

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:  
Textos de Víctor Erice

Autor/es:  
Erice, Víctor

Citar como:  
Erice, V. (1998). Textos de Víctor Erice. Banda aparte. (9):89-122.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/42260>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo 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:



# TEXTOS DE VÍCTOR ERICE (1965-1997)

## ¿POR QUÉ HACE USTED CINE?

Pienso que por necesidad. Una necesidad que, a través del diálogo con el interlocutor secreto que todos llevamos dentro, intenta establecer una relación con los demás. Ya lo dijo, hace muchos años, Jean Renoir: "*Le cinéma est fait pour créer un pont.*"

Renoir pronunció estas palabras en un tiempo donde, tanto autores como espectadores, podían mantener de forma natural, espontánea, sin apenas intermediarios, una relación existencial con el cine. Hoy, cuando el cine tal como lo hemos conocido desde sus orígenes, es decir, proyectado en una pantalla, corre el riesgo de desaparecer, resulta más delicado hablar en esos mismos términos. Y si uno, pese a todo, insiste en la hermosa expresión de Renoir, seguramente no podrá evitar preguntarse entre qué dos riberas ese puente se tenderá, qué imágenes y sonidos lo construirán, qué relaciones de producción lo condicionarán. Interrogantes propios de una época de crisis, que se presentan revestidos de un cierto pesimismo de la inteligencia, y que con frecuencia encierran el temor de que esa ribera a la que queremos llegar sea ya un territorio ocupado, donde una fuerza extraña ha secuestrado la capacidad de elección, la actitud crítica y el goce auténtico de una gran mayoría de los espectadores.

Desde este conjunto de dudas inquietantes, pero también desde la convicción personal de que la propuesta de Renoir sigue siendo plenamente válida, he intentado, con todas mis limitaciones personales a cuestas, hacer cine, ponerme en relación con los demás, tender un puente.

Respuesta a la pregunta planteada en 1987, a cineastas de todo el mundo, por el diario francés *Libération*.



Victor Erice

erice

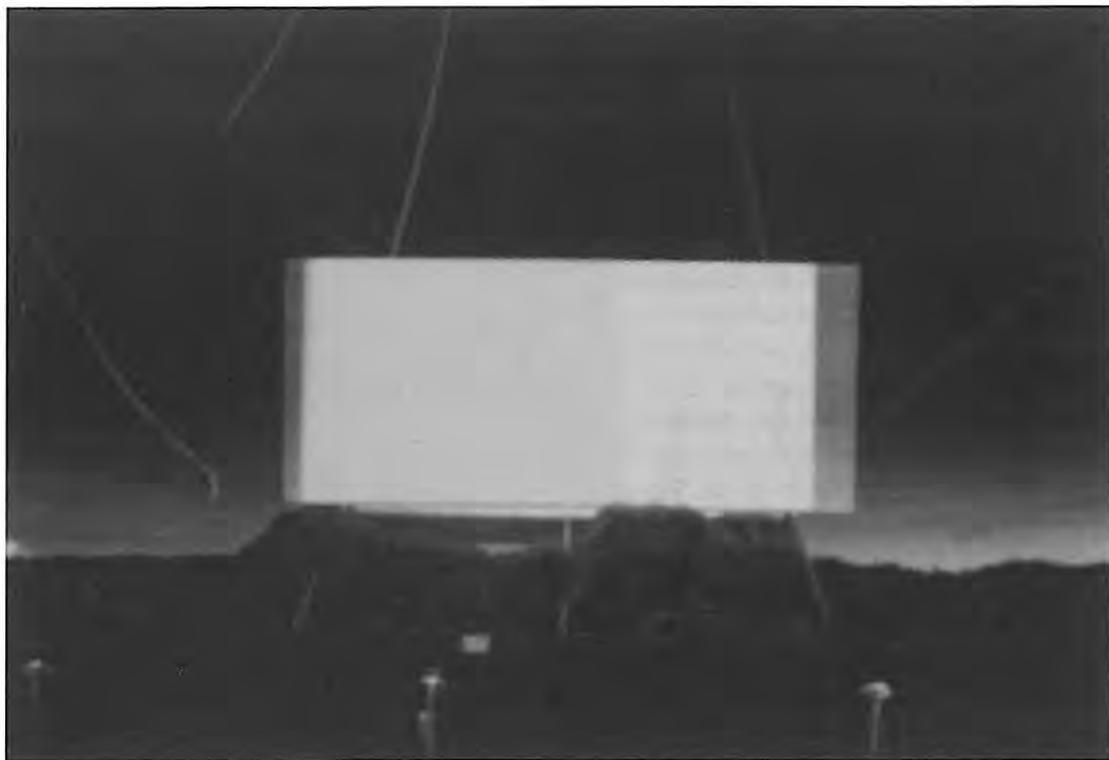


Foto: Hiroshi Sugimoto

Todo el mundo parece estar de acuerdo en que el cine es capaz de engendrar poesía. Ahora bien, sobre cómo lo logra y en qué pueda ello consistir las opiniones son mucho menos unánimes. Las hay para todos los gustos, y con razón. Porque el cine no tiene una historia única e indivisible (basta pensar en lo que supone su período mudo), sino que además, en un breve espacio de tiempo —cien años—, ha vivido vertiginosamente experiencias de todo tipo, completando una evolución que los otros lenguajes artísticos han tardado siglos en consumir.

Quizás por ello, sea más oportuno hablar antes de experiencia poética que de poesía, es decir, de ese trance en el cual, tanto el lector de un poema como el espectador de una película, se sienten conmovidos por un sentimiento difícil de definir, pero que identifican como algo común.

En ese trance, y por lo que al cine —cierta clase de cine— se refiere, la poesía surge en la pantalla de una forma no buscada de antemano, imprevista, suspendiendo la representación o la progresión de la historia, para dar lugar a uno de esos momentos donde el lenguaje es, simultáneamente, flecha y herida. Flecha capaz de romper el velo —la ilusión— de la realidad; herida que nos toca el corazón porque acierta a mostrar lo que no se percibe a primera vista, pero que alguna vez, como en un sueño perdido —el de nuestra vida anterior—, hemos vislumbrado.

En esos momentos epifánicos el cine se desprende de todo su exceso de competencias y servidumbres, escapa gloriosamente de la novela (la narración), el teatro (la representación) o el periodismo (la actualidad), para retornar al tiempo de los orígenes. O lo que es igual: para ser únicamente ojo que ve, vida que vive, revelación.

Revista *Poesía en el Campus* nº 36. Universidad de Zaragoza, curso 1996-97.

## EL LATIDO DEL TIEMPO



*El espíritu de la colmena, 1973*

A la hora de tener que presentar por escrito **El espíritu de la colmena**, una inquietud familiar me asalta: ¿podrán mis palabras transmitir el latido del tiempo —postrimerías del franquismo, tierras de Segovia, un invierno muy crudo de hace ahora veintidós años— en que esta película se realizó? Difícilmente y, de todas formas, nunca mejor, de una manera más honda y completa, que las imágenes y los sonidos que la componen.

Además ¿ese tiempo al que aludo es realmente el de 1973? No, ciertamente, al menos en la superficie de las cosas, ya que el relato contenido bajo ese título se refiere explícitamente a una época pretérita, la de la primera década de nuestra posguerra; sí, en cambio, desde un entendimiento del cine que permite considerar a toda película —independientemente de su anécdota argumental— como un documento del momento en que fue rodada.

En este último aspecto, qué duda cabe, **El espíritu de la colmena** es consecuencia del ambiente social —de sus límites y condicionamientos más elementales— en el que vio la luz. Ahora bien, documento o ficción, es el transcurrir irremediable de los días quien justamente desvela la auténtica naturaleza de las obras, al margen de las consideraciones episódicas y los determinismos de cualquier género. Y en este caso concreto ¿cuál podría ser esa naturaleza? Probablemente la que se corresponde con una visión del mundo que discurre por los cauces de la poesía. Entonces ya no importaría tanto el reflejo de una época concreta, sino la sustancia de esa confrontación original entre ficción y realidad, es decir, aquello que revela la relación —y la contradicción— que se establece entre historia y poesía.

Desde esta perspectiva, un poema ofrece simultáneamente dos rasgos. Por un lado, puede ser la expresión de un momento histórico, un tiempo cifrado; por otro, un testimonio de lo que los hombres logran a veces hacer con el tiempo: darle forma, infundirle un sentido, abrirlo a la comprensión de los otros, de tal modo que el pasado se constituya en un continuo presente.

En esta película que hoy evoco de nuevo, no hay nada que no brote de una escena primordial: el encuentro a orillas de un río de una niña con un monstruo, contemplado por una mirada que observa el mundo por vez primera. Quizás, entonces, el tiempo que sus imágenes aspiran de verdad a reflejar no sea otro que el de los orígenes: ese tiempo sin fechas que reaparece, una y otra vez, en los ojos de los niños.

Presentación en Salamanca de **El espíritu de la colmena**. Marzo, 1995.  
Celebración del aniversario de las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca.

