

TODO SE COMPRA, TODO SE VENDE

HACE una hora que ha finalizado la proyección de «Stavisky», de Alain Resnais, cuando escribo esta primera crónica desde Cannes. Era la película más esperada de todo el Festival, la que había despertado un mayor interés previo dentro de esta XXVII edición. No sólo por tratarse de un film del autor de «Hiroshima, mon amour» y de significar su vuelta a la realización después de cinco años de inactividad forzosa (desde «Je t'aime, je t'aime»), sino porque mostraba su encuentro, a primera vista contradictorio, con Jean-Paul Belmondo, actor —y coproductor en este caso— que los franceses ya han introducido en su mitología particular. Las impresiones que he extraído de la rueda de prensa indican que «Stavisky», basada en un guión original de Jorge Semprún, más que decepcionar, ha sorprendido a los críticos, que, desde media hora antes de que comenzara la sesión, llenaban las butacas a ellos destinadas en la gran sala del palacio del Festival, como luego la insuficiente e incómoda sala de conferencias de prensa. Habrá que esperar a los días sucesivos para ir conociendo los distintos comentarios, pero me temo las reacciones más encontradas ante este film difícilmente clasificable. Que exige una segunda visión antes de emitir un juicio definitivo (el mío provisional apunta hacia la obra maestra), entre otras cosas porque se trata de un relato cuyas claves históricas escapan en buena parte al crítico y espectador no francés, al estar basado en un hecho real protagonizado por Sacha Stavisky, el descubrimiento de cuyas estafas y su aprovechamiento político motivaron una fuerte crisis en los años treinta, durante el período de la III República.

De cualquier forma, la película de Resnais —que, desde un comienzo, es la primera aspirante a la Palma de Oro— aparece hasta el momento, cuando ya nos acercamos a la primera semana del Festival, cuando su atención se desvía por minutos hacia la elección presidencial del domingo (ya celebrada para los lectores), como una de las escasas obras dignas de figurar en él, y la única (con «La prima Angélica», de Carlos Saura) que revela una categoría más que notable dentro de este certamen, hoy por hoy sumamente decepcionante. Porque, si bien habría que ir por partes, dado que Cannes no es un solo Festival, sino varios que coexisten pacíficamente —demasiado pacíficamente, diría yo—, en el que junto a la competición oficial figuran la «Semana de la Crítica», la «Quincena de Realizadores» (prolongada desde el pasado año por la sección «Perspectivas del

cine francés»), otro conjunto informativo titulado «Estudios y Documentos», más las proyecciones fuera de concurso, de homenaje y del Mercado del Film, el tono general en estos seis primeros días ha sido el de la citada y sobresaliente mediocridad. Nunca acabaré de entender los mecanismos de selección —este año especialmente polémicos respecto a la producción francesa— que permiten a films como «Symptoms» (Gran Bretaña), del español José Larraz, figurar en concurso, o que introducen en la «Quincena de Realizadores» a una película digna de la serie de Alfredo Landa como «Vai trabalhar, vagabundo», de Hugo Carvanna (Brasil), por poner sólo dos ejemplos de meridiana claridad. El juego de presiones e intereses, los compromisos diplomáticos, amistosos o de gratitud, pesan día a día más sobre todos los festivales. Cannes, el primero de todos ellos, no podría ser una excepción. Tras el viento contestatario y saludable del año 68, se ha vuelto a imponer en los certámenes el reinado no ya del conformismo, sino de las más abiertas compo-

nendas. Se hace imprescindible una renovación, prometida y asegurada cuando se le vieron las orejas al lobo, que transforme radicalmente unos esquemas que a nada conducen, salvo al mantenimiento de unos intereses económicos que quedan enmascarados bajo una estructura autodefinida como cultural, pero muy difícilmente enjuiciable así. Al margen del siempre discutible momento de paro y esterilidad que el cine mundial pueda vivir en estos años setenta, la inoperancia, poca inteligencia o sospechosas opciones de los comités de selección ponen entre interrogantes la utilidad de los festivales como, insisto, fórmula cultural.

