

Antonio Costa

SABER VER EL CINE

Título original: *Saper vedere il cinema*
Publicado en italiano por Bompiani, Milán

Traducción de Carlos Losilla
Supervisión de Lorenzo Vilches

Cubierta de Gustavo Macri

778.53	Costa, Antonio
CDD	Saber ver cine.- 1ª ed. 1ª reimp.- Buenos Aires : Paidós, 2007. 320 p. ; 20x13 cm.- (Instrumentos ; 33005) Traducción de: Carlos Losilla ISBN 978-950-12-7905-4 1. Cine-Análisis I. Título

1ª edición en Argentina, 2005

1ª reimpresión, 2007

Reservados todos los derechos. Quedan rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

- © 1985 Guppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas, Milán
- © 1986 de todas las ediciones en castellano,
Ediciones Paidós Ibérica SA
Av. Diagonal 662-664, Barcelona
- © de esta edición para Argentina y Uruguay
Editorial Paidós SAICF
Defensa 599, Buenos Aires
e-mail: difusion@areapaidos.com.ar
www.paidosargentina.com.ar

Queda hecho el depósito que previene la Ley 11.723
Impreso en la Argentina - Printed in Argentina

Impreso en MPS,
Santiago del Estero 338, Lanús, en mayo de 2007
Tirada: 1000 ejemplares

ISBN 978-950-12-7905-4


PAIDÓS
Barcelona
Buenos Aires
México

7. El cine moderno

A diferencia de las precedentes, la que se ha dado en llamar época del cine moderno resulta más difícil de circunscribir y definir. No existe en ella una innovación tecnológica comparable a la del sonoro, capaz de modificar y unificar el estatuto de la narración, tal y como sucedió entre los años veinte y treinta. La introducción del color, primero, y de la pantalla grande, después, no modificaron el estatuto expresivo, sino que lo reforzaron, puesto que estas innovaciones tenían la misión de limitar la creciente competencia de la televisión.

Sin embargo, existen innovaciones menos espectaculares que sentaron las bases para el desarrollo de nuevos usos y nuevas configuraciones del lenguaje cinematográfico. Estas innovaciones se sucedieron ininterrumpidamente desde los años treinta hasta los sesenta. La aparición de la película pancromática (es decir, dotada de una mayor sensibilidad) y de los objetivos de focal corta permitió perfeccionar las tomas largas, permitiendo ver de una vez todos los elementos de la escena y dándole todo su sentido a la profundida de campo, lo cual hizo posible la realización de tomas largas sin tener así que recurrir al excesivo fraccionamiento del *découpage* clásico.

La difusión de cámaras más ligeras y manejables, de formatos más reducidos y la progresiva mejora de las técnicas del sonido directo, favorecieron igualmente el auge de los *studios*.

En resumen, estas innovaciones tecnológicas permitieron la ruptura de los esquemas tradicionales (tanto productivos como expresivos) y la difusión de ciertas posibilidades del cine que anteriormente sólo se habían utilizado

de modo excepcional, por ejemplo por parte de las vanguardias históricas y de ciertos momentos «heroicos» del neorrealismo.

Aparece entonces una nueva conciencia de las posibilidades y de los nuevos mecanismos de comunicación del medio que, desarrollada en estrecho paralelismo con ciertas temáticas de las ciencias humanas (psicología, semiótica, estética, sociología...) otorga al medio una gran importancia no sólo en la definición de los nuevos modelos de representación, sino también en el conocimiento de las transformaciones que se están produciendo.

La ideología dominante del «cine moderno» es una ideología progresista: tanto la expresión de una nueva subjetividad individual y colectiva, como la definición de un nuevo lenguaje y de nuevas tipologías expresivas, tienen la misión de reflejar los cambios que se producen y de provocar o acelerar procesos de transformación moral, social y política.

La «búsqueda de lo nuevo» y el «rechazo de la tradición», de forma análoga a lo que sucedía en las otras formas de expresión, provocaron que el cine se uniera a las tendencias paralelas que se estaban produciendo en el campo de la literatura y de las artes plásticas y figurativas.

Resulta difícil establecer unos límites cronológicos para el cine moderno, sobre todo porque sus raíces se encuentran en anteriores experiencias vanguardistas. No obstante, si intentamos definir la época del cine moderno como aquella en que la institución cinematográfica se enfrenta a una posibilidad de cambio —ya sea bajo la influencia de los grupos de vanguardia o por necesidad fisiológica de renovación—, los posibles límites cronológicos van desde finales de los años cincuenta hasta mediados de los años setenta: es decir, desde la aparición de la *nouvelle vague* francesa hasta el «nuevo Hollywood» y el «nuevo cine alemán».

7.1 La «política de los autores» y la contribución de Bazin

En el festival de Cannes de 1959, el nuevo cine francés consiguió un halagüeño reconocimiento, lo cual provocó que empezara a hablarse de una *nouvelle vague* cinematográfica. La etiqueta tuvo éxito y se convirtió en la denominación más corriente para referirse tanto a una nueva manera de hacer películas como a una nueva actitud con la que enfrentarse al hecho cinematográfico.

Entre los protagonistas de esta «nueva ola» hay que recordar a François Truffaut, que, con *Los cuatrocientos golpes* (1959) consiguió el premio a la mejor dirección en Cannes; a Claude Chabrol, que había debutado el año anterior con *El bello Sergio* (1958); a Jean-Luc Godard, cuyo debut en el largometraje con *Al final de la escapada* (1960) provocó un gran revuelo; y a Eric Rohmer y Jacques Rivette, que debutaron, respectivamente, con *Le signe du lion* (1959) y *Paris nous appartient* (1960).

La característica común de estos cinco nuevos realizadores es que empezaron sus contactos con el cine escribiendo artículos y ensayos en la revista *Cahiers du Cinéma*, fundada en 1951 por André Bazin y Jacques Doniol-Valcroze, y en el semanario *Arts*.

