

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
Comenzando a pensar en el cine

Autor/es:
Arocena, Carmen

Citar como:
Arocena, C. (2002). Comenzando a pensar en el cine. La madriguera. (47):68-69.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42061>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



COMENZANDO A PENSAR EN EL CINE

por Carmen Arocena

Víctor Erice apenas tenía veintiún años de edad y era un estudiante de la Escuela Oficial de Cinematografía cuando inició una trayectoria filmica dando forma verbal a su pensamiento cinematográfico con la redacción de su primer artículo en una de las publicaciones que han marcado la historia del cine español, *Nuestro cine*, enmarcada en la órbita del realismo crítico¹. No en vano había abandonado su ciudad natal, San Sebastián, con la excusa de estudiar Ciencias Políticas y así poder aproximarse al mundo del cinematógrafo. Como tantos otros, sus primeras críticas se convirtieron en una manera de definir qué tipo de películas sería capaz de hacer en un futuro. Junto a él participaron de la misma empresa hombres como Jesús García de Dueñas, Ángel Fernández Santos, Antonio Eceiza, Claudio Guerín Hill, Vicente Molina Foix, Paco Llinás, Diego Galán, etc. Algunos se embarcaron como él en el mundo de la realización de películas; otros continuaron pensando en el cine.

El objetivo de sus críticas era el de tomar partido por un tipo de cine que fuera útil para el hombre al cumplir el objetivo de hacerle comprender la realidad, descubriendo lo que se encuentra detrás de las apariencias. Casi treinta años después, Erice plasmará este objetivo en imágenes en *El sol del membrillo*, buscando el instante mágico que une a un pintor, Antonio López, con el fruto de un membrillero y el último rayo de sol de un otoño madrileño. Fascinados por ese fugaz reflejo luminoso en la piel del fruto, acompañamos al pintor en una tarea abocada al fracaso de la mano de un cineasta que defiende un arte "que será método de conocimiento y comunicación"² Esa verdad que se esconde detrás de las apariencias y que se convierte en la parte principal del argumento de *El Sur* ya había sido utilizada en su primer largometraje, *El espíritu de la colmena*, una reflexión sobre las apariencias que toman los marginados en nuestra sociedad y los métodos que ésta utiliza para neutralizar su nefasta influencia.

La dialéctica entre el ser y el parecer, entre la manifestación y la inmanencia, hace surgir el concepto básico que guía toda la obra del cineasta: el conocimiento. Porque, ¿qué hay detrás de *El Sur* sino el deseo de una joven por conocer el pasado oculto de su padre? El mismo deseo que, con otras imágenes, dio forma nueve años antes a *El espíritu de la colmena*, película en la que Erice contaba la historia de una niña que buscaba un cuerpo para un monstruo nacido en la pantalla de una sala de cine, una especie de investigación cognitiva que también se encuentra en ese proyecto frustrado que tituló *La promesa de Shanghai*,

por supuesto, en la aventura que une al pintor y al cineasta en la búsqueda de lo imposible.

En todos los casos, la preocupación del cineasta es la de buscar una verdad que permanece oculta (¿quién es esa actriz de cine cuyo nombre escribió Agustín tantas veces?), descubrir lo que se esconde tras las apariencias (un monstruo ofrecido a los niños para que sean capaces de reconocer y rechazar todo aquello que la sociedad considera perjudicial; un rayo de luz sobre un membrillo que esconde una utopía...) o, en la mente del crítico adscrito al ideario de *Nuestro cine*, "investigar o desvelar la realidad frente a otro cine que entendíamos nosotros que la ocultaba o camuflaba". Si los presupuestos teóricos esgrimidos bajo el nombre del realismo crítico trataban de que el arte sirviera para hacer comprender al hombre el mundo que le rodea, aplicado al ámbito cinematográfico, los hombres de *Nuestro cine* y, entre ellos, Víctor Erice, intentaron que sus lectores acudieran al cine a ver películas edificantes o, en sus palabras, un cine que como fenómeno artístico sea "método de conocimiento y comunicación"³ y, como consecuencia lógica, los jóvenes críticos de la época incitaban a rechazar aquellas obras que sirvan para "escapar a cualquier compromiso moral, a todo contacto social, y refugiarse en pintorescos paraísos artificiales"⁴.

En las críticas cinematográficas que Víctor Erice publicó en *Nuestro cine* comienza a verse una determinada manera de comprender el fenómeno filmico, íntimamente ligado a su contexto socio-histórico, aquél que se compromete con los problemas de la sociedad en la que se desenvuelve. Por ello, la postguerra española es el contexto espacio-temporal en el que se desarrollan la mayor parte de sus películas y, dentro de este periodo histórico, el mundo de los perdedores de la contienda es el estudiado por el cineasta. Fernando, indudablemente republicano, vive en un exilio interior que parece compartir con Agustín, enfrentado con su padre por su pasado de izquierdas. Una España señalada por la pobreza económica y moral es el mundo en el que mejor se desenvuelve Erice, como ya lo ha demostrado al intentar adaptar para las pantallas de cine la obra de Marsé. Y si hay que comprender el contexto socio-histórico que sirve de marco a la obra filmica, no queda más remedio que acompañar al pintor junto al árbol, pase lo que pase, ocurra lo que ocurra... aunque no ocurra nada.

