



Cannes, año XXX (1)

Un reflejo de la sociedad neocapitalista

FERNANDO LARA

FRANCIA vive una huelga general en este martes 24 de mayo en que redacto mi primera crónica del Festival de Cannes. Las seis centrales sindicales que existen en el país han decidido unánimemente convocar esta jornada de paro total como protesta ante el plan económico elaborado por el Gobierno Barre, que incluye una limitación en la subida de los salarios por debajo del creciente costo de la vida y, por tanto, una disminución del poder adquisitivo de los trabajadores. Desde 1964 —salvo la convocatoria posterior a los hechos de mayo del 68—, Francia no conocía un día como el de hoy, paralizada toda su producción y servicios por el apoyo masivo a la huelga general.

Cara al Festival, ello se ha traducido en un paro absoluto de actividades hasta las ocho de la noche, reduciéndose la programación oficial a una sola película frente a las cinco o seis que forman el cartel habitual. Los cines están cerrados mientras tanto (las centrales eléctricas han cortado la luz durante parte de la jornada), los asistentes al Festival pasean, charlan o toman café en las terrazas de La Croisette, y esperan que se produzca alguna de las manifestaciones convocadas. Pueden comer y beber porque los trabajadores de hostelería —atendiendo a diversos motivos, entre ellos la simpatía mostrada por los "festivaleros" el pasado año hacia su huelga particular— han decidido atender a sus clientes. Y pueden ver cine desde las ocho de la noche merced al acuerdo entre la dirección del Festival y los sindicatos por el que, respetándose casi todo el día de huelga, éstos aceptan acortarlo para "no dañar a una manifestación de prestigio internacional en la que participan numerosísimos invitados extranjeros".

De ello se deduce que, pese a su configuración como un mundo cerrado, como un circuito autónomo de relación y comunicación, Cannes no puede ya aislarse de todo lo que le rodea. Hoy es la huelga general, pero ayer fueron las protestas de los profesionales del cine francés ante la grave situación de su industria y la progresiva colonización de las multinacionales, y

anteayer serían los ecos de la polémica mantenida por Barre y Mitterrand ante las cámaras de la televisión francesa... No obstante, Cannes es también una excepción a la que se considera de manera aparte, distinta, a la hora de las decisiones globales. De un festival de cine más o menos importante y significativo, ha pasado a ser un "événement", un acontecimiento, al que es preciso cuidar minuciosamente para que siga siendo centro de atracción mundial. Esto es un hecho —nos guste o no su organización y su contenido—, y cualquier apreciación del Festival que no lo tenga en cuenta, será más o menos brillante, pero nunca real ni efectiva. Las cuarenta mil personas que se calcula atrae Cannes en estos días, la dimensión informativa que le otorgan los casi dos mil periodis-

tas desplazados especialmente hasta aquí, el altísimo nivel de cifras que se mueven durante las dos semanas que la manifestación absorbe, son datos ciertos e inamovibles. A partir de ellos se pueden extraer las consideraciones que cada uno desee, pero ignorarlos no conduce a otro sitio que al falseamiento y a la inoperancia. El Festival de Cannes —lo hemos repetido todos los años en estas mismas páginas— es, ante todo y sobre todo, un gigantesco mercado cinematográfico en el que predominan los intereses comerciales sobre cualquier consideración cultural o artística, por mucho que se intente enmascarar aquéllos con un barniz de este tipo. Pero tal juicio no es una conclusión, sino un punto de partida. Y lo que hace falta ver es cuáles son las "reglas de juego" de tan gigantes-

co mercado, el terreno en que se mueve este indiscutible "acontecimiento".

La regla de oro dominante sobre cualquier otra dice que —a nivel cinematográfico— todo lo que pueda ser vendido o comprado tiene cabida en Cannes. El problema es cómo, cuándo y dónde esa cabida se efectúa, en qué campo concreto se obliga a jugar a cada película. En este sentido, el Festival se basa en un doble principio: la aglomeración y la subdivisión. Por el primero de ellos, se concentra aquí una cantidad inaudita de films (cerca del millar a lo largo de quince días), proyectados entre las ocho y media de la mañana y las dos de la madrugada, y que no dejan prácticamente ningún tiempo libre a aquellos que quieran seguir con una cierta atención el desarrollo del cer-



"Bound for glory", de Hal Ashby (Estados Unidos).