## JULIO ALEJANDRO



*Nazarín* (Luis Buñuel, 1958)

Tuve por primera vez noticia de Julio Alejandro al poco de ingresar como alumno en la Escuela de Cine de Madrid. Recuerdo que en aquel tiempo los estudiantes de Dirección andábamos especialmente alborotados, expectantes, porque Luis Buñuel, después de muchos años de ausencia, se hallaba entre nosotros rodando **Viridiana**. Por casualidad, a través de un amigo que trabajaba en Uninci, productora de la película, tuve la oportunidad de leer una copia del guión. En su primera página, figuraba el nombre de Julio Alejandro. Quise entonces saber de él, y alguien me dijo que era un escritor aragonés que residía en México.

El caso es que, desde ese día, en proyecciones a veces restringidas —recuerdo especialmente una de **Nazarín**— volví a encontrar de nuevo el nombre de Julio Alejandro asociado a unas cuantas películas extraordinarias, de las que no se olvidan. Por desgracia, por motivos que nada tienen que ver con la literatura, tardé en descubrir su talla de dramaturgo, pero, sobre todo, su dimensión —la más íntima y cabal— de poeta de cuerpo entero. Descubrimiento tardío que, en mi caso, estuvo desde un principio unido al conocimiento y la amistad de su persona.

Tratándose de Julio Alejandro, conocer al hombre y al poeta es la misma cosa, hasta tal punto en él la poesía aparece encarnada como un hecho natural que se manifiesta más allá de la palabra escrita, como una forma de ser y respirar en el mundo. En este sentido, no es nada extraño que Julio haya confesado que nunca pudo explicar razonablemente que escribía poesía para seguir viviendo.

Acaso por todos estos motivos, la voz de Julio Alejandro me resulta muy familiar. Reconozco en ella tantas cosas... Un mundo ya lejano, pero siempre presente en la memoria, el eco de la infancia y la adolescencia junto al mar, los días entre el campo y la ciudad. Pero, sobre todo, el cumplimiento de un destino a través del cual la experiencia artística aparece unida a la noción de aventura, algo que mis amigos y yo vislumbramos, fabulamos, casi soñamos en la edad de nuestros primeros mitos juveniles. Un destino, en fin, que Julio ha descrito con la precisión y la autoridad que proporcionan el auténtico conocimiento: *"Año tras año, desde los días de mis primeros pantalones largos, hasta éstos de hoy tan fatigados, he escrito poesía. Cientos y cientos de versos inventados sobre el puente de un barco, en una estación de ferrocarril, en extrañas y lejanas cantinas a la espera de un avión, de un autobús, de una tartana, apenas despierto bajo un mosquitero tropical en verdes mañanas que siempre parecen amanecer de fiesta. Rara vez en sosegadas horas de paz acojinada."*

Nacidos en medio de la miseria, material y moral, que toda guerra —sobre todo si se trata de una guerra civil, la peor de todas— deja tras de sí, es muy probable que la mayoría de las gentes de mi generación jamás lleguemos a cumplir del todo aquella suerte de ideario juvenil forjado al compás de la lectura de una serie de libros y la visión de un montón de películas. Hombres como Julio Alejandro lo han hecho antes por nosotros, han llevado a cabo ese viaje extraordinario. Viaje largo, poblado de riesgos, trabajos y fatigas, pero no exento de placeres. Pleno, en cualquier caso, de exaltación vital y de íntimas desolaciones, del cual Julio ha regresado sin rastro alguno de amargura en el corazón, para, entre otras cosas, contarnos (hay que leer esos dos magníficos libros que son **Singladura**, una selección de sus poemas, y el **Breviario de los chilindrones**), con temple y sabiduría, algo de lo mucho que sus ojos han visto, y al mismo tiempo ofrecernos la mano abierta, generosa, de su amistad.

Sirvan estas líneas como expresión de mi homenaje y gratitud.

Fanal y popa. Antología de obras de Julio Alejandro. Diputación Provincial de Huesca, 1989.



*Viridiana* (Luis Buñuel, 1961)

## KENJI MIZOGUCHI (Itinerario de Kenji Mizoguchi)

(...)

Kenji Mizoguchi es uno de los más grandes cineastas de todos los tiempos, un poeta que supo expresar, con extraordinaria riqueza imaginativa, el drama moral de su generación. El tema de la destrucción de los sueños, presente en tantas de sus películas, nos habla en profundidad de la crisis del Japón moderno. En medio de una encrucijada histórica, Mizoguchi fue un humanista que opuso el amor a la violencia, la sencilla materialidad de la vida cotidiana a los huecos ideales de grandeza. No cabe duda de que llegó a esta conclusión a la vista de los millones de compatriotas muertos en estúpidas guerras imperialistas, de las víctimas de Hiroshima, de la división del país y la ocupación extranjera. De ahí que en su última etapa como cineasta, asumiendo la contradictoria aventura de su época, Mizoguchi haya buscado, sobre todo, aquellos valores capaces de reconciliar al hombre consigo mismo.

De Itinerario de Kenji Mizoguchi, *Nuestro Cine* nº 37, enero 1965.



Tumba de Mizoguchi. Kyoto, 1985. Foto: Víctor Erice

## PIER PAOLO PASOLINI (La pasión del poeta)



*El evangelio según Mateo* (Pier Paolo Pasolini, 1964)

*“Morire era il suo unico modo di fare la rivoluzione”*. Estas palabras las pronuncia Orson Welles incorporando el papel de un director de cine en **La Ricotta**, el episodio de **Rogopag** dirigido por Pier Paolo Pasolini, ante el cadáver de un figurante que muere en la cruz durante el rodaje de una película bíblica. Este medimetroja perseguido durante cierto tiempo por la censura italiana y que levantó un escándalo considerable, es un claro antecedente de **El evangelio según Mateo**. Su argumento, junto con la frase arriba citada, expresa con exactitud el sentido que Pasolini otorga a la derrota final de muchos de sus personajes. Una vez más en su obra, la muerte tiene el valor de ser un reclamo de la verdad en medio de un mundo absolutamente enajenado. Las raíces cristianas de esta reflexión son tan claras que se comprende muy bien que Pasolini —tal como ha declarado— sintiera una profunda emoción estética el día en que, por casualidad, volvió a releer el evangelio de San Mateo.

Desde esta perspectiva, su película es el testimonio de una actitud vital que se consume entre la razón histórica y la fe religiosa: el resultado de una pasión. Predicador único de una revolución, rebelde prisionero de su propia soledad, de su ansia ilimitada de absoluto, el Cristo de Pasolini es un visionario que, rodeado de la hostilidad de los poderosos, sugiere más que convence, es decir, un profeta desarmado. Su única posibilidad de afirmación radical —como en el resto de los personajes pasolinianos— en el hecho de su muerte. El profeta se ve obligado a pagar con la vida el precio de su victoria. **El evangelio...** me parece, en este sentido, una película hondamente pesimista, en la que se advierte la angustia y la indignación del poeta que asiste a una especie de ocaso: *“una sola cosa comprendo: che sta per morire l'idea dell'uomo che compare nei grandi mattini...”*

En la Italia del Neocapitalismo, Pasolini tiende a preguntarse sin descanso por los valores oscurecidos de un socialismo primitivo, religioso. Hay en sus libros, especialmente en **La**

erice

**religione del mio tempo**, una acentuada nostalgia de los días de la *Resistenza*, de la esperanza revolucionaria, la búsqueda de unas actitudes vitales perdidas, el recuerdo de los reclamos de la lucha antifascista: "...*éso*s que arden / hoy como fuegos abandonados / en las frías llamas, a lo largo de las orillas / de los ríos dormidos, sobre los montes bombardeados..."

En este sentido, su caso constituiría la expresión límite de una crisis generalizada, a la que Renzo Renzi aludía en un artículo publicado recientemente en la revista *Cinema Nuovo*. Tomando como motivo la neurosis de Guido, el protagonista de *Otto e mezzo*, Renzi se refería al pesimismo actual de su generación, la de los intelectuales de izquierdas que han sobrepasado los cuarenta años de edad: "Este estado de ánimo es, además, bastante típico de una generación como la nuestra, que ha estado siempre en el centro —por razones históricas— de aventuras y de luchas decisivas: del fascismo a este nuevo tiempo del neocapitalismo y del centro-izquierda, que clausura verdaderamente la posguerra y anuncia un mundo todavía inaferrable." Y en un trabajo a propósito de *El gatopardo*, añadía: "El deseo de autodestrucción y muerte, la fuga a través de las experiencias herméticas, proporcionaron un carácter llamativo al período anterior a la guerra. Hoy estos motivos han vuelto".

¿Cuál es en realidad el fondo histórico presente en esta crisis? Renzi aventura una respuesta: "El socialismo en Italia tiende a transformarse de milicia en movimiento de opinión... Está perdiendo algunos de sus rasgos mitológicos, religiosos —aquellos que exigen con fuerza una disciplina— en beneficio de otros que podríamos denominar laicos e incluso burgueses".

Efectivamente, el socialismo se ha convertido en una idea incorporada a los sentimientos civiles, y es lógico que las personas educadas bajo otros moldes —y Pasolini es una de ellas—, aquellos que tuvieron su mejor caldo de cultivo al amparo de la *Resistenza*, sufran intensamente el conflicto entre las viejas y las nuevas formas. No es extraño que el panorama que Renzi traza de su generación ponga de manifiesto la reactualización de los temas del dolor y la muerte, y el paso a segundo término de los motivos épicos. Surge así el recuerdo de Cesare Pavese: "En este trance —escribe Renzi— Pavese ha sido un precursor. Semejantes crisis las vivió y comprendió con anticipación. Las ha pagado, solo. Tal vez él se suicidó porque, siendo un precursor, se ha sentido solo, viviendo unos motivos trágicos que hoy se están convirtiendo en un patrimonio común. Ciertamente él es también, en su desenlace, un ejemplo peligroso, que ejerce una fascinación negativa y proyecta una sombra terrible sobre la cultura, es decir, sobre la vida de todos los días".