Junto a ellos también puede incluirse bajo la etiqueta de *nouvelle vague* a gente como Louis Malle, ayudante de Robert Bresson y autor de *Ascensor para el cadalso* (1957) y *Les amants* (1958), y como Alain Resnais, que llegó al largometraje con *Hiroshima mon amour* (1959), después de una notable carrera en el campo del documental (*Nuit et bruillard*, 1955; *Toute la mémoire du monde*, 1957, etc.). Su actividad —como la de otros jóvenes, o no tan jóvenes, como Agnès Varda, Chris Marker o Georges Franju— era seguida con gran atención por los jóvenes críticos de *Cahiers du Cinéma*: todos ellos compartían el deseo de romper con el cine tradicional.

Poco importa que hoy sus mismos protagonistas nieguen que existiera alguna vez la *nouvelle vague*, o que, como mucho, sólo admitan que se trató de un hábil truco

de modo excepcional, por ejemplo por parte de las vanguardias históricas y de ciertos momentos «heroicos» del neorrealismo.

Aparece entonces una nueva conciencia de las posibilidades y de los nuevos mecanismos de comunicación del medio que, desarrollada en estrecho paralelismo con ciertas temáticas de las ciencias humanas (psicología, semiótica, estética, sociología...) otorga al medio una gran importancia no sólo en la definición de los nuevos modelos de representación, sino también en el conocimiento de las transformaciones que se están produciendo.

La ideología dominante del «cine moderno» es una ideología progresista: tanto la expresión de una nueva subjetividad individual y colectiva, como la definición de un nuevo lenguaje y de nuevas tipologías expresivas, tienen la misión de reflejar los cambios que se producen y de provocar o acelerar procesos de transformación moral, social y política.

La «búsqueda de lo nuevo» y el «rechazo de la tradición», de forma análoga a lo que sucedía en las otras formas de expresión, provocaron que el cine se uniera a las tendencias paralelas que se estaban produciendo en el campo de la literatura y de las artes plásticas y figurativas.

Resulta difícil establecer unos límites cronológicos para el cine moderno, sobre todo porque sus raíces se encuentran en anteriores experiencias vanguardistas. No obstante, si intentamos definir la época del cine moderno como aquella en que la institución cinematográfica se enfrenta a una posibilidad de cambio —ya sea bajo la influencia de los grupos de vanguardia o por necesidad fisiológica de renovación—, los posibles límites cronológicos van desde finales de los años cincuenta hasta mediados de los años setenta: es decir, desde la aparición de la *nouvelle vague* francesa hasta el «nuevo Hollywood» y el «nuevo cine alemán».

7.1 La «política de los autores» y la contribución de Bazin

En el festival de Cannes de 1959, el nuevo cine francés consiguió un halagüeño reconocimiento, lo cual provocó que empezara a hablarse de una *nouvelle vague* cinematográfica. La etiqueta tuvo éxito y se convirtió en la denominación más corriente para referirse tanto a una nueva manera de hacer películas como a una nueva actitud con la que enfrentarse al hecho cinematográfico.

Entre los protagonistas de esta «nueva ola» hay que recordar a François Truffaut, que, con *Los cuatrocientos golpes* (1959) consiguió el premio a la mejor dirección en Cannes; a Claude Chabrol, que había debutado el año anterior con *El bello Sergio* (1958); a Jean-Luc Godard, cuyo debut en el largometraje con *Al final de la escapada* (1960) provocó un gran revuelo; y a Eric Rohmer y Jacques Rivette, que debutaron, respectivamente, con *Le signe du lion* (1959) y *Paris nous appartient* (1960).

La característica común de estos cinco nuevos realizadores es que empezaron sus contactos con el cine escribiendo artículos y ensayos en la revista *Cahiers du Cinéma*, fundada en 1951 por André Bazin y Jacques Doniol-Valcroze, y en el semanario *Arts*.

Junto a ellos también puede incluirse bajo la etiqueta de *nouvelle vague* a gente como Louis Malle, ayudante de Robert Bresson y autor de *Ascensor para el cadalso* (1957) y *Les amants* (1958), y como Alain Resnais, que llegó al largometraje con *Hiroshima mon amour* (1959), después de una notable carrera en el campo del documental (*Nuit et bruillard*, 1955; *Toute la mémoire du monde*, 1957, etc.). Su actividad —como la de otros jóvenes, o no tan jóvenes, como Agnès Varda, Chris Marker o Georges Franju— era seguida con gran atención por los jóvenes críticos de *Cahiers du Cinéma*: todos ellos compartían el deseo de romper con el cine tradicional.

Poco importa que hoy sus mismos protagonistas nieguen que existiera alguna vez la *nouvelle vague*, o que, como mucho, sólo admitan que se trató de un hábil truco

publicitario. La llegada de la *nouvelle vague* no sólo fue importante por representar el debut de toda una nueva generación de directores (de los que nos ocuparemos más ampliamente en el apartado 7.2.1), sino también por la manera en que se preparó ese debut y por el significado que adquirió.

Basándose en un profético texto de Alexandre Astruc aparecido en la revista *L'écran français*, en 1948 —«Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-tylo»—, estos jóvenes configuraron un tipo de cine muy personal, en el que la cámara podía utilizarse con la misma simplicidad y libertad con que el novelista y el ensayista utilizaban la pluma estilográfica. Se trata de un cine, por consiguiente, espontáneo, directo y de bajo coste, que prescinde de los aparatosos procedimientos de los *studios* y de la artificiosa perfección formal de las producciones francesas de *qualité*, es decir, de aquella producción que aún no había sido capaz de superar el momento mágico de los años treinta y cuarenta, la época del «realismo poético».

En el clima de estancamiento que vivía la cinematografía francesa de los años cincuenta, en el que una política basada en la pura supervivencia hacía que el debut de nuevos realizadores fuera algo prácticamente imposible, los jóvenes redactores de *Cahiers du Cinéma*, soñando con que algún día podrían utilizar la cámara como una estilográfica, empezaron a entrenarse utilizando —por el momento— la estilográfica como una cámara... y convirtiendo la actividad crítica en un prólogo de la actividad creadora.

