

RICARDO FRANCO: <i>La buena estrella</i>

José María Guelbenzu

RICARDO FRANCO

La buena estrella

Resulta muy sugerente comprobar, en un mundo cinematográfico como el actual, en el que la mayoría de las películas relacionan dureza con violencia, que se pueda alcanzar el grado de dureza que esta película contiene sin apelar a las manifestaciones brutas y evidentes de lo violento. *La buena estrella* es un film duro y tenso que pone su acento en el intimismo, en una dramatización impecable de las relaciones de tres personas y en el riesgo de contar una historia que, ya desde su enunciación, se mueve por el borde de lo melodramático como por el filo de una navaja.

El intimismo es una elección del director, que hace un verdadero alarde visual manejándose con una gran abundancia de primeros y medios planos y que establece un ritmo de narración marcado por los fundidos en negro que cierran todas las secuencias. El espectador queda sujeto a ese ritmo. El paso siguiente es ver cómo queda encuadrada en ese marco una relación amorosa y cómo justamente dentro de ella se establece -ni se desborda ni se desvanece- un juego de encuentro y desencuentro de dos hombres bien distintos entre sí con una misma mujer. Hasta aquí, dispondríamos de una historia costumbrista de barrio bien contada. Lo que la eleva a categoría de obra de ambición es que su autor va a preguntarse acerca del sentido de la relación amorosa; y esta pregunta y las consecuencias que se derivan de ella -esto es: la película misma- manda al diablo el peligro del melodrama porque se lanza a mostrar cómo la soledad es inseparable del amor, que es un asunto mayor. Es un asunto tan mayor y tan bien planteado que incluso algunos problemas de verosimilitud quedan difuminados en la intensidad del relato.

La película está muy bien contada, tanto que en ningún momento la evidencia se sobrepone a la sugerencia. Daré un ejemplo: cuando la mujer se dispone a marcharse de la casa del carnicero para irse con el otro, sólo es necesario que le pregunte al hombre si nunca abandonará a la niña para que el espectador -metido en el ritmo intimista de la película- sienta que ella se dispone a irse. Digo *sienta*, y no *sepa*, porque sólo lo sabe después de sentirlo; no hay evidencia alguna que le predisponga, de hecho es casi inesperada esa decisión; es, simplemente, que está latiendo permanentemente dentro del destino dramático de la relación y por eso, cuando una leve alteración -una pregunta sin aparente importancia-se produce, le repercute al espectador en todo lo que tiene visto del film hasta ese momento. Sólo un pulso de narrador de primer orden es capaz de conseguir eso.

El amor es el tema de la película, pero hay que decir que aparecen dos visiones del amor que no pertenecen al mismo género. Una de ellas -el amor como relación- está tratada dentro del género dramático y es dominante en la película; la otra -el amor

como sino trágico- sólo cobra cuerpo real al término de la película y pertenece al género trágico. La primera visión afecta a los tres personajes por igual; la segunda, sólo a la muchacha y al delincuente.

Se me dirá que la «forza del destino» que une a estos dos últimos personajes está implícita en la relación de los tres, pero no es así. No lo es porque la dimensión trágica del amor que une a los dos desheredados de la vida no está tratada como tragedia sino como drama *en todo momento salvo al final*. Y cuando aparece como tragedia, asistimos a un cambio de encuadre esencial: ante el dolor lacerante de la agonía del delincuente, la muchacha escapa del cuarto. La cámara la sigue y, al salir al descansillo de la escalera, encuadra en picado todo el hueco de la escalera y queda fija mientras ella baja; vemos su ausencia, pero la cámara continúa impertérrita; al cabo de poco, vemos aparecer el cañón de una escopeta y luego ella, que la porta. El plano sólo recobra la normalidad cuando ella vuelve al cuarto del agonizante para acabar con su agonía y condenarse con él. Ese plano, ese *picado trágico*, es único en el film; y sólo ahí aparece la dimensión trágica del sino que une a esos dos abandonados de la vida, que han hecho del abandono una fuerza de amor superior, ciego, trágico. Luego, la secuencia final del carnicero ante la tumba es la vuelta a lo dramático, porque ahí -con toda su carga de desastre- el amor y la soledad regresan al territorio del drama de la vida.

No quiero decir con esto que lo trágico esté metido a la fuerza ni que desentone; sólo señalo que, al tomar cuerpo al final, debiera haber dejado destellos de su dimensión trágica en el cuerpo narrativo dramático. La escena que comentaba en primer lugar, iluminaba lo contado hasta ese momento; ésta no, ésta sólo se alumbra a sí misma.

Pero estamos ante una película extraordinaria, excepcional en el panorama español, fruto de un director maduro que demuestra un talento visual y narrativo muy alto. Termino con otro ejemplo: la mirada del personaje de Jordi Mollá. Esa mirada que, suceda lo que suceda, está siempre en movimiento, siempre en recelo, logra establecer un supremo acuerdo expresivo con la cámara. El espectador asiste fascinado a la convicción que emana de ese acuerdo, al modo en que ambos -actor y cámara- se hacen con el espacio del encuadre. El trabajo del actor es magnífico (quizá no reciba premios, pero no importa: es él quien premia al cine español con su interpretación). Y el director, el narrador, está ahí, en ese acuerdo. Esto es saber contar en imágenes.