En *El evangelio según Mateo* Pasolini nos ofrece, sobre todo, el testimonio de su desgarrada subjetividad. Este desgarramiento es, qué duda cabe, el principal fermento de su arte, al que dota de una sinceridad y una emoción admirables, constituyendo a la vez la expresión de un hombre cuya única arma es su poesía. Un ejemplo, en definitiva, que nos impulsa a buscar una nueva solidaridad en el mundo actual. Un mundo que, como dice Pasolini, "quita el pan a los pobres, la paz a los poetas".



La pasión del poeta (El evangelio según Mateo),  
*Nuestro Cine*, n° 46, 1965.

Pier Paolo Pasolini

# LA ESCALINATA DE ODESSA



*A Pablo del Amo*

## I.

Caer en la cuenta no sólo de que el montaje existía, sino que incluso podía ser un elemento esencial de la realización cinematográfica, fue algo que a bastantes personas de mi generación nos sucedió sin remedio en una sesión de cine-club, al contemplar las primeras imágenes mudas del cine ruso posterior a la Revolución de Octubre. Importaba poco que, por motivos obvios de censura, se tratara generalmente de ejemplos no del todo representativos o decididamente fragmentarios; lo esencial era que la mayoría pensábamos que, como espectadores, acabábamos de descubrir una dimensión nueva.

Este descubrimiento, que, como tantas otras cosas en esa época, surgió acompañado de una frustración básica (la imposibilidad de ver aquí las películas más importantes de ese período del cine soviético) nos llevó de inmediato a un intento de acceder, siquiera parcialmen-

te, al secreto de las imágenes prohibidas a través del estudio de la teoría que existía detrás de ellas. Fue así como empezaron a caer en nuestras manos, envueltas en un inevitable aroma de clandestinidad, las ediciones sudamericanas de los ensayos de Eisenstein, Pudovkin, Kulechov, Béla Balázs, etcétera. Aunque a veces, en algún aspecto, su significado se nos escapaba, aquellos textos vinieron a confirmar nuestra impresión inicial: en la concepción de los teóricos rusos, el montaje, además de su función narrativa más específica (ordenar y fijar la duración de los planos), suponía, antes que nada, una concepción intelectual, una visión del mundo que aparecía en todos los casos unida a la idea de revolución. Adolescentes todavía, pero desconfiando ya de la realidad, nos educábamos en el rechazo; de ahí que aquellas lecturas, al par que nos ayudaban en la incipiente búsqueda de la identidad, nos proporcionaran una gratificación insustituible.”

Pero, insisto, no habíamos visto las películas. Y así, **El acorazado Potemkin**, **Octubre**, **La madre**, **La tierra**, y tantas otras, fueron en aquel tiempo, sobre todo, un puñado de fotogramas diseminados aquí y allá, como ilustración de unos cuantos libros, que contemplábamos tratando de adivinar la naturaleza de la obra que existía detrás de ellos. Esto nos sucedió de una forma especial, que se justificaba por su carácter mítico (“la mejor película de la historia del cine”, según aseguraban casi todos los historiadores), con **El acorazado Potemkin**, y más concretamente con la célebre secuencia de la escalinata de Odessa, mil y una veces citada. Recomponer en nuestra imaginación la totalidad de esa secuencia, reunir el mayor número de fotogramas de sus ciento setenta planos, dotarlos de movimiento restituyéndolos mentalmente al flujo del tiempo fue un ejercicio al que nos dedicábamos con frecuencia. No es extraño que cuando, años después, vimos por primera vez desfilar en una pantalla las imágenes de **El acorazado Potemkin**, nos sintiéramos, al par que conmovidos, sorprendidos e incluso, en algún aspecto íntimo, un tanto decepcionados: la escalinata de Odessa era distinta a como la habíamos recreado en nuestra imaginación.

Sin embargo, este conocimiento tardío de las películas sirvió para hacernos percibir el fenómeno en una dimensión más auténtica. Constatamos así que las teorías del montaje, tal como sus principales autores, con Eisenstein a la cabeza, las formularon y llevaron a la práctica, íntimamente ligadas a la utopía estética presente en la cultura soviética de los años veinte, habían representado sin duda uno de los momentos culminantes del cine mudo, pero que la llegada del sonoro las habían clausurado en una gran medida. Nos dimos cuenta entonces que, de algún modo, nuestro aprendizaje, condicionado por la falta general de información y experiencia directa de los fenómenos, había estado sometido a las tensiones derivadas del enfrentamiento de las dos grandes ideologías del montaje (dos ideas del cine, sin más: el montaje como función narrativa frente al montaje como fin en sí mismo; el montaje como arte de la representación frente al montaje como arte de la significación), origen de uno de los debates fundamentales de la teoría del lenguaje cinematográfico.

Comprender este hecho supuso dar un paso hacia adelante. En ese movimiento, la adolescencia, entre otras cosas, había quedado atrás; es decir, que empezábamos a creer un poco más en la realidad, incluso como espectadores. En este sentido, la experiencia del neorrealismo, con Rossellini y De Sica a la cabeza, aun descubierta también con retraso, había resultado crucial. No sólo, como se ha escrito tantas veces, porque las circunstancias italianas estaban más próximas a las nuestras, sino, sobre todo, porque nos ofrecía los frutos de una experiencia extraordinaria: la del sometimiento de la ficción a la dramaticidad humilde y secreta de lo cotidiano; algo que nos conducía de nuevo a la transparencia del cine clásico de nuestra infancia.

(...)

Fragmento del texto que fue publicado en el libro **Pablo G. del Amo, montador de sueños**, Manuel Hidalgo, Festival de Alcalá de Henares, 1987. Se publicó también en *Diario 16* el 14 noviembre de 1987.

## STERNBERG (La aventura secreta de Josef von Sternberg)



Marlene Dietrich



Josef von Sternberg

(...)

### EL MITO

En 1930, una película atraía poderosamente la atención de millones de americanos: **Marruecos**. Surgiendo de la nada, su protagonista, Amy Jolly, recogía en la figura de Marlene Dietrich (al amparo de los ecos tumultuosos que llegaban del otro lado del océano, donde **El ángel azul** había armado un enorme revuelo) los caracteres, ya delineados, de una clase de mujer fatal que adquiriría pronto una gran popularidad, elevándose a la categoría de mito.

Sternberg recubrió a Marlene con todos los atributos de la heroína romántica. Cambió su forma de vestir, dio una nueva fotogenia a sus rasgos, hizo de ella un ser distinto. En sus filmes, siguiendo la corriente literaria del momento, el motivo poético goethiano e ibseniano, antes dantesco, del eterno femenino que intercede y salva, se invierte en el motivo contrario de la sistemática prostitución de la mujer. El director reaccionaba de esta manera, adoptando en ocasiones el humor, contra el idealismo, ternurista y conciliador, demostrado por tantos moralistas a ultranza al enfocar la cuestión. Algunos de sus personajes femeninos, no importa de qué condición, mantendrán actitudes y sentimientos revulsivos. Así, por ejemplo, en **Marruecos**, Amy dejará a su marido y seguirá al legionario del que se ha enamorado. Idéntica entrega y generosidad están presente en la Shanghai Lil de **Shanghai Express**.

Sternberg reencuentra la simpatía decadentista —exaltada por Baudelaire— hacia la prostituta, entendida como oposición a la moral familiar burguesa. Este rechazo social, establecido en el interior de una comunidad utilitaria cuyos cimientos se derrumban, oculta un deseo de huida. Ante este desmoronamiento general, el artista pretende salvarse y ambiciona una

erice

integración histórica sirviéndose de la exaltación de una personalidad legendaria. Tomando de las antiguas culturas, fatigadas y refinadas, su concepción fantástica, para revelar su experiencia del mundo creará mitos universales.

El fenómeno, insertado profundamente en el espíritu de su época, no puede ser juzgado —lo que ha ocurrido con frecuencia— como la invención de unos cuantos estetas irresponsables. Al margen de afectar a cantidad de autores comprometidos, encerraba dentro de sí un problema histórico —cuyas graves derivaciones en el orden político desencadenarían un conflicto mundial— que influyó decisivamente en la configuración de los módulos artísticos nacionales. Si el tema principal del cine soviético, la leyenda revolucionaria, mitificó lo cotidiano (el trabajo, la tierra, el progreso técnico...), Sternberg llevó a cabo la sacralización de lo imaginario.

