

DOS PELÍCULAS SOBRE LA VIOLENCIA

Clausura el curso cinematográfico el CINE-CLUB BORJA con dos interesantes celuloideos europeos que considero deben más a la escritura literaria que el resto de las producciones polacas, suecas y húngaras ofrecidas este año. Esta consideración equivale a un subrayado analógico al material literario habitual en estas páginas, pues ciertamente cada una de las demás películas merece comentario, sobre todo la soberbia “La Fiesta y los Invitados” de Jan Némec o “Caza de moscas” de Andrzej Wajda, “Rysopis” de Jerzy Skolimowski y “Los halcones” de Istvan Gaal, ceñidos al cine de las democracias populares. Otro tanto cabría decir de las inteligentes producciones suecas desperdigadas a lo largo de todo el curso.

Tras la equívoca e instintiva presentación por el introductor habitual de las películas (palinodia fílmica debe llamarse a la figura) sobre lo-bello-y-lo-sublime, se proyectó “LOS DESESPERADOS” (1966) del húngaro Miklos Jancso, el cineasta más conocido de la nueva generación de su país. Jancso tiene ahora 52 años, surgió del documental y los reportajes de actualidades, después de estudiar Derecho, Historia del Arte y Etnografía. Por encima de sus ocho largometrajes existe una trilogía — “Los desesperados” (1966), “Rojos y blancos” (1967), “Silencio y grito” (1968)— que ha despertado mucha admiración y que, situadas en períodos históricos diferentes, proponen todas el mismo discurso: la violencia de unos (revolucionarios, oprimidos) y otros (reaccionarios, opresores) y cierta intercambiabilidad de términos verdugo-víctima. Trilogía de la que puedo hablarles pues con la visión de “Las desesperados” completo su conocimiento. Películas todas con una falsa apariencia “histórica” en la que desvelamos contenidos éticos, estéticos y finalmente políticos, aunque es cierto que existe una referencia histórica doble: a un momento histórico dado de Hungría (conocido solo por el espectador húngaro, dada nuestra ignorancia sobre el tema) y sobre-determinación de esta referencia por la historia contemporánea (vivida en sus efectos por nosotros los lejanos espectadores) del país. El momento histórico en “Los desesperados” en la Austria-Hungría de 1867 y el terror policíaco del conde Raday contra los campesinos. Las circunstancias húngaras contemporáneas que afectan a los tres filmes de Jancso son por supuesto el estalinismo, la revolución de 1959 y la “normalización” eventual que siguió. El discurso común a la trilogía es el sistema represivo estalinista, como constante histórica. Mas aún: dos de sus siguientes películas, insisten en el tema, aplicando a análoga problemática (poder/represión/revuelta) el mismo modo de decir ambiguo.

Miklos Jancso utiliza la *técnica* (más que *método*) de la re-presentación. De película en película ha creado una técnica de rodaje y una concepción del film fundada en la improvisación a partir de decorados reales y de las posibilidades de desplazamiento de los actores y de la cámara en estos decorados. Así lo explica el mismo director en una entrevista a “LES LETTRES FRANCAISES” (mayo de 1969):

“Para mí la elaboración de un guión de cine depende con frecuencia de la elección previa de un decorado que, en gran medida, determina la historia. Después de “Silencio y grito” nos reunimos mis colaboradores y yo y empezamos por pensar en un lugar, en un paisaje. Nos dijimos que ya habíamos utilizado el decorado específicamente húngaro de la gran llanura, por ejemplo, en “Los desesperados”, y que necesitábamos encontrar otra cosa. Encontramos un lugar particular, muy aislado, que representa a la vez una situación y un espacio cerrado, a partir del cual también una vista sobre la llanura.

Luego, después de haber encontrado el decorado, necesitábamos reflexionar en un tema...”

