteamientos previos que Chabrol ha hecho con su historia y el estudio psicológico de los personajes obligan a tomar esas situaciones en una dimensión muy distinta a la del inglés, convirtiéndose Chabrol casi en un anti-Hitchcock. En «Le boucher» es continua la referencia al lugar y momento precisos en que se desarrolla la acción y muy

Otras dos películas pueden contarse en este capítulo de las excepciones. «La balada de Cable Hogue», de Sam Peckinpah, y «Acom», de Gonzalo Suárez. Pero sobre ellas volveremos en sucesivos números de TRIUNFO, al publicarse las entrevistas que hemos mantenido con sus autoras.

Los premios

Normalmente, el crítico de cine es un hombre sufrido que soporta con paciencia las películas «que le echen». Sólo en determinados casos, y ante la repetidamente demostrada inutilidad de unos autores muy concretos, se puede permitir el lujo de renunciar a la visión de una película, a condición siempre de que, posteriormente, no la cite ni hable de ella.

En otras ocasiones, tanto el espectador como el crítico pueden llegar a decidir que una pe-

stíntesis, planificación caprichosa y poco coherente, guión discursivo, «Primer amor» es una obra torpe y trasnochada, que se refugia en un romanticismo poco claro como justificación a su falta de profundidad.

La segunda Concha de Plata se otorgó a «Sex Power», también primera obra, en esta ocasión del crítico francés Henri Chapier. «Sex Power» pretende ser la exposición de la problemática de un adolescente que comienza a buscar para sí la mujer ideal. Influida por un cine marienbadense, Chapier ha utilizado para su película una serie de elementos que se pretenden surreales u oníricos. Pero la imposición, supongo apriorística, de una concepción formal de la obra, ha limitado las posibilidades finales de la película, que se limita, en ocasiones, a un puro esteticismo divorciado de la problemática base. Por otro lado, «Sex Power», al no relacionar la historia de ese adolescente con los condicionamientos reales de su situación, desemboca en pura abstracción, que, a pesar de las intenciones de Chapier, no viene acompa-