La oscilación entre sus inclinaciones románticas y su autodisciplina, le conducirán forzosamente al desdoblamiento. Marlene devendrá, pues, su “otro yo”. El origen de esta imagen convertida en idea obsesiva resulta inequívoco: es el impulso irresistible a la introspección, la necesidad de considerarse a sí mismo como un extraño. Los escenarios donde transcurre la acción de sus filmes (de Marruecos a España, pasando por China y la Rusia imperial) se harán paulatinamente más abstractos. Los críticos aprovecharán la ocasión para atacarle, acusándole de ser un director exótico y sofisticado que falsea continuamente la realidad. Estas opiniones —que ponen de manifiesto una indudable pereza mental— partían de un hecho básico: no comprender la interrogante estética que el cine de este autor planteaba, no indagar más allá de la mera superficie. Sternberg jamás demostró preocupación por la exactitud histórica, geográfica o sociológica. Hace dos meses nada más, en Mannheim, le oía yo repetir con firmeza: “Lo que se suele entender usualmente por realidad nunca me ha interesado; he rodado todas mis películas en un estudio”. A él únicamente le obsesionó, repito, lo imaginario, la esfera de los sueños, aquel ámbito donde cristaliza el deseo. (...)

(...)

### EL SENDERO DE LA SOLEDAD

Forjador de un símbolo erótico fascinante, Sternberg se vio devorado por su propia creación. El gran director pagó muy cara la osadía de buscar la proyección ideal de su individualismo en el corazón de una industria dominada por las leyes del consumo. El resultado de mil sueños, el mito poético a través del cual buscaba la salvación, sería convertido sistemáticamente en una mercancía expuesta a las apetencias de millones de consumidores. Su drama, pues, es la versión moderna, insólita y disparatada, de un drama tradicional: el de la concepción romántica del artista en su contacto con la realidad.

Como Catalina II, Sternberg puede narrarnos la historia de una conquista. Sin embargo, el objeto de la misma se le escapará de las manos. La continua propagación de las imágenes de su ilusión le situará al nivel del público, de la masa —como él lo llama—, y le devolverá a la angustia que bordea el anonimato. Sus inquietudes más íntimas son equiparadas, de esta forma, a las de una inmensa mayoría, y su aristocrático deseo queda reducido a simple y llana necesidad. La existencia era para Sternberg un largo proceso de afirmación, el desarrollo de una voluntad trascendente; de ahí que, después de lo ocurrido, experimentara la sensación atroz de haber sido negado. Inevitablemente, el esteta creará ver degradado su papel, se imaginará como una pieza más de un engranaje que fabrica una estrella.

Sternberg trató de interrumpir su colaboración con Marlene (de hecho sólo lo consiguió muy brevemente, al dirigir por encargo **Una tragedia americana**) inútilmente. En el fondo, la necesitaba. Ella era su instrumento de penetración en las cosas, su refugio, su droga. Encerrado en un callejón sin salida, luchando contra una serie de condicionamientos, el autor arrastrará su obsesión hasta límites insospechados. **The Devil is a Woman** será la meta postrera de este delirio. La película rebasó por completo el gusto de los espectadores, y resultó un rotundo fra-

caso comercial. Sternberg consiguió así lo que inconscientemente se proponía: reconvertir su pasión en algo distinto, misterioso e incommunicable. **The Devil is a Woman**, que fue, en este aspecto, su más completa victoria, precipitó la destrucción de una aureola profesional, supuso el comienzo de su desgracia. Los productores le retirarán su confianza, calificándole de director-maldito. Su relación con Marlene se romperá y no volverá a establecerse.

(...)

### LA MEDITACIÓN DE ANATAHAN

El desdoblamiento de su personalidad y su frustrada encarnación estética, harán que Sternberg experimente la extrañeza de su "otro yo". Al igual que el creador romántico clásico —como apunta Arnold Hauser<sup>1</sup>—, descubrirá que en su interior habitan dos almas, el demonio y el juez de sus acciones; descubrirá así los principios del psicoanálisis, adoptados, entre otros, por los surrealistas<sup>2</sup>. Esta preocupación constituye la base misma de **The Saga of Anatahan**. En este sentido, lo más significativo del filme es la voz de Sternberg que, desahogado, comenta en "off" el desarrollo de los acontecimientos, pretendiendo establecer una distanciaci3n, convertirse en el analista de sus obsesiones.

El argumento esta extraído de un suceso auténtico. Poco antes de acabar la guerra mundial, un grupo de soldados japoneses arribó, a consecuencia de un naufragio, a una isla escondida: Anatahan. Durante siete años rehusaron creer la noticia de la capitulaci3n que les llegaba por medio de la propaganda aérea norteamericana. Ignorados por el resto del mundo, defendieron una posici3n carente del más mínimo valor estratégico, abrigando en el fondo de sus corazones, la esperanza de una vict3ria. En marzo de 1951, un avión recogió a los supervivientes de esta insólita aventura.

Sternberg respetó totalmente la situaci3n de partida. Sólo introdujo una única y fundamental variaci3n. En medio de la jungla, viviendo en el centro de esta isla fantástica, los naufragos encuentran a una mujer (Keiko), a la que acompaña un individuo (Kusakabe) que parece ser su marido. Ellos son los únicos habitantes de este olvidado lugar. El comentario dice escuetamente: "Así conocimos a Keiko. Ella fue al comienzo un ser humano más, arrojado en un punto minúsculo del mapa. Después se convertiría a nuestros ojos en una criatura femenina; finalmente, en una mujer, en la única mujer de la tierra."

La anécdota de **The Saga of Anatahan** se reviste de un marcado aire de fábula. Por medio de una sencilla reducci3n, Keiko se eleva a la categoría de mito, se transforma automáticamente en el objeto de la locura de unos hombres. Unidos por una oscura complicidad, éstos no darán crédito a los avisos que anuncian la firma del armisticio. No admitir el fin de la contienda, supone permanecer en la isla, continuar alimentando la esperanza de conseguir a Keiko. Volvemos a tropezarnos aquí con el tema, típicamente sternbergiano, del deseo erótico que pulveriza la Historia.

En este trozo de tierra perdido en la inmensidad del mar, no existe más dimensi3n que la del ensueño. Se diría que el tiempo, a pesar de que en sobreimpresi3n unas fechas nos recuerdan su transcurrir, se ha detenido. El decorado, construido íntegramente en un estudio de Kioto, es de una convencionalidad premeditada. Como indica Claude Ollier en un excelente artículo<sup>3</sup>, Keiko es el único personaje espontáneo, ajeno al clima de exaltaci3n que la rodea. Kusakabe, su dueño inicial, tratará de conservarla inútilmente. Conociendo el origen de los impulsos que guían a sus competidores, se opondrá a ellos sin demasiada convicci3n, seguro de que su fracaso es irremediable, y morirá en la lucha.

Cuando Keiko desaparece, los supervivientes deciden regresar al Jap3n. Paradójicamente, después de haber dimitido de la realidad a lo largo de tanto tiempo, estos soldados aparecerán como héroes. Para sus compatriotas serán siempre los representantes de una leyenda, los fieles e incorruptibles seguidores de un ideal derrotado. Sólo ellos, los protagonistas, sabrán la verdad de lo ocurrido; esa verdad que deberán ocultar durante el resto de sus días.

El narrador se siente implicado en el drama que describe. De ahí que el principal valor de la meditación de ANATAHAN sea la aceptación que el director hace de sí mismo. El mito erótico que tanto persiguió este egotista romántico sólo puede suponer una huída de la sociedad, nunca su transformación. La búsqueda de lo absoluto fuera de la realidad resultó ser una utopía, una ficción poética. Identificándola con lo imposible, el artista vivirá su deseo intensamente, bordeará la locura, perderá el sentido de sus creaciones, devendrá un liquidador frustrado. Sólo al terminar su viaje por el laberinto del inconsciente, logrará comprender el significado de su aventura.

Como los protagonistas de **The Saga of Anatahan**, Sternberg se reintegrará a la realidad. Se reconocerá en estos hombres a través del fracaso. Su amargura, su desilusión y su soledad serán semejantes a las de los demás.

El autor reencontrará el sentimiento de las cosas que acompañó su descubrimiento del mundo, el que experimentó en sus horas de emigrante sin fortuna, huyendo del frío en el interior de la bibliotecas, paseando sin rumbo por las calles de New York. Así pues, en la última secuencia de **The Saga of Anatahan** advertimos el síntoma pudoroso de una solidaridad hacia esos soldados que regresan a su país sin comprender la admiración que provocan. En ese final hay también un recuerdo emocionado para Keiko, la encarnación de un sueño jamás cumplido. Y cuando el rostro de esta mujer, surgiendo de las sombras, aparece —en un plano de una gran belleza—, en la pantalla, tenemos la sensación de haber llegado a la totalización de un conocimiento.

(...)

#### LA LEYENDA DESENTERRADA

(...)

Si los soldados de Anatahan eran los únicos que sabían los alcances reales de sus vicisitudes, de la misma manera sólo Marlene y Sternberg conocen el significado más profundo de la experiencia artística que juntos llevaron a cabo.

Este hecho convierte en baldíos los esfuerzos críticos que tienden a exaltar los términos de una escisión, haciendo de ella casi una cuestión de vida o muerte. Dedicándose a esta tarea —que me parece bastante superflua—, hay muchos que no reparan en un rasgo fundamental que se capta fácilmente en las declaraciones efectuadas en los últimos tiempos por el director y la estrella: el humor. Efectivamente, el humor es la envoltura con la que hoy, después de tanto tiempo, ambos cubren —al igual que parte de esos espectadores que vivieron en su juventud el esplendor de las personalidades míticas— el íntimo secreto de su aventura; la clave de esa frase que Marlene, con una sonrisa enigmática en los labios, envía a Sternberg por escrito al comienzo de cada nuevo año: “Sin ti, nada soy”.