"Padre padrone", de Paolo y Vittorio Taviani (Italia).

tamen. Por el segundo, el Festival ha ido segregando una serie de secciones diferentes donde albergar a cada obra, estructurándose así como un conjunto de compartimientos estancos, de "ghettos" cinematográficos, que aislan privilegiadamente al núcleo favorito: la competición oficial. Junto a ella, otras secciones de pomposos títulos ("Los Ojos Fértiles", "El Aire del Tiempo", "Pasado Compuesto"), y aquellas que nacieron de una postura de "contestación" al Festival oficial (la Semana de la Crítica, la Quincena de Realizadores), guardan en sus respectivos programas lo que la competición no cree "ajustado" a sus normas. ¿Qué normas son éstas? Las de un cine brillante, bien hecho, de ficción, cuanto más "poético" y "elegante" mejor, comercial, y que no plantee problemas a nivel ideológico o político. Las demás secciones pueden incluir, en sus espacios particulares, cualquier otra cosa (como también, por supuesto, el Mercado del Film o los ciclos de entidades tipo el Instituto Nacional de lo Audiovisual -INA- o la Cinemateca Francesa), pero la competición oficial tiene que quedar incontaminada, libre de toda "injerencia extraña" a su línea peculiar, por más que en concretas ocasiones surja esa excepción que pone a prueba a toda regla bien constituida. El Festival de Cannes, de esta manera, reproduce en su seno algunas de las principales características de la sociedad occidental neocapitalista: la oferta múltiple de productos, lanzados a un mercado en el que sólo entran en verdadera competición aquellos que nacen de una tecnología avanzada y multinacional, y cuyo destino es

un público consumidor al que previamente se ha seleccionado en razón de sus posibilidades adquisitivas de todo tipo, desde las meramente financieras hasta las culturales y políticas.

Observado desde esta perspectiva, Cannes resulta un espejo apasionante de nuestro mundo, de sus constantes y contradicciones, de sus módulos de comportamiento y sus consecuencias concretas. Más incluso que las películas que aquí se ven, es la organización, funcionamiento y trasfondo de todo este tinglado lo que verdaderamente constituye una imagen digna de análisis y estudio. Aunque apenas tal enfoque se efectúe, sometidos todos los participantes a una vorágine de proyecciones, a un incesante desfile de imágenes, que dificulta una mínima reflexión. También en este aspecto Cannes reproduce la alienación capitalista, la alienación de la actividad y el consumo como dinámica humana, en la que no tiene cabida una "puesta en cuestión" de aquello que se hace día tras día. Producir y adquirir encuentra aquí su traducción en escribir y ver, dentro de un círculo vicioso donde los términos de lo uno no hacen sino remitir a los de lo otro. Y en medio, nada. El sometimiento a un sistema que se erige por encima de todos. El sistema propio del capitalismo y el sistema propio del Festival de Cannes. Aunque una huelga general quizá nos haga recordar que uno y otro siguen siendo dialécticamente vulnerables...

A su configuración general, Cannes añade este año una característica que se iba haciendo evidente a medida que pasaban los días: la

debilidad de su programación en todas las secciones —especialmente, la competición oficial y la Semana de la Crítica—, que convierte las jornadas en aburridos itinerarios de sala en sala a la búsqueda y captura de películas que justifiquen realmente nuestra presencia aquí. Indudablemente, estamos ante un mal año de cine, ante una crisis y un desconcierto generalizados que se arrastra a lo largo de los setenta y que alcanza ahora su triste culminación. Pero aun partiendo de este hecho innegable, también parece cierto que los diversos comités de selección no se han esforzado precisamente por paliar los efectos de tan débil cosecha. Elegir películas en un "año bueno" no tiene mayor mérito; la valía y competencia de un comité de este tipo se demuestra precisamente en situaciones como las que ahora está atravesando el cine, cuando hay que buscar bajo las piedras para encontrar obras que merezcan ser incluidas en un festival que se pretende —y es, en realidad— el primero de cuantos se celebran en el mundo. En vez de esa labor concienzuda y prolija, las comisiones seleccionadoras —reducidas en el certamen oficial (cinco secciones, incluyendo los cortometrajes) a excepción de los films franceses) a exclusivamente una persona, el director del Festival, Maurice Bessy, de criterios cinematográficos más que discutibles— se han limitado a rellenar unas fechas de programación con esquemas y nombres habituales, siendo fieles a unas características previas que necesitan ser revisadas y renovadas. Falto casi totalmente de los "monstruos sagrados" que en años anteriores aseguraban un interés previo