La «política de los autores» se convirtió en el lema del grupo. Antes de ser el trampolín desde el que se iban a lanzar a sí mismos como autores, esta fórmula acuñada por los jóvenes redactores de *Cahiers* significó una nueva manera de entender el cine que culminó con la reivindicación del director-autor. Aplicada al cine europeo —es decir, a directores como Dreyer, Bresson o Antonioni—, esta «política» no presentaba ningún problema, puesto que en Europa, debido a la afinidad que el cine había mantenido con la cultura literaria y artística y con los métodos

de producción artesanal, el cine de autor disponía de una tradición más sólida que en otras partes.

Pero con los directores americanos las cosas eran más complejas. Realizadores perfectamente integrados en los mecanismos de producción hollywoodienses —como Hitchcock, Minnelli o Hawks— eran minuciosamente analizados como autores, a la vez que la producción americana de ciertos realizadores europeos —como Lang, Renoir u Ophüls— era considerada como una continuación de su obra precedente.

Esta postura suponía la elaboración de un método analítico de films capaz de reconocer en la *mise en scène* —es decir, en la dirección, y no en las declaraciones programáticas o en la intencionalidad explícita de la tesis política o moral del film— el valor y el significado de una obra. Se trataba de un método que, permaneciendo atento a las particularidades de los valores tecnoformales de un film, puede ser definido como formalista y puede relacionarse con los métodos de la crítica estilística en literatura o con el método iconológico en las artes figurativas (véase DE VINCENTI, 1980, 147-184).

André Bazin, que fue una especie de padre espiritual para este grupo de jóvenes, defendió vigorosamente la validez del método enunciado, aunque pudiera tener sus dudas sobre la manera de aplicarlo. En un famoso artículo titulado «Comment peut-on être hitchcockhawkensiens?», publicado en *Cahiers du Cinéma* en 1955, pueden leerse estas palabras en defensa de sus jóvenes colegas:

«Pero si confían hasta tal punto en la *mise en scène* es porque en ella descubren sin ambages la propia materia del film, una organización de los seres y de las cosas que encuentra en sí misma su propio significado, ya sea estético o moral. Lo que Sartre escribía con respecto a la novela es cierto para todas las artes, tanto para el cine como para la pintura. En cada técnica subyace una metafísica. La unidad y el mensaje moral del expresionismo alemán aparecen tan claros, hoy en día, en la *mise en scène* como en los temas, o dicho de otro modo, no es cierto que su «proyecto» moral se divolviera

por completo en el universo visual, adquiriendo así éste mayor significado que aquél».*

Una de las consecuencias del triunfo de la *nouvelle vague* fue la amplia resonancia que obtuvo el trabajo teórico y crítico de Bazin, gracias a la estrecha relación que se estableció en el grupo entre la dimensión teórica y la creativa, y a pesar de su prematura muerte (1958).

La contribución fundamental de Bazin consiste en haber elaborado una teoría del lenguaje cinematográfico que ya no se basaba en el montaje (como había venido sucediendo desde los tiempos del mudo), sino más bien en aquellos elementos —el sonido, la película pancromática, los objetivos que hacían posible la profundidad de campo, la pantalla panorámica...— que, acentuando la impresión de realidad de la imagen fílmica, habían evidenciado progresivamente el carácter manipulador y artificioso del montaje tradicional.

A través del estudio de la obra de William Wyler, Orson Welles (en especial de *Ciudadano Kane*, 1941) y Rossellini (véase el apartado 6.4.), Bazin fue distanciándose, tanto de la teoría del «montaje soberano» elaborada por los soviéticos, y en particular por Eisenstein y Pudovkin (véase el apartado 5.5.4), como del *découpage* clásico del cine hollywoodiense (véanse los apartados 10.2 y 10.3). Forzando seguramente los textos analizados (aunque ahí reside la productividad de su método, que propone una intervención activa que no se limite a la paráfrasis o a la repetición de lo que ya queda claro en el film), Bazin propugnó un tipo de cine que respetara tanto como fuera posible las condiciones cotidianas de la percepción de las cosas, de los objetos, de la vida.

Ontología y lenguaje es el título del primer tomo de su obra póstuma, *Qu'est-ce que c'est le cinéma* (BAZIN, 1958-1962), cuyo hilo conductor es la exaltación del carácter de

* Editorial publicado en *Cahiers du Cinéma*, n.º 44, febrero de 1955, que ahora puede encontrarse en J. NARBONI (comp.), *Alfred Hitchcock*, París, Éditions de l'Étoile, 1980, págs. 107-108. [T.]

reproducción mecánica que ostenta la realidad que produce el cine.

El cine puede restituírnos la dimensión visual de un acontecimiento sin recurrir a la manipulación o a la interpretación de una materia (puesto que la reproducción es totalmente mecánica) y, por consiguiente, revelarnos su esencia. Por ello, el cineasta debe respetar la continuidad y la duración real del acontecimiento dramático representado, sin interrupciones ni interpolaciones por parte del montaje. De ahí la norma que aparece en el texto «Montaje prohibido»: «Cuando lo esencial de un acontecimiento depende de la presencia simultánea de dos o más elementos de la acción, queda prohibido el montaje» (BAZIN, 1958-1962, 119, edic. esp.).

Esta norma nace de la necesidad de respetar, más que la objetividad del hecho representado, la subjetividad del espectador y la ambigüedad de cada situación. El montaje, en cuanto reducción del punto de vista operado por los «cortes», es un procedimiento que predetermina y «cierra» el sentido de la secuencia. Las tomas largas, lo que Bazin llama el «plano-secuencia», permiten, en cambio, que el espectador haga de la obra una lectura más libre y mucho más autónoma.

Sin duda, esta teoría es un poco forzada. La utilización del plano-secuencia no puede abolir el montaje (que se convierte en montaje interno —en el mismo plano— o montaje en continuidad) ni conduce milagrosamente a un grado cero de la escritura fílmica; muy al contrario, la utilización del plano-secuencia en autores como Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub o Philippe Garrel, e incluso en el húngaro Miklos Jancsó o en el italiano Bernardo Bertolucci, se convertirá en un procedimiento de afirmación de la subjetividad radical del autor. Y sin embargo, la idea de Bazin constituye un intento, rico en implicaciones y futuros desarrollos, de adecuar el cine a las tendencias de la estética contemporánea, intento que otorga un papel activo al destinatario del mensaje estético y que concibe el texto como una estructura abierta en la que la función de la estructura tecnicoformal consiste en multiplicar los ni-

veles de lectura y evidenciar la ambigüedad (es decir, la movilidad) del sentido.