#### NOTAS

1. Arnold Hauser, **Historia social de la literatura y el arte**. Ed. Guadarrama. Madrid.
2. La atracción de Sternberg por las teorías freudianas es innegable. No hay que sorprenderse, por tanto, de que haya intentado realizar un filme sobre los primeros años de la vida de un niño.
- 3 *Une aventure de la lumière*, Claude Ollier. *Cahiers du Cinéma*, nº 168, julio de 1965.

**La aventura secreta de Josef von Sternberg**. *Nuestro Cine* nº 58 (1967)

## CHARLES CHAPLIN ("¿Puedes ver ahora?")



*Luces de la ciudad* (Charles Chaplin, 1931)

### I

El hecho de que no presente un fragmento de alguna de mis películas como motivo central de esta reunión se debe a un pequeño malentendido. La verdad es que cuando mi amigo Manolo Gutiérrez me propuso elegir y comentar en público una secuencia, no se me ocurrió pensar que podía pertenecer a una de las películas que he dirigido. Creí solamente que se trataba de mostrar algunas de las imágenes cinematográficas con las que he mantenido como espectador, a lo largo del tiempo, una complicidad especial. Aclaradas las cosas, Manolo no quiso que yo rectificara la idea que se desprendía de mi impresión inicial; por el contrario, insistió para que siguiera adelante con ella, pensando, con sobrada razón, que hablar de las imágenes que uno admira es también una forma, aunque sea indirecta, de hablar de sí mismo.

En cualquier caso, que haya reaccionado situándome en el papel de espectador no es nada raro. Al fin y al cabo, ir al cine es lo que he venido haciendo, casi sin interrupción, desde el día que asistí a la proyección de la que recuerdo como primera película de mi vida. En este sentido coincidí con el poeta Jaime Gil de Biedma cuando, en este mismo lugar, hace un par de meses, refiriéndose a la literatura, decía que escribir era algo necesariamente excepcional y que lo normal era leer. De igual modo, dirigir ha resultado hasta ahora para mí una actividad situada fuera de lo ordinario; en cambio, mi experiencia como espectador posee un carácter constante, es el eje de mi relación con el cine.

Experiencia, pues, fundamental, común a otras muchas personas, en la que es posible aislar una serie de secuencias, de momentos privilegiados capaces de sintetizar lo mejor de las películas que la componen, y que una vez descubrimos con la impresión de atravesar una especie de umbral; sintiendo que sus imágenes nos revelaban la verdad múltiple de la vida.

erice

Momentos difíciles de describir, pertenecientes a esos relatos primordiales que guardamos en nuestra memoria, en los que con frecuencia está presente la silueta del niño y el adolescente que un día fuimos. No es extraño que el adulto de hoy, especialmente si se trata de un cineasta moderno poseedor de esa inteligencia crítica, más o menos desengañada, que tiende a introducir la noción de sospecha en casi todo lo que toca, experimente a menudo, ante la posibilidad de contemplar de nuevo esas películas, el temor de no reconocerse.

Y, sin embargo, ¿por qué volvemos a esas imágenes? Una necesidad íntima nos empuja, sin duda, a recuperarlas. Una necesidad que es, en muchos casos, el síntoma de una pérdida, el testimonio de un fracaso social, y simultáneamente, en su expresión más vigorosa, el rechazo de un tiempo donde algo que consideramos esencial nos es negado. No se trata, por consiguiente, del ansia fetichista que cree poseer, coleccionando sus más brillantes fragmentos, el secreto de un arte olvidado. Lo que buscamos es otra cosa: sentir otra vez aquella emoción original que descubrimos un día en el interior de una sala oscura, ver de nuevo los rostros a través de los cuales la verdad nos fue desvelada, reencontrar quizá el sentido presente de aquella experiencia primera.

En el fondo, uno se acerca a esas imágenes del pasado como lo hacen los viajeros cuando, después de muchos años de ausencia, regresando al lugar de sus orígenes, van al encuentro del paisaje y los seres que les vieron crecer: con la misma inquietud y la misma frágil esperanza, sin saber si seguirán allí.

Hay para mí un personaje, Charlot, y un cineasta, Charles Chaplin, que, respondiendo con sus obras a esa búsqueda de la que hablo, consiguen que se produzca esa especie de milagro que entraña todo auténtico reconocimiento. De ahí que al escuchar la sugerencia de Manolo Gutiérrez, yo pensara de inmediato en **Luces de la ciudad**, aquella película distinta a todas las que hasta entonces había visto, que descubrí, recién entrado en la adolescencia, en un cine que se alzaba frente al mar. Pensé, repito, en **Luces en la ciudad** y, sobre todo, en su secuencia final.

#### LA FLOR Y LA MONEDA

Aquello que en la realidad se me aparece con frecuencia desdibujado, incompleto o perdido para siempre, permanece, intacto en su misterio, en las últimas imágenes de **Luces de la ciudad**, unas de las más sencillas, intensas y reveladoras de toda la historia del cine. En ellas está Charlot, el vagabundo, en el acera de la calle, y la florista, curada de su ceguera, al otro lado del cristal; la flor y la moneda; la mano de ella en la mano de él; las miradas que se encuentran por vez primera... Y de pronto, el reconocimiento: ese vértigo que experimentamos en medio de la emoción al percibir el abismo que se abre entre los dos personajes. En ese instante dejamos de ser espectadores. Charlot pregunta: “¿Puedes ver ahora?”. Y la florista responde: “Sí, ahora puedo ver”. Palabras que leemos, pero que nunca escucharemos salvo, quizá, dentro de nosotros mismos, en nuestra propia voz. Finalmente, las lágrimas de ella —¿por qué llora?— y la sonrisa indescifrable de él.

(...)

### III

Presentada después de superar toda clase de dificultades, **Luces de la ciudad** debe su existencia al esfuerzo de Chaplin y a la enorme solidaridad que supo despertar entre los espectadores de la época. Se trata de una obra de encrucijada, manifiesto postrero de un arte en trance de desaparecer: el del cine mudo. Fruto privilegiado de su estética (por ejemplo, en la utilización magistral que hace de las miradas, tal como hemos comprobado en la secuencia final), **Luces de la ciudad** no es del todo una película muda. Y no sólo porque incorpora una partitura musical y una banda de efectos, sino porque en ella el sonoro aparece enunciado, implicado en la imagen, cómplice de algunos de sus logros más genuinos. Basta recordar que

el malentendido en el que reposa todo su argumento está expresado a través de un sonido — el de la puerta, que se abre y se cierra, de un coche— que no oímos.

A medida que transcurre su rodaje, Chaplin se cuestiona de una forma radical la naturaleza del personaje mítico que ha protagonizado la mayoría de sus ficciones y, a la vez, su relación con un público, que si bien hasta ese momento le ha dispensado la mayor de las atenciones, puede sufrir, bajo el influjo del nuevo invento, una gran mutación.

Chaplin lo sabe: si Charlot habla, deja ser un arquetipo, se convierte en otro, en alguien particular y sin relieve, y entonces todo está perdido. La cuestión parece clara: Charlot no puede hablar. Sin embargo, de inmediato, otra clase de duda asalta a Chaplin: ¿y se permaneciendo obstinadamente mudo, mientras a su alrededor todo el mundo habla, Charlot no fuera ya visto y, por tanto, amado? ¿y si solamente pudiera ser amado de un modo intermitente? Es decir, como ha señalado Silvie Pierre en un magnífico artículo, amado por un público que, en la nueva era de la tecnología cinematográfica, se arrepentiría durante el día de haberle amado durante la noche.

### ANVERSO Y REVERSO

Este dilema se halla en la misma entraña de la historia de **Luces de la ciudad**, en la cual hay dos personajes, el millonario borracho y la florista ciega, anverso y reverso de una misma moneda, que mantienen con Charlot una relación afectiva basada en un malentendido. El millonario, en medio de la bruma de sus borracheras; la florista, desde las sombras de su ceguera. Detrás de este velo que enturbia y hace imposible el reconocimiento del otro no existe otra cosa —Chaplin lo expresa de una manera extraordinaria— que la ley implacable que dicta la sociedad. En el mercado del prestigio simbólico, el vagabundo no vale nada, no existe, no se le ve. Y de esta suerte de maldición sólo Charlot parece consciente. Sacrificando su apariencia mítica (no hay que olvidar que es él quien proporciona a la florista el dinero para pagar la operación que la libera de su ceguera), disolviendo la imagen de millonario en la que ha cristalizado la ilusión amorosa de la joven, Charlot alcanza su máxima dignidad y se convierte en el agente de una revelación.

La historia de Chaplin es la de superviviente que, en medio de las condiciones más adversas, se niega a aceptar la derrota y, asumiendo toda la crueldad de su entorno, trata de encontrar un sentido al dolor propio y ajeno, es decir, al dolor de todos.

Como Charlot, también él fue amado en su infancia de un modo intermitente. El relato de dos anécdotas de ese tiempo, detrás de las cuales está el germen de **Luces de la ciudad**, puede servir como breve testimonio.