Quizá Cannes nunca haya buscado tal altura con demasiadas ganas. Su línea de actuación desde 1968 no deja de ser elemental, simple: proyectar todo lo posible para dejar satisfecho al mayor número de gente posible. Así nació la «Quinzaine des Réalisateurs», como años antes había surgido la «Semaine de la Critique». Cannes emplea el método tradicional del liberalismo, el «laissez faire-laissez passer», apli-

cado al terreno cinematográfico. Pero en lo que continúa siendo su predio más querido, lo que realmente lanza al mundo sale de la programación oficial del certamen. Y, seguramente influido por el escándalo del pasado año con «La grande bouffe» y, en menor escala, «La maman et la putain», esta vez se ha esforzado por lograr una selección especialmente a t o n a, academicista, convencional, donde predomina el cine americano (nada menos que seis largometrajes en competición) de manera espectacular para que se sientan contentas todas las grandes «Compañías» de producción y distribución. El problema, más allá de la sección oficial, es que las muestras paralelas están siguiendo caminos muy similares, con elecciones arbitrarias y una preferencia, notablemente chauvinista en este caso, hacia el cine francés. Que, además de tener su propio apartado (las ya mencionadas «Perspectives du Cinéma Français», que agrupan a trece films), cuenta en la «Quincena» con cinco largos y cuatro cortos, a los que añadir tres películas en competición y seis fuera de concurso...

Así, Cannes resulta dominada por dos distintas fuerzas, aunque quizá no tan distintas como parece a primera vista: la que imponen los grandes monopolios de Hollywood y la de la producción propia, mostrada abusivamente en perjuicio de países que no se hallan representados, o de manera escasa para su dinamismo actual. Convendría estudiar detalladamente por qué —tanto en la competición como en la «Quincena»— se eligen las películas, en función de qué intereses exactos y determinados unas obras acceden a las pantallas cannesinas, mientras otras se quedan a la puerta. Serían importantes los datos que extrajéramos en cuanto que nos revelarían un mundo del que los simples asistentes sólo conocemos la superficie, la parte externa del iceberg. Únicamente la «Semana de la Crítica» parece cumplir este año con su misión, y ya ha dado el buen fruto de «La Paloma», de Daniel Schmid (Suiza alemana), síntesis de un expresionismo y de una tendencia hacia lo «fantástico» —nacidos directamente del romanticismo germano—, que es, simultáneamente, su expresión y su crítica. Señalemos que dentro de la «Semaine» figuran «La tierra prometida», de Miguel Littin, realizada durante el período de la Unidad Popular, y «El espíritu de la colmena», de Víctor Erice.

Junto a estas anotaciones, no hará falta sino remitirnos a nuestras crónicas de ediciones anteriores para decir que —a un nivel general— todo sigue exactamente lo mismo. Aquí, «todo se compra,

Una grotesca, indignante biografía: «Mahler», de Ken Russell (Gran Bretaña).





Entre el «cine político» y la reconstrucción de un personaje histórico: «Stavisky», de Alain Renais (Francia).

todo se vende... Cannes es un inmenso mercado que en 1973 alcanzó la cifra de 70 millones de francos (unos 900 millones de pesetas) en transacciones comerciales en él formalizadas, donde los films son, antes que cualquier otra cosa, celuloide para ser consumido por centenares de miles de futuros espectadores a los que se motiva de las maneras más insólitas y contrapuestas. Yo recomendaría a quienes tienen una visión idealística o mítica del cine que se diesen una vuelta por esta bella ciudad de la Costa Azul, que comprobaran con sus propios ojos cómo los más «sacrosantos valores culturales» se transforman en dólares, marcos o libras esterlinas, que leyeran los dos boletines que aparecen todos los días en La Croisette para que se desengañaran de tanta «cinefilla», de la estúpida mitificación cinematográfica que se les ha venido metiendo en la cabeza. Es para todos una buena cura de humildad la de Cannes, un magnífico reflejo de la realidad dentro de la que, en su noventa por ciento, se mueve el cine, una muestra perfecta de hasta qué grado de irracionalidad puede llegar el capitalismo contemporáneo. Modas, estilos, temáticas, se fabrican a la medida pensando en un mercado que aquí se revela en toda su crudeza, con las grandes cifras en la mano. Sin duda, la impresión es repulsiva, como suele serlo la realidad cuando se halla estructurada conforme a unos módulos que sólo buscan el provecho económico. El mercado, la ley de la oferta y la demanda, el

consumo, son implacables, y resulta desolador ver traficar con una serie de valores que, ingenuamente, podrían pensarse situados a otros niveles.