7.2 El nuevo cine de los años sesenta

¿Es posible extraer una serie de características comunes que —dejando aparte las notables diferencias entre las culturas nacionales, las tradiciones cinematográficas y las situaciones políticas— puedan elaborar por sí mismas una imagen unitaria del movimiento de renovación que, en el interior o al margen de la experiencia de la *nouvelle vague*, se dio en el cine de los años sesenta?

L. Micciché, un crítico que creó y dirigió un festival que en los años sesenta se dedicó íntegramente al conocimiento y la difusión del nuevo cine (Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro), ha sintetizado, en los cuatro puntos que siguen, las innovaciones de este movimiento que, aunque sea en distintos grados, interesó a las instituciones cinematográficas de todo el mundo (MICCICHÈ, 1972):

a) *La estructura narrativa*: se abandonaron las tradicionales tramas novelescas y la elaboración de personajes redondos, con el fin de adoptar soluciones más afines a las nuevas tendencias literarias (aunque no siempre, o no necesariamente, se inspiraran en ellas).

b) *El lenguaje fílmico*: abandono de las formas sintácticas y expresivas que ocultaban los procedimientos de la puesta en escena y adopción de unas técnicas de filmación, de interpretación y de montaje de tipo «antinaturalista», destinadas a evidenciar la subjetividad del autor.

c) *La ideología*: la manifestación de un mensaje ideológico unívoco y directo, relacionado, como mucho, con un héroe positivo (como ocurría en el llamado «realismo socialista», y en algunos momentos del neorrealismo italiano y del realismo francés), fue sustituida por formas más desdibujadas e indirectas, basadas en procedimientos metafóricos o alegóricos.

d) *La estructura productiva*: se manifiesta por todas

partes una exigencia de cambio, aunque sea en formas muy distintas, dependiendo de cada situación; formas que van desde los proyectos de un circuito de distribución radicalmente alternativo (como el que propugnaron en los Estados Unidos Jonas Mekas y los *film-makers* del New American Cinema Group) hasta las propuestas «reformistas» de los cineastas de países del Este socialista, que luchaban por conseguir un mínimo de control sobre los aparatos de producción y distribución (MICCICHÈ, 1972, 12-13).

Junto a estos rasgos distintivos que permiten relacionar experiencias nacidas y desarrolladas en contextos diversos y lejanos entre sí hay que recordar la formación y rápida maduración de un nuevo tipo de público que asigna al cine un papel muy distinto al que tradicionalmente había desempeñado: un público más maduro y preparado, tanto en el aspecto politicocultural como en lo que se refiere al conocimiento del cine y de su lenguaje.

7.2.1 La nouvelle vague

Todo buen film, según François Truffaut, debe ser capaz de expresar simultáneamente una concepción de la vida y una concepción del cine.

La *nouvelle vague* francesa no sólo representó el debut de una nueva generación de cineastas decididos a expresar sus propias inquietudes y su propio malestar. Fue también —y quizá sobre todo— la afirmación de un nuevo tipo de cineasta para el que la toma de conciencia crítica del medio expresivo utilizado y la reflexión sobre su naturaleza, resultaban importantes en cuanto elección moral.

Somos los primeros cineastas —decía orgullosamente Godard a principios de los años sesenta— que saben que Griffith existe. Es una nueva conciencia del lenguaje cinematográfico —tema que es una consecuencia directa de la investigación criticoteórica de la década que vio nacer la semiología cinematográfica— la que inspira y alimenta buena parte de las producciones de los directores de la nueva ola.

Esto resulta especialmente evidente en el cine de Jean-Luc Godard. Los temas tratados en sus primeros films son totalmente distintos entre sí: un retrato de los «rebeldes sin causa» en *Al final de la escapada* (1960) y *Pierrot el loco* (1965); la guerra de Argelia en *El pequeño soldado* (1960) y la guerra en general en *Los carabineros* (1963); los problemas de la mujer, de la pareja y de la prostitución en *Une femme est une femme* (1961), *Vivir su vida* (1962) o *La mujer casada* (1964); etc. Y, sin embargo, más allá de los aspectos narrativos y sociológicos, cada uno de estos films es también un ensayo sobre las imágenes y sobre el cine, sobre las relaciones entre el director y la historia que está contando, o entre el actor y el personaje que interpreta; sobre las relaciones entre las palabras y las imágenes; sobre el papel que desempeñan los distintos medios de comunicación (la palabra, el cine, la publicidad, los periódicos, etc.) a la hora de plasmar y definir el horizonte de nuestras experiencias...

Todos los aspectos técnicos y expresivos del cine de Godard están orientados hacia una desestructuración de la continuidad fílmica y una descomposición del flujo narrativo: desde las técnicas de interpretación y filmación basadas en la improvisación (real o simulada, poco importa), hasta las técnicas de montaje, poco respetuosas o directamente indiferentes ante las reglas clásicas que garantizaban *raccords* fluidos e «invisibles», pasando por las técnicas de mezclas, es decir la combinación de los distintos componentes de la banda sonora (diálogos, ruidos, etc.).

De esta política de la disonancia y de la deconstrucción que lo convertirá en el director más innovador de su generación, Godard —profundizando y abundando en procedimientos inspirados en la técnica del distanciamiento creada por el comediógrafo alemán Bertold Brecht— pasará, después de 1968, a una rígida militancia marxistaleninista que a menudo se tradujo en una negación del cine proclamada a través del propio cine.*

* Hay que precisar que, coincidiendo con el inicio de la década de los ochenta, Godard abandonó su militancia politicofílmica

La obra de Truffaut, por el contrario, es más fiel a la tradicional vocación narrativa del cine, aunque no se trate de un narrador precisamente tradicional.