En los días en que ambos viven en un orfanato de Londres, Chaplin y su hermano Sydney van cada domingo a visitar a su madre, internada en un hospital psiquiátrico. Algunas veces, la madre, al reunirse con sus hijos, no les reconoce.

### REVIVIR IMÁGENES

En otra ocasión, Chaplin encuentra a su padre en la calle por casualidad y, como sucede a menudo, borracho. El hombre se detiene frente al niño, le observa y murmura: “¿Cómo te llamas?”.

En el final de **Luces de la ciudad**, detrás de la máscara de Charlot, es Chaplin quien nos mira y pregunta: “¿Puedes ver ahora?”.

El diálogo con las grandes películas del pasado consiste no sólo en contemplar sus imágenes, sino en revivirlas como presencias. O lo que es igual: en despertar su presente.

Este artículo sirvió de presentación, seguido de la proyección y coloquio, de la secuencia final de **Luces de la ciudad**, dentro del ciclo *El director y su secuencia*, organizado en Madrid por Los amigos de la Residencia de Estudiantes el 23 de febrero de 1989. Se publicó en el periódico *El País* el 13 abril de 1989.

## FITZGERALD (Pat Hobby, Orson Welles y el tranvía de Charles Chaplin)

(...)

Dentro de la reflexión fitzgeraldiana sobre la crisis de los primitivos ideales norteamericanos, Hollywood suponía el fin de un largo recorrido (iniciado en el aristocrático Saint Paul, en el Middle West, y continuado en Princeton, New York, Long Island, París y la Costa Azul), una *ciudad trágica*, como él la definió, el lugar donde el Espíritu de la Frontera era una construcción de cartón-piedra, y el Sueño Americano una entidad dedicada en general a proporcionar confortables entretenimientos.

El protagonista de su novela póstuma, **The Last Tycoon**, el joven productor Monroe Stahr, es el último gran individualista de la industria cinematográfica, un *frontiersman*.

Portador, al igual que Gatsby, de un sueño irrealizable, cercado por las nuevas transformaciones sociales, asiste a la decadencia de su mundo y, como Fitzgerald, parece pensar: "*El viejo orden se muere, y nos preguntamos qué nos traerá el nuevo*". Amenazado por una enfermedad mortal, Stahr guarda en su propia vitalidad las raíces de la destrucción. Su honestidad personal, unida al carácter extremadamente idealista de sus ambiciones, no puede impedir que crezcan por todas partes los bacilos de la corrupción. El mantenimiento desesperado de sus creencias le llevará, a través de diversas circunstancias, a caer en el delito. Cuando quiere arrepentirse, es tarde ya: su avión —como el de Mister Arkadin— se estrella.

Es justamente aquí donde Fitzgerald y Orson Welles, en cuanto creadores, verdaderamente se encuentran. No es sólo su concepción del arte la que les une. Al margen de que considero a **El gran Gatsby** como un claro antecedente de **Citizen Kane**, no cabe duda de que Jay Gatsby, Monroe Stahr, Charles Foster Kane, Gregory Arkadin y Hank Quinlay (el policía protagonista de **Sed de mal**) pertenecen a la misma familia. Los tres primeros son los portadores de los restos del Sueño Americano. En ellos se une todo lo que fue creador en el pasado y resulta estéril y destructivo en el presente. Cuando Kane muere solitario en su palacio, sujetando entre sus manos la imagen cristalizada de sus primitivos orígenes (una casa de campo en un paisaje nevado), pronunciando la palabra, *Rosebud*, que hace referencia a su niñez perdida, es la juventud de Norteamérica lo que Welles evoca. Lo que hay detrás de esas tres grandes insatisfacciones es la aventura de la conciencia del Middle West —tanto Fitzgerald como Welles nacieron en esa región—, país de la memoria de la infancia y de la sencillez patriarcal, en contacto con la gran ciudad y la riqueza, el desgarramiento del ideal jeffersoniano de una democracia natural enfrentado a la democracia artificial del capitalismo. Salvo Kane, todos estos personajes mencionados tendrán un final violento. A Kane, como a Fitzgerald, puede decirse que le mató su propio desencanto.

(...)

Pat Hobby, Orson Welles y el tranvía de Charles Chaplin. *Nuestro Cine* nº 55, 1965.



Francis Scott Fitzgerald

# EL HOMBRE SIN ROSTRO

**In un suo famoso romanzo si parla del mitico Veuve Clicquot.  
Anche il nome della moglie è diventato un mito: Zelda.  
E il suo nome, qual è?**



È ormai un mito anche il suo forsennato tenore di vita: intorno al '30 si calcola che guadagnasse circa trentamila dollari di allora.

Ma non gli bastavano mai. Tant'è che, per risparmiare, abbandonò la natia America per trasferirsi... in Francia.

Della quale tutto si può dire tranne che sia fatta per incoraggiare al risparmio un *bon vivant*.

E lui e Zelda non ci misero molto ad entrare nel clima di *joie de vivre* che caratterizzava il *tout Paris*, assumendo le abitudini più raffinate, come quella di pasteggiare a Veuve Clicquot.

Buoni ultimi di una serie che, in un paio di secoli, ha annoverato fra gli adoratori dello champagne della Vedova Clicquot palati come quelli di Napoleone, Pushkin e Francesco Giuseppe, tanto per dirne alcuni.



**Chi è il signore della foto?**  
Spedite la risposta,  
insieme a un tappo  
di Veuve Clicquot, a:  
D & C - VIA NANNETTI, 1  
40069 ZOLA PREDOSA  
(BOLOGNA)  
Potrete vincere  
una delle 12 rarissime  
bottiglie di Veuve Clicquot del 1923.

Non a caso. Veuve Clicquot è fatto, oggi come ai tempi della Vedova Clicquot, con le uve migliori della regione, lasciando quelle di 2° e di 3° scelta a produttori con

clientela meno esigente e a consumatori di bocca buona.

Poi si raccoglie il mosto di primissima spremitura (*cuvée*).

Apriamo una parentesi.

La qualità dell'uva che serve a preparare lo champagne si esprime in centesimi: da 77/100 per i *petits crus* fino ai 100/100 per i *grands crus*. E se i *grands crus* costano FF 6,10 al Kg, i *petits crus* costano FF 4,70.

Per il Veuve Clicquot si usano solo *grands crus* la cui media è superiore ai 97/100.

Poi c'è la spremitura: la *cuvée* corrisponde ai 107/100 del prezzo dell'uva; il primo taglio agli 86/100; il secondo taglio ai 65/100.

Per il Veuve Clicquot si usa solo la *cuvée*, per questo l'altissima

qualità è invariata da quasi 200 anni e il prezzo, è un po' più alto.



Così se il mosto che serve a preparare il Veuve Clicquot costa FF 6,52 (107% del prezzo dell'uva), quello che serve a fare uno champagne *petit cru* 77/100 di secondo taglio ne costa 3,05 (65% del prezzo dell'uva).

Entrambi hanno diritto a chiamarsi champagne, chi si contenta...



**Lo champagne della Vedova Clicquot.**

*The drink made past happy things contemporary with the present, as if they were still going on, contemporary even with the future, as is they were about happen again.*

F. Scott Fitzgerald, **Thender is the Night.**

El hombre sin rostro se halla de pie en un interior, justo en el umbral de una puerta abierta a lo que parece ser un jardín. Hay en su figura una distinción cuidadosamente cultivada que se percibe de inmediato porque ese hombre, consciente de que le están fotografiando, adopta una pose: de perfil, vestido de *sport* según la moda de los años veinte, con un traje que le

proporciona un aire de sempiterno y sofisticado universitario, sosteniendo a la altura de los labios un cigarrillo con un gesto que recuerda al de los galanes del cine de la época.

Hay en la imagen un detalle que da la impresión de contradecir levemente, de una forma que casi pasa desapercibida, la armonía de la figura y el gesto del personaje: es su mano izquierda hundida en uno de los bolsillos de la chaqueta, quién sabe si hurtando a nuestra mirada una cierta crispación, un íntimo resquicio de fragilidad. Seguramente los rasgos del rostro de ese hombre nos habrían proporcionado la clave de esas ambiguas señas de identidad, pero esos rasgos han sido concienzudamente borrados. En su lugar sólo queda un espacio vacío, cuya blancura resalta sobre el tono sepia que domina la totalidad del conjunto, y sobre el cual se han conservado, retocados, divididos en dos por una raya, unos cabellos brillantes; rastro añadido, caricaturesco, de una personalidad encubierta.

Esos fragmentos de una identidad tenuemente reflejada en la fotografía, que surgen ante nuestra mirada con esa pátina crepuscular que les ha dado el paso de los años, se hallan integrados dentro de un marco evocador, cuidadosamente dispuesto, cuya función primordial no es otra que tratar de rellenar de sentido aparente esa carencia básica de la imagen del personaje, ese espacio en blanco que sustituye a su rostro ausente. Todo ello con un fin: vendernos el más exquisito y selecto de los **Champagnes**: el **Veuve Clicquot**. Nos encontramos ante la expresión acabada de un cierto estilo de nuestra época: un anuncio publicitario.

Reproducido en el centro de una página de un semanario internacional de gran tirada, en su cabecera, destacadas, figuran estas frases: "En una famosa novela suya se habla del mítico **Veuve Clicquot**. También el nombre de su mujer se ha convertido en un mito: Zelda. ¿Cuál es su nombre?".