Así pues, una vez elegido el escenario, y en función de la fotografía de este deco-

rado, Jancso hace ejecutar simultáneamente a la cámara y a los actores una serie de desplazamientos, de entradas, salidas, pasadas, que toman prácticamente el lugar de la acción dramática. La repetición sistemática de estas idas y venidas, los gestos casi rituales que las acompañan, crea un estado de tensión mecánica (y una fascinación por y para esta mecánica) que son al mismo tiempo todo el resorte dramático de las películas de Jancso y todo su significante. Un sistema formal a la vez tan simple (idas-vueltas, movimientos laterales, desencuadres, campo vacío/campo lleno, surgimiento del actor en el campo filmado) y tan complicado para la sucesión lineal de los demás cineastas, convierte un sistema de trabajo en un sistema de signos. En el guión de "Los desesperados" vemos una fortaleza llena de prisioneros entre los que se quiere descubrir a partidarios del cabecilla Sándor. Los métodos para conseguirlo son siempre violentos, más sin brutalidad, con una violencia sutil y mañosa: hay descritas estrategias de delación jamás imaginadas. Escalofriante escena en que son colocados los principales sospechosos en lo alto de la muralla mientras pasean a la mujer de uno de los buscados desnuda entre dos filas de soldados que la fustigan con látigos, a lo que el marido, delatándose en el horror, reacciona lanzándose al vacío, suicidio que imitan varios de sus compañeros. Rostros de campesinos húngaros, posiblemente no actores, que dan una dimensión realista a material tan abstracto (así sucede con Modrian que se definía como un abstracto-realista). La belleza ética de "Los desesperados" es completa. También es verdad que la cinta debe verse sin conocimiento previo del ideario de Jancso, pues mientras éste en sus declaraciones se defiende de hacer un cine simbólico o alegórico y rechaza la acuación de formalismo desviado y ornamental que oculta en su fronda el texto-parábola política, el resultado es otro: "Los desesperados" conducen al puro vértigo de la danza, al film-droga, al film-ballet, pura solitación física, que conduce en última instancia a una finalidad puramente estética, al cine más pernicioso: el satisfecho de su estatuto de objeto estético. El cine ha producido dos tipos de abstracción verdadera: el cine soviético, Eisenstein y el cine obsesivo, Lang, Murnau, Mizoguchi. Unos y otros solo fueron grandes creadores cuando lograron que política y obsesión estuviesen en sus películas recíprocamente determinados. Las escenas irreales e inofensivas de "Los desesperados" pues la referencia a una situación política no molesta Jancso en analizarla) delatan muchas veces la gratuidad del experimento cámara al hombro. Considerando a Jancso un prototipo de escritura cinematográfica moderna su exceso de formalismo resulta pura vanidad. Esperemos llegar a ver sus nuevos celuloideos para perdonarle esta obra retorcida por la autocensura, su peligrosa vis retórica (de cine individualista), aunque llena de novedades y conquistas sugerentes del espacio fílmico, que nos hacen recordar a veces planos de Eisenstein, el Indio Fernández o Glauber Rocha.