Truffaut puede inspirarse tanto en su experiencia autobiográfica —como en el llamado «ciclo de Antoine Doinel», que se inicia con *Los cuatrocientos golpes* (1959) y concluye con *L'amour en fuite* (1979)—, como en obras literarias —por ejemplo: *Jules y Jim* (1961), *Las dos inglesas y el amor* (1971) o *La chambre verte* (1978)—, e incluso revisitar géneros tradicionales del cine americano y francés, como en *Tirez sur le pianiste* (1960), *La novia vestía de negro* (1967) o *Vivamente el domingo* (1983). En todos los casos, sus historias y temas recurrentes son las inquietudes de la adolescencia y la dificultad de dar forma a la propia necesidad de amar y de comunicarse con los demás. A menudo, las narraciones de Truffaut, estructuradas siempre con gran elegancia y sentido de la medida, exponen el abismo existente entre el arte y la vida, entre la total armonía de la obra, del texto, del espectáculo, y la incertidumbre y desarmonía de la existencia: éste es el tema central de *La noche americana* (1973), el más bello film sobre el cine jamás rodado, pero recorre igualmente toda la obra de Truffaut, en forma de continuas referencias o alusiones, y, en general, ilustrado con momentos, mitos, estilos y situaciones del cine precedente.

Los films de Alain Resnais, por su parte, representan el momento de más estrecho contacto entre el cine y las nuevas técnicas de la narrativa literaria. Con *Hiroshima mon amour* (1959), escrito por Marguerite Duras, y *El año pasado en Marienbad* (1961), escrito por Alain Robbe-Grillet, con *Muriel* (1963) y *La guerra ha terminado* (1966), Resnais desarrolló una ingente investigación sobre la interioridad, el tiempo y la memoria, conjugando siempre una excepcional disciplina en el plano del estilo y de la investigación formal, con un intenso compromiso con los problemas contemporáneos.

y volvió a sus obsesiones, tanto lingüísticas como existenciales, con *Sauve qui peut (la vie)* (1980). [T.]

Junto a los autores citados, la experiencia de la *nouvelle vague* supuso también la aparición de otros nuevos realizadores —como Claude Chabrol, Louis Malle, Jacques Rivette y Eric Rohmer—, autores que continúan dando prueba de su alto nivel y del gran interés de sus películas incluso en años recientes: baste recordar a Rohmer que, permaneciendo fiel a su concepto del cine, extremadamente riguroso, ha conseguido reunir a un público más amplio en torno a films como *La mujer del aviador* (1980), *La buena boda* (1982) o *Las noches de la luna llena* (1984).

Aunque los lazos que unían a todos estos autores se rompieron muy pronto, dándose así una situación en la que ya no se podía hablar de grupo o escuela, el indiscutible mérito de la *nouvelle vague* consistió en llamar la atención sobre los fermentos de renovación que, en distinta medida e intensidad, se iban manifestando en todas partes.

7.2.2 El New American Cinema Group y la experiencia underground

La fundación en Nueva York del New American Cinema Group (1960) y la constitución, un poco más tarde, de la New York Film Makers Cooperative (1962), son las dos etapas que culminaron la formación de un movimiento de vanguardia cinematográfica en los Estados Unidos, coronando así casi treinta años de tentativas experimentales: fue una mujer, Maya Deren, la que con *Mashes of the afternoon* (1943) intentó desarrollar un cine de investigación fuertemente influido por las experiencias de la vanguardia europea.

La idea de un cine personal, practicado sin ningún tipo de condicionamientos, era la meta de este grupo de vanguardia, que utilizaba el formato reducido (16 mm, e incluso 8 mm) y huía de cualquier forma de distribución convencional. Todo lo que Hollywood —por motivos de mercado, de censura y de ideología— había ignorado hasta entonces, será ahora la base de este cine que muy pron-

to asumió la etiqueta de *underground* (subterráneo), es decir la misma que utilizaron los distintos movimientos artísticos, literarios y musicales que constituían la variopinta constelación de las vanguardias de los años sesenta.

Aunque es imposible encontrar una línea unitaria que pueda incluir a todos los *film-makers* (según su autodefinición) del New American Cinema, se puede, sin embargo, observar una voluntad común de utilizar el cine con la misma libertad y autonomía que otras formas de expresión: de ahí las referencias a la experiencia poética en Stan Brakhage (*Dog Star Man*, 1965) y en Gregory Markopoulos (*Twice a man*, 1963), o a la teatral en Shirley Clarke (*The Connection*, 1961) y Jones Mekas (*The brig*, 1964). Los dos últimos films citados documentan *performances* del Living Theatre, el más importante grupo teatral de vanguardia de los años sesenta.

La relación con la pintura de vanguardia protagoniza la experiencia cinematográfica del pintor Andy Warhol, uno de los representantes más significativos del *pop art*. Dentro de un programa de negación del cine narrativo y sus leyes compositivas, Warhol realizó films a partir de un encuadre fijo y un tema único: *Sleep* (1964) consiste en la filmación, durante seis horas seguidas, de un hombre que duerme, mientras que *Empire* (1965) se centra en el Empire State Building, el rascacielos más famoso de Nueva York, filmado en plano fijo a lo largo de ocho horas.

El New American Cinema Group intentó configurar, realizar y distribuir un tipo de cine que no supusiera ninguna clase de relación o compromiso con Hollywood. Y, sin embargo, hay que decir que ese mismo cine acudió con frecuencia a los mitos hollywoodienses y a las configuraciones más típicas del imaginario cinematográfico: podemos encontrar alusiones o referencias explícitas al cine clásico hollywoodiense en *Flaming Creatures* (1963), de Jack Smith, o en *Scorpio Rising* (1963) e *Inauguration of Pleasures Dome* (1966), de Kenneth Anger, por no hablar de la pintura y el cine de Andy Warhol, desde las serigrafías dedicadas a Marilyn Monroe hasta films como *Lonesome Cowboys* (1968).

