

CINE

Un cineasta nada modesto

En sus tres primeras películas («Tout peut arriver», «Sin móvil aparente» y «El heredero»), Philippe Labro se había caracterizado por un gusto hacia el cine de acción que, tratado según módulos próximos al género «negro» norteamericano, contenía un segundo plano sociológico, un trasfondo donde la anécdota comúnmente policíaca adquiría una más amplia dimensión social. Así, en «Sin móvil aparente», la descripción de la corrupción de la alta burguesía daba un sentido concreto a lo que en principio parecían simples crímenes gratuitos, o en «El heredero», la lucha física por el poder dentro de un clan familiar sacaba a relucir todo un complejo entramado de relaciones políticas en el que la prensa tenía papel esencial. Eso, al menos, en cuanto a las intenciones de Labro, porque en la realidad de sus films la ausencia de una definida postura ideológica, su complacencia en los actos violentos y los diversos intereses a que respondían sus imágenes se traducían en una ambigüedad y en una confusión más que notables. Se diría que de su anterior experiencia periodística como reportero a gran escala, Labro guardaba el oficio de interesarse por los aspectos ocultos de la realidad, pero que una vez desentrañados no mantenía ante ellos ese mínimo de reflexión, esa indispensable claridad de ideas, imprescindibles para cualquier elaboración creadora. Eran películas, pues, que prometían



Philippe Labro, con Katharine Ross, durante el rodaje de «El azar y la violencia» (1974).

más que daban, que ofrecían un planteamiento interesante para luego desvanecerse en la falta de solidez intelectual y política de su autor.

Cara a «El azar y la violencia» («Le hasard et la violence», 1974), el punto de partida de Labro es bastante diferente —él mismo dice haber cerrado una trilogía con sus obras anteriores y empezar una nueva, dentro de la que se situaría mucho más en primera persona—, sometido a una ambientación temática y estilística que superan notablemente sus posibilidades reales como cineasta. «Mi intención ha sido mostrar la necesidad de amor, que es universal para todos los seres humanos, por solitarios que sean, ya que su única posibilidad de salir de su soledad es precisamente el amor. (...) Lo esencial de «El azar y la violencia» es la descripción de emociones, de los sentimientos que se producen entre un hombre y una mujer y entre otros hombres y otras mujeres, hallándose todo unido por un azar que, finalmente, no es objetivo en absoluto. (...) Mi película es un «film d'amour», pero que va más lejos que eso, porque se trata más bien de un compendio de mis observaciones sobre la vida, la muerte, el azar, el destino y lo irracional». En este resumen de declaraciones de Labro, puede observarse, ante todo, que no es precisamente de falta de modestia de lo que puede achacarsele. Respondiendo a ese papel protagónico y egocéntrico que con tantísima facilidad asumen los cineastas franceses, que

por lo común se creen siempre capaces de definir y pontificar sobre lo divino y lo humano, como si el espectador estuviese deseoso de conocer su «intimidad» y su «mundo particular» desde el que juzgan cualquier aspecto de la realidad, Labro emprende un trabajo que ya sería difícil de cumplir para autores de la altura de un Resnais o un Bergman.

La cita por mi parte de estos dos cineastas no es casual al reseñar «El azar y la violencia» (y, de hecho, el personaje protagonista que interpreta Yves Montand lleva un apellido de muy parecida pronunciación al de Bergman.) Especialmente de Resnais, Labro quiere tomar un determinado sentido de la concatenación de los sucesos, una cierta manera de que las cosas se interrelacionen entre sí no de forma lógica —o, cuando menos, no de lógica racional y ortodoxa—, sino respondiendo a una serie de «casualidades» y datos inexplicables en primer término. Pero lo que en «Muriel» o «Stavisky» respondía a una inaplazable planteamiento filosófico, a una estudiada consideración de las estructuras espacio-temporales (y, por tanto, históricas) en que se movían sus personajes, aquí se ve degradado en un juego que aparece, ante todo, como sofisticado y gratuito. Labro mezcla tres niveles distintos de narración en «El azar y la violencia»: el de un ensayista que se retira en soledad para escribir precisamente sobre los temas que dan título al film, el de la existencia de una violencia gratui-

ta y que él entiende como injustificada, y el de una relación erótica que desea situarse al margen de dicha violencia para acabar pereciendo en ella. Seguramente, la única síntesis posible de ese triple nivel hubiera venido —como en «Belle», de Delvaux— de ser exteriorizaciones del mundo subjetivo del ensayista, de su pensamiento en marcha al escribir el libro que le ocupa. Pero al reducirse a «observaciones» confusas de Labro muy poco puede interesarnos en verdad. ■ FERNANDO LARA.