(Bergman, Losey, Resnay, Visconti, Pasolini, Kazan), el certamen oficial ha optado —en palabras del propio Bessy— por "un Festival intimista, de medias tintas y, por otra parte, un Festival del relevo". ¿Qué relevo? El que, según los dirigentes de Cannes, están efectuando con sus mayores aquellos cineastas que cuentan entre los treinta y cinco y los cuarenta y cinco años, y que comenzaron su carrera durante la década de los 60. En líneas generales, sin que el esquema sea necesariamente exacto en todos los casos, ha sido esta "generación intermedia" la encargada con todos los honores de defender el nombre de la competición de Cannes en su XXX aniversario. Y vive Dios que lo está haciendo torpemente, casi tan torpemente como el señor Bessy al elegirla.

Porque hasta el momento de escribir esta crónica, a sólo cuatro días del cierre del Festival (en los que únicamente las películas de Theo Angelopoulos y Wim Wenders hacen concebir esperanzas), escasísimos han sido los films presentados a concurso que merezcan nuestro elogio. Al margen de "Elsa, vida mía", de Carlos Saura —sobre la que me abstengo de cualquier comentario, al haber sido ya reseñada en TRIUNFO cuando se estrenó en Madrid—, y centrándome exclusivamente en la competición oficial, yo retendría tan sólo tres títulos: "Padre padrone", de Paolo y Vittorio Taviani; "Bound for glory", de Hal Ashby, y "3 women", de Robert Altman; a los que cabría añadir, en un plano inferior pero considerable, "Una giornata particolare", de Ettore Scola.

Convenciendo incluso a los que habitualmente se habían mostrado reticentes con su obra, los hermanos Taviani prosiguen una filmografía caracterizada siempre por el rigor de sus planteamientos ideológicos y la novedad con que utilizan el lenguaje cinematográfico. Se basan para "Padre padrone" en la autobiografía de Gavino Ledda, un pastor sardo que —tras una dura infancia y adolescencia en las montañas de Cerdeña, sometido al aislamiento y al analfabetismo— llegaría a doctorarse en Filología, entregándose al estudio de su lengua natal. Tal historia, que podría haber dado origen a una película "edificante", a una fácil exaltación del esfuerzo personal es contemplada por los Taviani de una manera totalmente distinta: cómo puede llegar a concretarse un proyecto de vida que, arrancando de un sometimiento casi absoluto, necesita de la rebelión contra el padre y el patrón (en este caso, la misma persona) como primer e imprescindible paso para hacerse efectivo. Es la autoridad y su carácter, el lenguaje y lo que determina su ausencia o su posesión, la comunicación y su significado respecto a una colectividad, aquello en que incide la espléndida obra de los hermanos Taviani. "Allonsanfán" finaliza con la imagen del personaje principal

CANNES, AÑO XXX

que, ante el desastre, lo niega y no acepta el presente. En vez de esa aceptación propone la utopía, pero no como un delirio, sino como un proyecto concreto, como reafirmación de la necesidad de cambio. "En 'Padre padrone' contamos, justamente, la historia de un proyecto que se concretiza; un proyecto limitado, humilde, particular, pero que alcanza un resultado", han dicho los Taviani al enlazar este film con su precedente. Y, de hecho, este "proyecto realizado" tiene también su equivalencia en el propio trabajo de los autores de "San Michele aveva un gallo": un trabajo que se replantea continuamente a sí mismo, evitando caer en los lugares comunes y las recetas eficaces, hasta proponer al espectador unos nuevos instrumentos de reflexión con los que entender la realidad. Para llegar a ello, los hermanos Taviani crean un lenguaje audiovisual que se complace en el hallazgo de lo insólito, de lo transformado por un sentido del cine en el que otro sentido —el del humor— juega papel fundamental. "Padre padrone" (salvo las secuencias que describen el servicio militar de Gavino Ledda, excesivamente apegadas a la linealidad del relato autobiográfico, y contando con la limitación fotográfica que le da el estar rodada en 16 mm. por su original destino televisivo) surge como una obra de gran importancia, sobre todo porque pone en práctica estas otras palabras de los Taviani, las más certeras de cuantas se han entendido este año en Cannes y que superan las torpes discusiones que tienen como centro a "lo político" en el cine: "Padre padrone" vuelve a la relación entre Historia y Naturaleza, entre individuo y colectividad. Hemos narrado la historia de una aventura individual, pero justamente para negar al individuo como microcosmo, como entidad perfecta, aislada y autosuficiente. La historia de un individuo no tiene para nosotros ningún sentido más que cuando pone en evidencia la imposibilidad de la historia de un individuo. La soledad o el aislamiento, la separación, son obra de un poder autoritario que debe ser roto. Cuanto más solo está el hombre, más improrrogable aparece la necesidad de reconocerse en la colectividad, en la propia clase". Frases que vienen "como anillo al dedo" en este Festival, plagado del elitismo y la suficiencia de unos "autores" que se creen eje del Universo, centro del mundo, dedicados de por vida a escarbar en una interioridad que nada aporta a los demás, a una autocontemplación que acaba necesariamente en la complacencia.