Se trata, naturalmente, de revisitaciones de la mitología hollywoodiense desde un punto de vista irónico o desmitificador, pero, no obstante, acaban reconociendo implícitamente que Hollywood desempeñó un papel esencial en la producción de la mitología contemporánea (SKLAR, 1975).

Como sucedió en otros países, uno de los momentos de mayor interés de estas experiencias alternativas lo constituyó el cine documental, al que ya empezaba a llamársele *cinéma vérité*, «cine directo», *candid camera*, etc. Se trata de experiencias que, aparte de su interés intrínseco (véase apartado 7.2.3), prepararon la renovación del cine narrativo.

Ese es el caso del *Free Cinema* en Gran Bretaña, donde una nueva generación de realizadores (Karel Reisz, John Schlesinger, Tony Richardson, etc.) empezó debutando en el campo documental. En los Estados Unidos, el mejor film le este tipo —es decir, a medio camino entre el documental y la ficción— es, probablemente, *Shadows* (1960), de John Cassavetes, que es, sin embargo, el *remake* de una versión anterior —basada en la improvisación— que se perdió (MARSOLAIS, 1974, 268-269).

7.2.3 Mito y realidad del *cinéma vérité*

En el ámbito de los procesos de renovación, ya sea de los modelos narrativos tradicionales (cuyo centro de máxima expansión había sido Hollywood) o de las modalidades de producción (el aparato económicoindustrial y técnico), que el cine experimentó en los años sesenta, el fenómeno conocido como *cinéma vérité* merece un lugar aparte.

Utilizando un equipo, digamos, ligero (cámara de 16 mm y magnetófonos para la grabación directa del sonido) y adoptando módulos expresivos propios del reportaje televisivo o basados en la improvisación, el *cinéma vérité* proporcionó un nuevo impulso al cine documental de carácter etnológico y sociológico.

Las referencias a experiencias anteriores —como en el

caso de los franceses, que adoptaron la fórmula *cinéma vérité* * en dudosa alusión al soviético Dziga Vertov, o como los canadienses, cuyo National Film Board, el organismo que dio un gran impulso a la investigación y experimentación en este campo, tuvo como fundador al gran documentalista inglés John Grierson— pueden resultar engañosas. Por ello más vale acudir a Marsolais, crítico canadiense y profundo conocedor de la experiencia del *cinéma vérité*, que ha plasmado en los siguientes puntos la técnica y el espíritu de este tipo de cine:

- a) Toma sincrónica de imagen y sonido.
- b) Utilización de aparatos manejables y capaces de poder filmar sean cuales fueren las condiciones.
- c) Actores no profesionales que se limitan a interpretarse a sí mismos.
- d) Empleo de la improvisación y relativo rechazo de las técnicas de estudio.
- e) Papel activo de la cámara, que intenta establecer un contacto directo e inmediato con lo real.
- f) Grabación de los diálogos en el momento mismo de la acción.
- g) Asunción, por parte del cineasta, de todas las consecuencias, tanto éticas como estéticas, de estas técnicas (MARSOLAIS, 1974, 335).

Los centros de desarrollo y difusión del *cinéma vérité* fueron: Canadá (con Terence Macartney-Filgate, Wolf Koenig, Roman Kroitor, Michel Brault, Pierre Perrault, etc.), Estados Unidos (con Robert Drew, Richard Leacock, Albert Maysles, D. A. Pennebaker, Shirley Clarke, Robert Kramer, John Cassavetes, etc.) y Francia, que tuvo en Jean Rouch —un etnólogo que convirtió la cámara en un instrumento de investigación— un exponente de primerísimo plano.

En el ámbito canadiense puede recordarse la serie *Candid eye* (15 medimetrajés para la televisión), en la que

* Aunque de origen francés, ésta es la denominación con que se conoce en España este tipo de cine, siendo por ello la que utilizaremos aquí en lugar de la fórmula italiana *cinema diretto*, que es la empleada por el autor. [T.]

trabajaron, entre 1958 y 1960, Macartney-Filgate, Koenig, Kroitor, Brault, Dufaux y otros. Se trata de una experiencia que hoy puede parecernos más bien ingenua. El ojo de la cámara no es nunca inocente ni ingenuo, ni siquiera perverso: es el instrumento de la perversión aceptada y compartida por todos (tal como la define METZ, 1977) que representa el voyeurismo cinematográfico, es decir, el placer de ver sin ser visto. Uno de los desarrollos más interesantes de esta experiencia viene representado por el film *Lonely Boy* (1961-1962), que Koenig y Kroitor dedicaron al cantante Paul Anka y sus conciertos. Aquí, la técnica de la filmación a distancia utilizando el teleobjetivo, con el fin de registrar por sorpresa ciertos comportamientos y reacciones del público, es, más que una curiosidad, algo de gran valor sociológico. Puede considerarse este film como el precursor de otros más recientes y famosos, dedicados a conciertos de *rock*, como *Monterrey Pop* (1969), de Pennebaker, y *Woodstock* (1970), de Michael Wadleigh.

En estos films, el análisis sociológico y la plasmación de fenómenos relacionados con el estrellato y el ritual colectivo se traducen, de hecho, en una dilatación y una prolongación del efecto espectacular conseguido mediante las características del medio empleado (televisión y cine).

El medio de reproducción, la cámara, desempeña una función muy distinta en la serie de films que Brault y Perrault dedicaron a los habitantes de la Ile-aux-Coudres: *Pour la suite du monde* (1963), *Le règne du jour* (1967) y *Les voitures d'eau* (1969). En el primero de estos films, la comunidad de los habitantes de la isla acepta reproducir, ante la mirada de la cámara, una actividad que habían abandonado desde hacía tiempo: la pesca de la marsopa. En este caso, ni los cineastas fingen filmar un acontecimiento sin ser vistos, ni tampoco los «protagonistas» fingen ignorar que los están filmando.

Muy al contrario, puede decirse que son los cineastas quienes provocan un acontecimiento, mientras que los protagonistas lo preparan y realizan para que sea filmado. Todos los hombres de la isla, jóvenes y viejos, asumen

conscientemente su papel de actores, de protagonistas de la recuperación de una técnica de pesca abandonada durante mucho tiempo. Viven un acontecimiento sin fingir que se trata de algo cotidiano, pero con la plena conciencia de estar actuando en una puesta en escena.