Una nueva Ley para el cine

Un anteproyecto para una posible y futura nueva Ley del Cine ha sido presentado la semana pasada al Consejo Superior de Cinematografía por el ministro de Información y Turismo. Tras el estudio del Consejo, el anteproyecto irá a las Cortes, donde, con las variantes que se consideren, acabará convirtiéndose en Ley.

Si de alguna forma puede calificarse «a priori» este anteproyecto habría que hacerlo como «el deseado». Desde hace tres años, en que el entonces ministro Sánchez Bella lo prometió, el mundo del cine ha venido reclamando su urgencia, la urgencia de una ley que considere el cine como una industria adulta y como un medio de expresión necesitado de una libertad que nunca pueden

facilitar los angostos mecanismos burocráticos ni las suspicacias de funcionarios atentos sólo a la conservación de su puesto profesional. Los productores cinematográficos, cuyos problemas han sido expuestos recientemente (ver TRIUNFO 665 y 666) son los primeros en reclamar esta legislación que, según ellos, les permitirá desarrollar un trabajo coherente de cara a la taquilla, y, en su caso, a su propia sensibilidad. Lo que se reclama, pues, es una libertad que el cine no ha tenido en España desde hace cuarenta años. Protegido por el Estado (y, por lo tanto, controlado económica e ideológicamente hasta la saciedad), el cine no ha podido pasar de ser un producto de quienes detentan el poder, enfocado además como mínima y primitiva «diversión sin futuro». El nulo respeto por la posibilidad de que el cine sirviera a la expresión de una comunidad tenía que convertirse inevitablemente en una escasa fe en sus posibilidades económicas; dentro incluso de la economía de mercado y de su estructuración capitalista, el cine fue olvidado por quienes podían haber favorecido su desarrollo industrial. No se conocen de momento los apartados exactos del nuevo anteproyecto. Lo que sí se sabe, en cambio, es que en su composición no han intervenido directamente los que luego sufrirán (o gozarán) de sus decisiones. Los representantes ministeriales del gremio de la cinematografía aseguran haber tenido en cuenta las sugerencias que a lo largo del tiempo se les han ido planteando; pero los autores de esas sugerencias opinan que debían haber intervenido de forma más consistente en la elaboración del anteproyecto, y que, al no haberlo hecho, éste volverá a ser el resultado de una decisión unilateral por mucho que, por fin, se convierta en Ley y pueda, por lo tanto, clarificar-

se la muy extraña, conflictiva y triste situación legal del cine español.

Se está, pues, a la expectativa de lo que pueda pasar. El ministro León Herrera anunció tres de las propuestas de este anteproyecto, siendo la más clara, rotunda e interesante para el espectador la que habla de la supresión de la censura, para sujetar el cine a la jurisdicción de los tribunales ordinarios. Esta propuesta (que tiene que ser más tarde refrendada en las Cortes) de no acabar imitando la supuesta libertad de prensa que se supone disfrutamos, podría permitir que el cine español empezara a ser ambas cosas, cine y español, fuera ya de las imposiciones realizadas desde las inapelables decisiones de la Administración. Hay, sin embargo, de momento, un cierto escepticismo en el medio del cine, que puede detectarse a través de las declaraciones de algunos profesionales a la prensa. De hecho, no parece coherente que pueda pasarse de una situación de extremado rigor como la presente (donde, por ejemplo, se pretende prohibir de hecho la excelente «Furtivos» de Borau, tras haber destruido ampliamente «Furia española», de Betriu, y «Juegos de amor prohibidos», de Eloy de la Iglesia) a otra donde esos mismos títulos puedan exhibirse íntegra y tranquilamente. Las disposiciones sobre la censura se hacen desde estratos desvinculados de la realidad del país (o, por lo menos, de una gran parte del país), que si solicita esa indispensable libertad de expresión, y que cuando no la encuentra en casa se marcha limpiamente al extranjero a buscarla y disfrutarla. Si los que todavía tienen que decidir sobre la Ley no consideran la implacable realidad de los espectadores, sólo se habrá adelantado algo en el terreno de la teoría y las buenas intenciones. Demos tiempo al tiempo. ■ DIEGO GALAN.