Si su sistema de producción es radicalmente opuesto, si sus presupuestos creativos nacen a muchos kilómetros de distancia, sin embar-



"Un borghese piccolo piccolo", de Mario Monicelli (Italia).



"3 women", de Robert Altman (Estados Unidos).

go, "Bound for glory" se aproxima a "Padre padrone" en algo esencial: la necesidad de comunicar con otros seres humanos en una lucha que hermana indisolublemente lo personal con lo colectivo. Asistimos en este film de Hal Ashby —realizador que, a través de "Harold y Maud", "La última misión" y "Shampoo", no había contado sinceramente con mis simpatías— a cuatro años de la vida del cantante Woody Guthrie, uno de los más sólidos y justificados mitos de la mú-

sica popular norteamericana y "padre" de toda una generación de "folk singers" de la que Bob Dylan y Joan Baez se han erigido como nombres más representativos. En esos cuatro años, Guthrie pasa de ser un joven sin empleo en un pueblecito perdido de Texas a un cantante comprometido con el movimiento sindicalista de su país que parte hacia Nueva York en busca de una independencia que le permita defender al máximo tal compromiso. Muchos elementos contribu-

yen a esa transformación, pero fundamentalmente uno: el conocimiento directo de la realidad norteamericana de los años treinta y, con más exactitud, el de la situación de los miles de parados que emigraban en masa hacia una dorada California en la que poder trabajar y vivir. Es la América víctima del "crac" del 29, del fracaso del "american way of life" cargado fundamentalmente a las espaldas del proletariado, de una lucha de clases acrecentada por las dificulta-

des del momento económico. El escenario de "Bound for glory" no será otro, por tanto, que el de "Las uvas de la ira", de John Steinbeck, y, cinematográficamente, de John Ford; y Ashby lo recrea con fidelidad, con autenticidad, con un alieno social que incluye su película en esa importante veta testimonial que subyace en lo mejor de la cultura norteamericana. Ante el espectador, Woody Guthrie —en cuya autobiografía se basa el film— no aparece así como un "genio", como un "hombre irreplicable", como un "ejemplo privilegiado", sino como



"Una giornata particolare", de Ettore Scola (Italia).

alguien que ve, entiende y actúa en consecuencia. Y la consecuencia es convertirse en el portavoz de quienes no la tienen, de los explotados y humillados por unas relaciones de clase llevadas a sus máximos extremos. Con el defecto de un arranque excesivamente premioso que poco aporta al desarrollo posterior de la narración, y salvando alguna concesión marginal a las convenciones típicas de Hollywood, "Bound for glory" significa un buen ejemplo de cine mayoritario —en el sentido comercial del término—, aunado con un empeño testimonial respecto a toda una época. Apoyados en esa "facilidad" narrativa que los cineastas norteamericanos dominan mejor que nadie, los ciento cincuenta minutos que dura el film de Ashby sirven también para ponernos de nuevo en contacto con las espléndidas canciones de Guthrie, bien interpretadas —igual que su personaje— por David Carradine.

Si antes nos referíamos al tema de la comunicación como punto de coincidencia entre "Padre padrone" y "Bound for glory" (punto de coincidencia que se extendería a bastantes otras películas del Festival —como la anticuada "La dentellière", de Claude Goretta, o la irritante por pretenciosa "Le camion", de Marguerite Duras—, hasta convertirse en tema esencial de esta edición de Cannes), es el de las consecuencias de una falta de co-