Las experiencias de este tipo nacen de la constatación de que cualquier documental clásico —desde *Nanuk el esquimal* (1922), de Flaherty, hasta *Drifters* (1929), de Grierson— es, en el fondo, un film «interpretado», no sólo por el hecho de que cualquier filmación, por muy casual que parezca, siempre tiene algo de «puesta en escena», sino sobre todo porque el sujeto filmado siempre asume, consciente o inconscientemente, su papel de actor.

El tema de estos films no es, pues, la simulación de un acontecimiento a través de la ocultación de su puesta en escena, sino la propia puesta en escena de un acontecimiento y de su filmación. De este modo, tanto la cámara como el conjunto de actos relativos a la reproducción visual y sonora, adquieren un papel activo, mayéutico. Un procedimiento análogo, basado en la conciencia de la imposibilidad de distinguir entre «documental» y «ficción», constituye el fundamento de la ingente producción del etnólogo y cineasta Jean Rouch, que realizó *Chronique d'un été* (1960) en colaboración con el sociólogo Edgar Morin. Aquí, la presencia de la cámara y del «observador» tiene la función de suscitar reacciones y favorecer el proceso de liberación de la interioridad y de los recuerdos de los entrevistados a propósito de su propia experiencia.

Es indudable que existe una relación entre la técnica del *cinéma vérité* y las innovaciones lingüísticas del nuevo cine de los años sesenta. Pero también lo es el hecho de que en torno a estas experiencias, que a menudo se citan sin conocerlas bien, se ha construido una ingenua mitología sobre la reproducción directa de la realidad, la espontaneidad creativa, etc., que conoció una gran difusión en el ámbito de las luchas estudiantiles y obreras acaecidas en 1968 y en los años inmediatamente siguientes.

7.2.4 Intentos de renovación en el cine del Este europeo

La ola de renovación llegó incluso a los países socialistas, en los que el cine, aunque libre de los condicionamientos del mercado y menos ligado que en Occidente a las exigencias de los beneficios, sufría también restricciones que eran consecuencia inmediata del superpoder del aparato politicoburocrático.

Ya en los años cincuenta —después de la muerte de Stalin (1953) y el XX Congreso del PCUS (1956), en el curso del cual se denunciaron oficialmente por primera vez las «desviaciones» estalinistas—, se había empezado a hablar de un cine del «deshielo». Pero ahora, cuando llegamos al final de esta breve crónica, nos interesa más mencionar aquellas tentativas de renovación temática y lingüística que abandonaron las formas del cine celebrativo y propagandístico para enfrentarse a problemáticas más actuales.

También en la URSS y en los países satélites aparecieron, durante los años sesenta, nuevos autores que fueron observados con gran interés desde Occidente, tanto porque constituyeran una confirmación de la primacía del autor que había proclamado la *nouvelle vague*, como a causa de la novedad de su temática e incluso, en algunos casos, de sus investigaciones expresivas.

Andrei Tarkovski, con *Ivanovo destro* [La infancia de Iván] (1962) y *Andrei Rublev* (terminada en 1966, pero presentada en el festival de Cannes dos años más tarde y en una versión incompleta), constituye el caso más notable y discutido.

En Polonia —donde las tentativas de la generación intermedia (Andrzej Wajda, Andrzej Munk, Jerzy Kawalerowicz, etc.), correspondiente a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, habían topado con duras críticas por parte del aparato dominante por afrontar temáticas contemporáneas en términos anticonformistas— se produjo el clamoroso debut de Roman Polanski y Jerzy Skolimowski: el primero, con *El cuchillo en el agua* (1962), precedido por tres breves films experimentales —*Dwaj lud-*

zie z szafa [Dos hombres y un armario], *Gdy spadała z nieba anioly* [Cuando los ángeles caen] y *Le gros et le maigre*— construidos en clave grotesca y surrealista; y el segundo, con *Rysopis* (1964), primer capítulo de una especie de trilogía con trasfondo autobiográfico que continuarán *Walkover* (1965) y *Barrera* (1966).

También en Checoslovaquia llegó a hablarse de una *nouvelle vague* (*nova vlná*) a propósito de autores como Milos Forman, de quien hay que recordar *Pedro el Negro* (1963) y *Los amores de una rubia* (1965), o Evald Schorm, que debutó con el largometraje *Káždý deno odváhu* [Nuestro valor cotidiano] (1964).

El clima de renovación del cine de Praga, representado también por las investigaciones vanguardistas de Věra Chytilová y Jan Němec, fue bruscamente interrumpido por la intervención armada de las tropas del Pacto de Varsovia, que puso fin a la política reformista de Dubček (1968).

Otro importante foco de renovación lo constituyó el cine húngaro, que, en el curso de los años sesenta, reveló una gran vitalidad y originalidad, presentando nuevos realizadores como Kovacs, Gaal, Jancsó, Gyöngyössi, Szabo, etc. De todos ellos, el que alcanzó un mayor éxito fue, seguramente, Jancsó —con *Los desesperados* (1964), *Csillagok Katonák* [Rojos y blancos] (1967) y *Silencio y grito* (1968)—, a causa, sobre todo, de la originalidad de su estilo, basado en una singular y compleja orquestación de los movimientos de cámara y de los movimientos de los personajes, que acaban dibujando abstractas coreografías en el vasto espacio de la escena.

La aparición de autores de todos los países, como los que hemos citado, en la escena internacional, condujo a un mayor conocimiento de las cinematografías nacionales. De este modo, los productos propios del lenguaje cinematográfico, participando en un clima de renovación de ámbito internacional, se convirtieron en instrumento de conocimiento y representación de aspectos profundamente enraizados en las culturas y tradiciones nacionales, así como de las características propias de cada situación historicopolítica.