En distinto orden de cosas, la edición del 74 quizá pase a la pequeña historia de Cannes como la de las ausencias: Antonioni, Buñuel y Berlanga no han llegado a estar presentes, cada uno de ellos por diversas razones. El film de Buñuel porque su montaje todavía no está finalizado, igual motivo que aduce Antonio-

ni, aunque en su caso se añade un extraño argumento —no desmentido totalmente por el cineasta italiano—, según el cual la no asistencia a Cannes es una represalia de Antonioni contra las autoridades italianas por no haber presentado una protesta oficial ante el Gobierno maoísta, que criticó fuertemente su documental sobre China... A nadie se le ha ocurrido citar otro motivo que pienso mucho más cierto: «The reporter» —título del film antonionesco— está coproducido, aunque minoritariamente, por la firma española Midega Film, cuyo propietario es Miguel de Echarri, a su vez director del Festival de San Sebastián, por lo que no sería extraño que éste tuviera una opción sobre la película a la que Antonioni haya de plegarse. El caso de «Life Size», de Berlanga (cuyo cartel ha estado prohibido durante horas por la Comisión francesa de Censura, dada la ubicación de la cabeza de Michel Piccoli entre las piernas de la muñeca protagonista), es diferente y viene así explicado en el boletín oficial del Festival: «Los responsables del certamen estimaron que la producción de "Life Size" era demasiado mayoritariamente francesa (60 por 100, contra el 20 por 100 italiano y el 20 por 100 español) como para escapar a la comisión de selección del Centre National de la Cinematographie —organismo oficial francés—, mientras que la mencionada comisión no encontraba el film suficientemente francés como para que representara al país en Cannes. Por otra parte, las autoridades españolas esperaban que un telegrama oficial del Festival invitase a la película, y el Festival esperaba, a su vez, el telegrama oficial español que nunca llegó...». En definitiva, «Life Size» parece que no está en Cannes «por razones de naciona-

lidad mal definidas». Existe todavía alguna esperanza de contemplar el trabajo de Berlanga dentro del Mercado del Film y, por lo pronto, la muñeca protagonista va a ocupar sitio preferente en el hall del Carlton, centro de reunión del Cannes «business».

Junto a las ausencias, las decepciones, como la que nos ha deparado «Milarepa», de Liliana Cavani, realizada antes del muy interesante «Portier de nuit», de abierta polémica en París y éxito en toda Francia, secuestrado, sin embargo, en Italia por una inexistente «obscenidad». Junto a las ausencias y las decepciones, la indignación ante la biografía de Mahler perpetrada por Ken Russell, ejemplo de incompreensión hacia un personaje y su época, mezcla de mal gusto y exhibicionismo por parte de quien suele hacer continua muestra de ello. Si «Mahler lives» («Mahler vive»), como aseguran los papelitillos publicitarios pegados en los muros de La Croisette, será muy a pesar del detestable film de Russell. Pero ya habrá tiempo de hablar despacio de las películas, entre las que, por el momento, sólo citaré —junto a «Stavisky» y «La prima Angélica» — «Thieves like us», de Altman, y «Mcskajatek», del húngaro Karoly Makk, aunque ambas en un tono menor a las previamente mencionadas.

Insisto en que el puesto conseguido por «La prima Angélica» dentro de la competición es sobresaliente. El mismo día en que se produjo en Madrid el ataque contra el film de Saura por parte de un comando derechista, la crítica internacional lo aplaudía en Cannes. La película ha logrado especial repercusión en la prensa francesa, que insiste en que debe ser incluida en el palmarés, después de que el pasado año «Ana y los lobos» se viera apartada injustamente. Pero el problema no radica, como pudiera creerse, en la calidad del film, sino que para obtener un premio resulta imprescindible —según los que conocen bien el mecanismo de este y otros certámenes— ser amigo o, cuando menos, conocido de algunos de los miembros del Jurado (viejo en edad y criterios este año, presidido por René Clair y del que falta Dalton Trumbo, gravemente enfermo), encontrar desde el comienzo un apoyo afectuoso en las deliberaciones... Así se escribe la historia de los festivales, así se desarrolla Cannes, con su ceremonial en el que participamos cerca de mil periodistas venidos de todo el mundo, así vamos poco a poco percibiendo y comunicando la imagen de un medio de expresión que — pese a los esfuerzos de los más honestos, los más conscientes o los más suicidas, también representados aquí— nos muestra simultáneamente sus hipotecas, sus controles, su prostitución y su dura lucha por la libertad, a la luz del, a menudo, espléndido sol de la Costa Azul. ■ FERNANDO LARA.

La mayor decepción de la primera semana de Cannes: «Milarepa», de Liliana Cavani (Italia).