municación el abordado por Robert Altman en su "3 women". Película que converge también en el otro tema privilegiado del certamen, la mujer, se centra en las relaciones complejas que mantienen sus tres protagonistas femeninas en una comunidad aislada del desierto californiano. Han venido hasta aquí, dos de ellas, desde Texas, igual que los personajes de "Bound for glory", pero cuarenta años después y en circunstancias muy distintas; encuentran su liberación tras despojarse de dependencias y frustraciones, como el filólogo de "Padre padrone", pero de una manera opuesta en el resultado de su combate personal. Porque "3 women" es la historia de una metamorfosis —o, mejor, de tres metamorfosis— producida como respuesta a una falta de contacto con los demás, especialmente con el hombre como polo complementario de una relación sexual. Film abierto a diversos significados e interpretaciones, Altman incluye en él un importante contenido onírico que da a las imágenes un cierto aura de extrañeza y misterio. Una larga primera parte de carácter costumbrista concede paso, bruscamente, a un cambio de perspectivas en la historia, de nuevo sometida a un fuerte viraje en su secuencia final. Esta doble distorsión ofrece unos resultados discutibles en cuanto a la descompensación que sufre el conjunto de la película, pero igualmente atractivos en lo que tienen de sorpresa y encuentro irracional para el espectador. La causa de que Altman no caiga nunca en la gratuidad de que, por ejemplo, hace gala Mario Monicelli en su "Un borghese piccolo piccolo" (ambiguo intento de desmascarar los componentes ideológicos de una mentalidad pequeñoburguesa), hay que hallarla en el control que sobre el relato ejerce el autor de "Nashville", introduciendo ya en esa primera parte costumbrista algunos elementos que denotan el carácter metamórfico y distorsionado que va a adquirir en su posterior desarrollo. Al que no es ajeno el buen trabajo interpretativo realizado por Sissy Spacek (una joven actriz situada, tras "Carrie" y "3 women", en primera fila de su generación), Shell Duvall y Janice Rule.

Metamorfosis —en este caso, imposible— e interpretación me parecen dos conceptos aptos para abrirnos a la tristeza y frustración omnipresentes en "Una giornata particolare", apreciable historia de amor entre una madre de familia y un homosexual perseguido durante la época del fascismo italiano. El porqué de esos dos conceptos aplicados al film de Ettore Scola lo dejaremos, sin embargo, para nuestra próxima crónica sobre este XXX Festival de Cannes, ya escrita desde Madrid. (1) ■ F. L.

(1) En la sección Artes, Letras y Espectáculos de este mismo número de TRIUNFO, puede encontrarse un comentario sobre los premios otorgados en el Festival de Cannes.

EN EL NUMERO DE JUNIO
DE

TIEMPO de HISTORIA



La mujer del hogar transformará con sus votos el sentido de la política

LAS TRES ULTIMAS ELECCIONES LEGISLATIVAS

Ante la proximidad del día 15 de Junio, Eduardo de Guzmán describe en su artículo cómo fueron las tres últimas elecciones democráticas en España: las que convoca en 1931 el Gobierno Provisional de la República, las del "Bienio Negro" en 1933 y las que dieron al triunfo al Frente Popular en 1936.

HISTORIA DEL PARTIDO COMUNISTA DE ESPAÑA (Y II)

Además de estos dos temas, TIEMPO DE HISTORIA incluye en su último número:

FEDERICA MONTSENY. UNA ENTREVISTA CON LA HISTORIA, por el Colectivo Febrero. ● 31 DE MAYO DE 1937: EL BOMBARDEO DE ALMERIA, por José Miguel Naverro. ● 1940: HIMMLER, EN MADRID. EL "NUEVO ORDEN" ESPAÑOL, por Fernando González. ● TRAS EL "DIA DAS LETRAS GALEGAS". VILLAR PONTE Y LA FUNDACION DEL NACIONALISMO GALLEGO, por Baldomero Cores Trasmonte. ● SACCO Y VANZETTI, ETHEL Y JULIUS ROSENBERG, MARTIN LUTERO KING, GEORGE JACKSON... LAS MUERTES QUE YO HE CONOCIDO, por José Yglesias. ● ESPAÑA 1947. Selección de textos y gráficos por Fernando Lara y Diego Galán. ● CAMPESINOS REBELDES, por Adeline Rucquoi. ● LIBROS: España, años 40; Las voces del franquismo; Por qué se pierde una revolución; La República, como sistema de gobierno; Una biografía intelectual de Gustavo Fabra. ● TEATRO: El teatro español durante el franquismo, por Juan Antonio Hormigón. ● DEBATE: La actuación fascista de la Falange (respuesta de Sergio Vilari); Algunos párrafos de José Antonio.

LEALO EN EL NUMERO DE JUNIO
DE

TIEMPO de HISTORIA