Más allá de este dogmatismo referencial, en las críticas cinematográficas de este periodo de formación se aprecia también una gran preocupación por la forma con la que los



problemas generales de la sociedad, que merecen convertirse en materia básica de una narración cinematográfica, deberían ser contados. Sobre este tema defiende una amplitud formal porque, como ha escrito, "no es la idea de estrechez sino la de amplitud la que conviene al realismo. La realidad misma es amplia, variada, llena de contradicciones (...). Si observamos de cuántas maneras se puede describir la realidad, veremos que el realismo no es una cuestión de forma. Cuando se hace un catálogo de modelos formales no hay nada peor que escoger demasiado poco (...). La verdad puede ser liquidada de muchas maneras y expresada también de variadas formas"⁵. Esa diversidad de formas para el cine que defendía en 1964 le hizo interesarse por determinados realizadores y obras, algunos desconocidos en nuestro país en aquellos momentos. De *Deví*, obra de Sayahit Ray, le interesa el análisis de las tradiciones ancestrales de su país, a la que se le podría sumar *Divorzio all'italiana* de Pietro Germi, sátira de ciertas costumbres anacrónicas como puede ser el delito contra el honor (del miembro masculino de la pareja, se entiende) o ciertas prácticas sexuales. Una obra tan alejada de estas otras dos como *Con faldas y a lo loco*, de Billy Wilder se convierte para el crítico en un ejemplo de perfecta ambientación y de caricatura de la época. Yendo un poco más allá, la confrontación entre el individuo y la sociedad hace que el Erice dedicado a la crítica destaque *Impulso criminal*, de Fleischer.

Aceptemos el axioma de que el crítico es un cineasta que no lleva a la práctica sus ideas y de que piensa en el cine que le gustaría hacer. En el caso de Erice, aquellos tiempos de reflexión teórica le sirvieron para apuntar algunos temas que, con posterioridad, incorporaría en sus películas. Así de *L'eclisse* de Antonioni, destacó la renuncia al amor de su protagonista femenina, Vittoria, vinculada a la renuncia a la integración en la sociedad que llevará a cabo la niña protagonista de *El espíritu de la colmena*. La rebeldía de la juventud será el tema que considerará importante de *All fall down*, de J. Frankenheimer, mientras que de *El hombre de Alcatraz*, del mismo autor, plantea la conclusión de su primer largometraje: una defensa sobre la libertad de pensar. Visconti fue otro de los cineastas que le asombró y le proporcionó por mediación de uno de sus personajes, el príncipe Fabrizio de *Il gattopardo*, la actitud contemplativa ante la realidad que se va a convertir en la forma de vida de dos de sus personajes posteriores: Fernando y Agustín. Los tres mantienen una actitud evasiva ante la realidad: el príncipe viscontiano se evade de lo

cotidiano estudiando el firmamento, el padre de *El espíritu de la colmena* estudia la vida de las abejas y el progenitor de *El Sur* se encierra en un desván para realizar quién sabe qué ocultos experimentos.

Hace treinta y ocho años, Víctor Erice defendía un cine vinculado con la realidad al que le fuera posible hablar con un lenguaje con muchos matices, incluso con un cierto tono poético que es con el que magistralmente ha sabido contarnos sus obras. De Pasolini aprendió a utilizar la poesía del silencio. Leamos, para finalizar, unas líneas escritas en su etapa de crítico cinematográfico sobre *El evangelio según San Mateo* del cineasta italiano: "...prescindiendo casi por completo del diálogo, apoyándose en la enorme expresividad de los rostros y en el contrapunto musical, ha sabido transmitir ese clima de espera, de emoción callada y asombro que precede a la aparición del poeta"⁶. Sustitu-yamos la palabra *poeta* por la palabra *monstruo* y tendremos una exacta descripción de las imágenes que pueblan *El espíritu de la colmena*.

Volvamos a Pasolini y a su teoría sobre la naturaleza del guión cinematográfico expuesta en su obra *Empirismo erético* en la que defiende la idea del guión como una estructura que tiene la voluntad de ser otra estructura. Perteneció al lenguaje escrito y las palabras crean, por ello, significados y más allá de estos significados literarios se nos reenvía a un mundo posible formado por significados audiovisuales: aquéllos a los que el guión remite y que todavía no están creados. Por ello, el guión forma parte de dos mundos porque por medio de las palabras se nos "hace ver" una obra cinematográfica futura. Y ése ha sido el último empeño de Víctor Erice, el de crear con palabras una obra cinematográfica que no fue posible, abriendo la imaginación del espectador para recrear un mundo que únicamente existe en su imaginación. Una vez más volvemos al terreno desde el que comenzó: escribir pensando en imágenes.

Notas:

1. Durante esta etapa de estudiante también ejerció la crítica en *Cuadernos de Arte y Ensayo*.
2. Erice, Víctor, "Responsabilidad y significación estética de una crítica nacional", *Nuestro Cine*, núm. 15, diciembre, 1962.
3. Op. cit.
4. Op. cit.
5. Erice, Víctor, "Realismo y coexistencia", *Nuestro cine*, num. 27, febrero, 1964.
6. Erice, Víctor, "La pasión del poeta", *Nuestro cine*, num. 46, 1965.