Fenómenos como los que hemos observado en los países del Este europeo se dieron también en otras cinematografías «menores», como la sudamericana o la del sudeste asiático. El caso más notable fue el del *cinema nôvo* brasileño, cuyo principal representante fue Glauber Rocha. En films como *Dios y el diablo en la Tierra del Sol* (1964), *Terra em transe* (1967) y *Antonio das Mortes* (1969), la adopción de modelos expresivos propios de la vanguardia cinematográfica internacional convive con un sólido compromiso en lo que se refiere al conocimiento y la interpretación de las características originales y las contradicciones de la situación política y cultural del Brasil.

7.2.5 La situación italiana

¿Cómo participó el cine italiano —que durante mucho tiempo, mediante la experiencia neorrealista, había influido enormemente en el nacimiento de los nuevos cines— en esta construcción del cine moderno?

El neorrealismo como movimiento, o mejor como época irreplicable del cine y de la historia italiana, dejó su lugar a autores que, de uno u otro modo, siguieron recurriendo a él como punto de partida, y a géneros que también constituyeron una especie de continuación del mismo.

Los autores que habían contribuido a la formación del neorrealismo o que habían debutado bajo su invocación, e incluso los que se habían «convertido» más tarde, continuaron su carrera inclinándose cada vez más hacia la «singularidad». La crisis del neorrealismo en muy raras ocasiones supuso la crisis de estos autores, que (y éste es el caso de Visconti) demostraron estar en posesión de recursos creativos y productivos que iban más allá de la temática de la época, o que (como en el caso de De Sica) se arriesgaron a asumir con digna profesionalidad aquella comprometida herencia.

Sólo Rossellini, a partir de los años sesenta, entró en una profunda crisis que provocó en él el replanteamiento del hecho cinematográfico (¿para qué hacer cine?) y le

condujo a prestar mayor atención al medio televisivo y las posibilidades didácticas del lenguaje audiovisual.

Autores como Antonioni y Fellini, que aunque habían surgido en el ámbito neorrealista siempre mostraron una clara tendencia hacia su superación, llegaron al final de la década de los cincuenta con, respectivamente, *La aventura* (1960) y *La dolce vita* (1959), alcanzando así la madurez mediante la profundización en temáticas relacionadas sobre todo con la subjetividad de los personajes y la afirmación de ciertos caracteres estilísticos inconfundibles.

En cuanto al cine de género y sus mejores exponentes —que hay que situar en el ámbito de la comedia de costumbres—, supo seguir paso a paso la evolución de la sociedad italiana en lo que se refiere al paso de la posguerra al milagro económico, recogiendo (como ya hemos visto en el apartado 6.4) la herencia de aquellos estrechos vínculos entre cine y vida social que había introducido el neorrealismo. Por otra parte, no hay que olvidar que la época más rica y creativa de la «comedia a la italiana» fue posible gracias a las aportaciones de directores, guionistas y actores que se habían formado en estrecho contacto con el movimiento de renovación de la posguerra...

Esto resulta indispensable para entender por qué en Italia, y en el campo cinematográfico de los años sesenta, no se produce una revolución contra los padres neorrealistas. No existe una revisión crítica de aquella experiencia, ni tampoco una ruptura clara con la tradición como, por ejemplo, la que se produjo en el campo literario de la vanguardia por parte del Gruppo 63 (neovanguardia que, por otra parte, no establecerá ninguna relación de importancia con el cine); y ni siquiera la experiencia *underground* —si se exceptúa a Carmelo Bene, que es un caso aislado y cuya experiencia cinematográfica es sólo un breve paréntesis para él (véase COSTA, 1981)— llegó a convertirse en un movimiento que estableciera relaciones dialécticas con la institución cinematográfica. Y en cuanto a la experiencia —ya sea real o sencillamente magnificada— del cine «militante», que maduró en ambientes sesentaiescos, hay que decir que, si existió en él una voluntad

de enfrentamiento con el neorrealismo, ésta se desarrolló en una dirección tan sectarista que sólo provocó la reaparición de los más tenebrosos fantasmas ideológicos de los años cincuenta.

De los numerosísimos y a menudo notables debuts de los años sesenta (Ermanno Olmi, Elio Petri, Pier Paolo Pasolini, los hermanos Taviani, Valentino Orsini, Marco Ferreri, Marco Bellocchio...), ninguno planteó una ruptura clara con la tradición neorrealista. En algunos puntos, los parecidos entre ellos son evidentes, pero nunca llegan a alcanzar la condición de movimiento, sobre todo si los comparamos con las características distintivas del cine de los años sesenta que ya hemos definido en el apartado 7.2: el intento de realizar una política productiva de bajos costes con el fin de favorecer el debut de nuevos directores —intento que empezó a llevarse a cabo en los primeros años sesenta— topó con la falta de unos presupuestos que posibilitaran el nacimiento de una experiencia análoga a la de la *nouvelle vague* francesa; el abandono del mensaje ideológico unívoco o directo no siempre proporcionó la capacidad suficiente para afrontar con los instrumentos adecuados los cambios económicos y sociales que se estaban produciendo y tampoco pudo impedir la reaparición, aunque fueran puestas al día, de los mitos e ideologías neorrealistas; finalmente, en lo que se refiere a la técnica de la narración y al lenguaje, se produjo, es cierto, una modernización, pero jamás llegaron a aparecer elementos de tensión teórica o estilística comparables a los que surgieron en otros países o en otras áreas expresivas (véase MICCHÈ, 1975a).

El único intento de conjugar la reflexión teórica (con referencias a la lingüística, a la semiología y a las teorías del cine moderno) y la producción creativa, está representado por la experiencia de Pasolini que, a mediados de los años sesenta, y en el ámbito de la ya citada Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, elaboró su propuesta de un «cine de poesía».

Pasolini trató de extraer de directores como Antonioni, Godard y Bertolucci (aunque sin perder tampoco de vista

las experiencias de Rocha, Jancsó u Olmi) ciertos elementos comunes que permitieran hablar de un «lenguaje del cine de poesía», en un intento de reelaboración (fuertemente anclado en su propia y personalísima labor creativa) de la «teoría del autor» y de la nueva conciencia crítica del lenguaje cinematográfico que caracterizan la aventura del cine moderno (véase PASOLINI, 1972, 171-191).