Alrededor de la fotografía, nombres de personajes célebres, cifras de dinero, descripciones aderezadas con esas expresiones francesas (*bon vivant, joie de vivre, il tout Paris*) que hablan de un estilo de vida mil veces entrevisto y casi soñado, al que según parece sólo es posible acceder a través de tan espirituosa bebida. En un ángulo de la página, dentro de un recuadro en el que se halla reproducido el corcho de una botella, hay un aviso: "¿quién es el señor de la foto? Envíe la respuesta adjuntando un tapón de **Veuve Clicquot** a... Podrá ganar una de las doce rarísimas botellas del **V.C. 1923**".

Nada, pues, nos será revelado en realidad. Ese vacío, ese enigma que, en un principio, la imagen dejaba entrever, era tan sólo un puro simulacro, la ocasión para el despliegue de una serie de complicidades y guiños, un acto de despojamiento y apropiación del auténtico carácter de una vida para mejor traficar con ella.

No veremos aquí los rasgos de ese rostro ausente: el perfil clásico heredado de sus antepasados irlandeses; la frágil barbilla; la mirada azul, llena de nostalgia; la sonrisa, con una mezcla de cinismo y ternura, semivelada en los labios. Nada sabremos del aliento trágico de su inspiración; de su vitalidad desesperada y sin embargo tan sensible a las promesas de la existencia; de sus ilusiones de joven provinciano sin recursos, perdido en el inmenso anonimato de la gran ciudad, que necesita del éxito para ver cumplido su amor; de aquellos ideales, hoy naufragados, que un día trataron de dar sentido a los sueños de una comunidad.

Nació en 1886, en Saint Paul, Minnesota, Estados Unidos. Y fue a morir arruinado, alcoholizado, olvidado por casi todos, a las puertas de Hollywood, una tarde de diciembre de 1940, cuando se hallaba escribiendo el que iba camino de ser uno de sus mejores libros. Zelda, su mujer, falleció ocho años después, en el incendio del hospital psiquiátrico donde estaba internada.

Se llamaba Francis Scott Fitzgerald. Su historia personal, y especialmente una de sus novelas, **El Gran Gatsby**, encarnaron uno de los mitos de mi generación, su incipiente leyenda. Contemplando en la fotografía ese rostro reducido a la nada, más de uno habrá quizás sentido que estaba viendo desvastados los rasgos de un fragmento de su identidad.

*Mandrágora* nº 12, Madrid, 1984.

## NICHOLAS RAY (Como en un espejo)



Nicholas Ray

(...)

### III

A finales de los años cincuenta, descubrir ese abismo que las imágenes de Ray habían abierto implicaba entender la ficción dramática de una forma distanciada e incluso crítica, muy diferentes a la del cineasta clásico. De pronto, la ficción había perdido su transparencia transformándose en otra cosa (*"No se trata ya de realidad ni de ficción —escribía Godard— ni de que una supere a la otra. Se trata de algo muy distinto"*), convirtiéndose en un espejo donde los jóvenes cineastas europeos descubrían bruscamente su imagen solitaria, sorprendida en trance de filmar. De ahí el sentimiento de extrañeza y el impulso que, a partir de ese momento, como para mitigar el vértigo que experimentan, les llevará con frecuencia a incluirse, directamente o a través de un intermediario, en las imágenes de sus películas, poniendo en evidencia la presencia de la cámara.

Éste es el origen de una nueva clase de directores, los directores "poseurs" —como se les ha calificado con acierto<sup>1</sup>—, que no sólo se dejan ver de cuando en cuando, físicamente, en sus obras, sino que integran en ellas como actores a algunos de los grandes cineastas del pasado, sus viejos maestros en paro, para mejor subrayar así sus propias filiaciones.

Nicholas Ray vivió este fenómeno de una manera extraordinariamente singular e intensa. Fiel a su carácter, no ha querido o podido liberarse de las ficciones presentes en sus películas; es más, a partir de un determinado momento, perdida su identidad como cineasta, pasó a encarnarlas, más que nunca, en su vida cotidiana.

Hasta entonces, las obras, más allá de sus logros y frustraciones, surgiendo de una manera continua en el tiempo habían forjado la existencia del autor. Al faltar éstas, la vida, despo-

erice

jada de aquella forma de relación primordial con los otros, empezó a girar sobre sí misma convirtiéndose, según las circunstancias, en una suerte de representación o simulacro. Fundido a sus propios sueños, el autor se fue desvaneciendo poco a poco, dejando tras de sí el eco de sus pasos errantes de un lugar a otro.

La historia, sin embargo, no podía acabar aquí. Porque, a pesar de las apariencias, Ray era un cineasta que más que abordar o reflejar un tema, lo que hacía era encarnarlo y, por tanto, al llevarlo consigo a todas partes, estaba condenado fatalmente a expresarlo.

#### IV

Atendiendo a los testimonios de que hoy disponemos, puede decirse que a partir de 1963 Ray revivió para rodar o que rodó para poder seguir viviendo. Rodó mientras dispuso de los medios técnicos imprescindibles, sin planes definidos, incluso prácticamente sin historia: la única posible era la del propio Ray en su intento de filmar algo desconocido de antemano, capaz de reproducir el ritmo dislocado de sus días.

Dentro de este obsesivo impulso, esas dos acciones esenciales —vivir y rodar— tendían a convertirse en la misma cosa, pero a condición de que una de ellas no llegará a cumplirse del todo, no se agotara artificialmente poniendo en evidencia a la otra. No es extraño, pues, que Ray fuera dejando, sobre todo a su paso por Europa, un reguero de imágenes impresionadas, sin montar, depositadas aquí y allá, en los sitios más dispares. Porque la obra, siempre en trance de realizarse, ya no era discurso o comunicación de un sentido, sino pura exterioridad desplegada hasta el infinito, interminable; en definitiva, una manera de exorcizar la muerte.

En cualquier caso, esas ficciones primordiales de las que antes hablábamos, nos fueron devueltas a través de la presencia del autor convertido en actor, que hizo de la búsqueda de sí mismo el tema central de sus últimos rodajes. En éstos es evidente que, tal como había hecho en la mayor parte de su carrera dentro de la industria, Ray continuó arriesgándolo todo. Pero cuando, desde cierto punto de vista, nada se tiene porque todo se ha perdido, gastado o derrochado, ¿en qué consiste ese riesgo?

Aún recordándolo en algún aspecto, ese riesgo era muy distinto al del cineasta “poseur”. Porque a estas alturas, día tras día, bajo la acción implacable del alcohol, Ray había inscrito en su cuerpo, testimonio físico del deterioro y la enfermedad —ese proceso de demolición del que hablaba Scott Fitzgerald—, sus propias ficciones.

La imagen de esta condición, que caracteriza a una parte de la escritura contemporánea, no es nueva, al menos fuera del cine: se encuentra en efecto, en Scott Fitzgerald, en Malcom Lowry, en Antonin Artaud... Y ¿qué puede hacer el sujeto en cuestión cuando se trata además de un director-actor (es así como le gustaba presentarse a Ray en público últimamente) cuya única justificación personal consiste en rodar?. Mostrarse, mostrarse a través de una acción en la que en apariencia hay un poco de todo: exhibicionismo, cierta impudicia inevitable, mezclados con un coraje y una sinceridad esenciales.

Dentro de esta experiencia radical el autor, y con él su tema, respira a través de sus heridas. Y la fisura, que era la marca diferenciadora de su estilo, aparece ahora abierta en su cuerpo, convertido así en un signo expresivo fundamental. Nos encontramos, pues, tan lejos del exhibicionista convencional como de la actitud —más reservada e irónica, pero igualmente cómplice— del “poseur”. Porque aquí se trata de otra cosa: de un malestar de carácter trágico que no dispone ya de otro modo de objetivarse; es decir, de la encarnación de una forma de destino.

(...)

Nicholas Ray y su tiempo, Madrid, Filmoteca Española, 1986.

NOTA:

1. Wim's Movie, por Serge Daney. *Cahiers du Cinéma* n° 318. Diciembre, 1980.

## NICHOLAS RAY Y LA INDEPENDENCIA EN HOLLYWOOD



Nicholas Ray

(...)

Errante a partir de 1963 por media Europa, beneficiario de una solidaridad y una comprensión nueva —que la crítica francesa, sobre todo, justo es reconocerlo, fue la primera en otorgarle—, independiente al fin, ninguno de sus proyectos llegará sin embargo a realizarse. Los motivos de este fracaso, muy diversos, se prestan a muchas interpretaciones: confusión, extravío personal, instinto de autodestrucción, dificultad, sobre todo, para incorporarse a un modelo —el de los jóvenes autores de la “Nouvelle Vague”— del que estaba excluida, en principio, no sólo la idea del cine como práctica de un oficio, sino también la de la confrontación directa con el sistema.