La segunda película ofrecida fue "*Michael Kohlhaas, el rebelde*" (1969, del alemán Volker Schlöndorff, antiguo alumno del IDHEC de París y ex-ayudante de Renais, Malle y Melville. Quien recuerde su otra película visionada en España, en salas especiales, "El joven Törless", recordará la prodigiosa factura de aquel recién llegado entonces a la autoría cinematográfica. En aquella ocasión el texto base era la novela de Musil, la continuación muestra que Schlöndorff se ha encauzado por la adaptación de obras literarias. Sobre una crónica medieval que relata la rebelión de Michael Kohlhaas escribe Heinrich von Kleist una novela corta introduciendo elementos pre-románticos, en dirección a la parábola. El film se inspira libremente de la novela de Kleist. Kohlhaas es un tratante de caballos instruido, pacifista, un hombre de principios que será arrastrado a participar en acontecimientos a los que no parecía predispuesto (en esta línea hará Sam Peckinpah su "Perros de paja", con tantas afinidades). Un señor feudal le confisca injustamente dos caballos y se los devuelve en un estado lamentable, actitud que Kohlhaas juzga escandalosa, por lo que protesta a los tribunales a fin de que le sean devueltos en idéntico estado en que los entregó al Barón. Pero ni el señor feudal ni el poder quieren ceder y Kohlhaas "se echa al monte", capitanea una rebelión armada y no se da cuenta de que su reivindicación personal sirve de pretexto a una banda de maleantes que lo sigue para sus fines de saqueo y barbarie. Se basa la película en una definición sociológica de la justicia, mostrando por una parte que la idea de la justicia feudal es el interés de una categoría de personas en el poder, tal como ha sido fijado en instituciones y leyes, para su mantenimiento en el poder, y por otra parte la rebelión de los campesinos, que quieren establecer su justicia ante los abusos de la autoridad feudal. Kohlhaas no pasa nunca del plano individual al plano colectivo de la justicia, y la película insiste en eso: su reivindicación se basa cabezonamente en la devolución de los caballos, los atropellos de su gente sobrepasan su interés. El tratamiento distanciador del actor que lo encarna —David Warner—, ser distante, cerebral, que sigue su opinión sin verse utilizado, produce una distancia con

el espectador. No llegamos a identificarnos con Kohlhaas porque nos faltan elementos razonables de juicio y lo censuramos en su individualismo. Sólo alcanzamos a conocerlo en familia y en los encuentros burocráticos, nunca lo vemos en los saqueos ni en las barricadas con voz de mando, hasta que quiere impedir el sacrificio de una muchacha atada a un poste, violada y quemada viva. Una vez más, Kohlhaas representa al individualismo co-activando la causa popular, idea romántica de Kleist que ha producido héroes nacionales (Robin Hood, Guillermo Tell) y que entra de lleno en la problemática de la transgresión feudal de los derechos humanos ("Fuenteovejuna" en cuanto al honor, los Comuneros de Castilla, etc.). Kohlhaas repudia la violencia de las instituciones burocráticas que cubren al poder, la coacción violenta de la injusticia cuando cae sobre un hombre de ética rigurosa, de ideas fijas.

Concesiones comerciales aparecen a lo largo de la proyección, al estilo americano de filmar batallas con maniqueísmo de sesión continua: se presentan planos donde caen muertos los soldados, nunca los rebeldes, que para el espectador son "los buenos". ¿Concesiones comerciales en cuanto a sexo—y—violencia? No diría yo tanto. Las breves alusiones al comportamiento sexual están en su lugar y la violencia, desde luego efectista y sanguinolenta, es la cristalización de la violencia institucional. Hay en cambio alusiones modernas muy definidas (en un film cuyo componente visual es unívoco y directo, lo contrario del film de Jancso) como es la banda de Kohlhaas, convertida en una especie de comuna hippy donde un muchacho con chaqueta de cuero se acerca a los Rolling Stones, otro con su eterno laúd da la nota lírica, la presencia de Anita Pallemberg y su batería de colgantes psicodélicos. Aparición del autor teatral Peter Weiss en el papel de clérigo que intenta reconciliar a Kohlhaas con el poder, donde demuestra gran capacidad y fuerza interpretativa. Decorados salvajes muy apropiados e interiores escuetos de admirable sencillez bruegheliana. No es película "de época" ni "de vestuario", estando sin embargo muy bien ambientada. Lo más brillante son las escenas finales, con el juicio relámpago de Kohlhaas (al que devuelven los caballos pero condenan por perturbar el orden público-sic). El tormento dado a Kohlhaas, quebrantando sus huesos y levantándolo al aire sobre una rueda nos llevan a las pinturas apocalípticas de Brueghel. Al final de la parábola los caballos del rebelde, liberados por su dueño, dando arcadas por los otros. El color muy efectivo, la estética queda a salvo, pero Schloendorf no cuaja un verdadero celuloide épico.

ANGEL SÁNCHEZ