La generación de cineastas norteamericanos a la que Ray perteneció, dividida y rota definitivamente en los años sesenta, es reducida paulatinamente al silencio. Para la mayoría de sus componentes no hay alternativa posible. Hollywood o nada: ésa parece ser la condición de su oficio. Como Serge Daney apuntó con agudeza, “finalizado su contrato con la M.G.M., Minnelli se ve jubilado prematuramente, Kazan y Fuller escriben, Sirk se instala de nuevo en Europa, Tourneur regresa a Francia para morir, Ray se exila, Welles se exhibe, e incluso Wilder, Preminger y Mankiewicz tienen dificultades”.

erice

Entre todos estos nombres, son los casos de Welles y Ray los que ahora llaman nuestra atención porque la experiencia de la "intelligentsia" norteamericana en el exilio adquiere matices singulares, especialmente dramáticos, cuando se encarna en la figura de un cineasta. Y ello por más de un motivo fundamental: no sólo porque el suyo es un oficio que no se puede llevar a cabo en solitario, cuyo lenguaje, a pesar de las apariencias, carece de la capacidad que posee la escritura para desplegarse en medio del desarraigo y la soledad, sino, sobre todo, porque la patria que estos hombres dejaban a sus espaldas se llamaba Hollywood y estaba hecha del material de lo sueños.

Para los cineastas europeos —desde Max Linder, Sjöström, Chaplin y Murnau, pasando por Lubitsch, Hitchcock, Sirk, Lang, Renoir y Ophuls, hasta llegar a Wim Wenders— que justamente hicieron, entre Europa y América, el camino inverso, la experiencia poseyó siempre otro carácter. Para ellos, Hollywood nunca fue —como lo fue, en primer término, para Welles y Ray— la casa del padre. Porque hubo un tiempo en el que ese escenario privilegiado de la sociedad del espectáculo, haciendo honor a su condición de "fábrica de sueños", constituyó una auténtica tierra de promisión, un territorio virgen donde elaborar la imagen ideal —el Gran Sueño Norteamericano— de una comunidad que, convertida en uno de los mitos de la cultura de masas, se extendería por el mundo entero.

Como muchos testimonios de esa época lo indican, Ray nunca logró liberarse de su experiencia americana en sus métodos y procedimientos como director. Educado dentro de los modelos narrativos clásicos, propios del ilusionismo de Hollywood, la originalidad del estilo de Ray, su fuerza expresiva, brotaba justamente de la puesta en cuestión de los mismos, de la búsqueda narrativa de su reverso, grieta a través de la cual filtrar una forma y una verdad distintas. No se trataba tanto de una ruptura como de una disidencia de la que, al menos en un principio, se desprendía el deseo de establecer un acuerdo, sin duda problemático, entre el pasado y el futuro del cine, sin renunciar por ello a una búsqueda de carácter estético. De ahí que sus obras más personales —incluso la última, **Relámpago sobre el agua**, que rodó con Wim Wenders— estén construidas alrededor de la confrontación —un diálogo continuo, a veces sereno, otras muy crispado, lleno de silencios y repentinos estallidos de furia— entre dos hombres: un viejo y un joven, un padre y un hijo, un maestro y un discípulo. Sólo la muerte —a veces en forma de sacrificio— pondrá fin al largo contencioso entre autoridad y disidencia, naturaleza y civilización. Muerte violenta del hijo por lo general, pero también, en algunos casos, del padre. Los supervivientes despertarán en medio de una realidad a la que desde ese momento observaran con ojos nuevos, prolongando así la revelación a la que el otro accedió con su último suspiro.

Quizás ninguna obra de Ray expresa más intensamente este intercambio como **Win Across the Everglades** (*Fiebre en los pantanos*), una de las películas que paradójicamente ni siquiera llegó a terminar, también una de las febriles y frágiles. En ella, Cottonmouth, jefe de una banda de cazadores furtivos, cuya única divisa —"comer o ser comido"— aparece forjada al contacto con la naturaleza en su estado más salvaje, es un padre simbólico enfrentado violentamente al "hijo", un profesor naturalista llamado Murdoch, que quiere poner fin a la matanza de aves que cada día tiene lugar en los Everglades. Superadas todas las pruebas iniciáticas, la confrontación entre ambos se plantea finalmente en forma de reto: Cottonmouth acepta ser detenido y conducido por Murdoch hasta Miami, pero al mismo tiempo tratará de eliminarle —"tu vida contra la mía", dice— a lo largo del viaje a través de los pantanos. En la última secuencia, ocupando la misma barca, asistimos a este pulso entre los dos personajes, que dará lugar a un intercambio dramático de sus respectivas verdades, única forma de reconocerse mutuamente.

La razón civilizada asiste al joven, pero desorientado en medio de la naturaleza, amenazado por todos sus peligros, sólo el viejo —que es el único conocedor del verdadero camino— podrá salvarle. Pero si Cottonmouth accede a ello, será conducido a la cárcel, perdiendo

do así su don máspreciado, esa libertad sin límites que fue la razón y ser de su existencia de cazador. Entrando en escena a la manera trágica tan consustancial con el estilo del cineasta, la fatalidad será quien resolverá el dilema: una serpiente introducirá en las venas de Cottonmouth —“¡Muerde, hermana! ¡Muérdeme!”, grita— su veneno mortal. No hay, pues, en este conflicto otra liberación posible que la que otorga la muerte, trance necesario no sólo para que el viejo transmita al joven su herencia —a la vez que le indica la manera de salir del laberinto—, sino también para que el “padre” se reconozca en la visión del “hijo”. Antes de morir, Cottonmouth mira al cielo y descubre por vez primera la belleza del vuelo de las garzas: “Tal vez —le dice a Murdoch, refiriéndose a las aves— tenías razón: nunca las había visto con estos ojos”.

No es difícil percibir aquí el eco del drama fundamental de una cultura escindida entre naturaleza y civilización, su anhelo de una libertad absoluta y la necesidad de una moralidad pública capaz de garantizar un determinado ideal de progreso del mismo modo que, en la visión del hijo confrontada a la del padre, en su superación última, es posible captar los rasgos generales de la relación entre modernidad y tradición, tránsito no exento de conflictos, pero generador de una vitalidad que, en un tiempo ya extinguido, nutrió a este lado y al otro del océano, en Europa y América, las esperanzas de un cine entregado a la tarea de ser un testigo sensible de su tiempo, y del que la obra de Nicholas Ray constituye un valioso ejemplo.

Conferencia dada en la Universidad de Gerona, en 1995,  
dentro del ciclo titulado: *Secuencias de un centenario*.



*Fiebre en los pantanos* (Nicholas Ray, 1958)

## VAL del OMAR (El llanto de las máquinas)



Val del Omar en el laboratorio de la Escuela Oficial de Cinematografía en los años sesenta.

(...)

### II

¿Adelantado a su época o, más bien, superviviente de un tiempo que había ya, socialmente hablando, dejado de existir? Ésta es una de las preguntas que la obra de José Val del Omar suscita. En cualquier caso, al margen de las respuestas, es evidente que no se puede entender su personalidad sin tener en cuenta el caldo de cultivo en el que llevó a cabo su formación, es decir, la época de las vanguardias históricas de los años veinte al treinta de nuestro siglo, junto al aliento utópico y el impulso regeneracionista contenido en una parte fundamental de la cultura española anterior a la guerra civil. En este sentido, Val del Omar puede ser considerado un representante —insisto: un superviviente también— del tiempo de la Institución Libre de Enseñanza y, de manera especial, de las Misiones Pedagógicas de la República, de las que formó parte recorriendo con su cámara los pueblos de España. Se comprende, entonces, por qué la experiencia del espectador de cine —ese consumidor de hoy—, al que apenas se reconoce como prójimo, ha constituido tempranamente el principal desvelo de Val del Omar. Pero ¿de qué clase de espectador se trataba? ¿Cuándo y cómo tropezó con él por vez primera? ¿Bajo qué concepto pasó a formar parte de su universo poético?

Algunas de las fotografías que Val del Omar tomó en sus viajes con las Misiones Pedagógicas pueden proporcionarnos una idea esclarecedora al respecto. Me refiero a esos

primeros planos de gentes del campo —hombres, mujeres y niños— en los que aparecen reflejadas de forma extraordinaria las emociones de distinto signo que la visión de una película —seguramente la primera de sus vidas— les produce. Esa expresión original que la fotografía instantánea captura en sus rostros es el efecto casi milagroso que el invento de los hermanos Lumière produce en el interior de las conciencias. A los ojos de Val del Omar, a partir de ese momento, el cine se convertirá en el *"arte supremo de la experiencia"*. Para él, nunca habrá una prueba mejor de semejante certidumbre que las imágenes de esos campesinos, *"criaturas vírgenes"* alejadas de la cultura de las letras y el saber intelectual, capaces de reflejar, sin inhibiciones de ningún tipo, una emoción transcendental. Ellos constituirán el paradigma del espectador ideal arrebatado por una visión, en el cual es posible percibir todavía el latido de *"la cultura de la sangre"*, la mirada primigenia de la infancia del hombre (*"Para mí todo el público es un gran niño enamorado de lo extraordinario"*), aquella que justamente debió proyectar en la aurora de su percepción sensible del mundo.

(...)

### III

La poética de Val del Omar es heredera del tiempo de las grandes utopías cinematográficas, cuyos representantes más notables fueron los primeros en explorar la relación entre el cine y las otras artes, caracterizándose por ser inventores de formas, es decir, retóricos. Así lo fue Val del Omar hasta el fin de sus días. Fiel a una visión interior, su estilo (marcado por la idea de un cine total, en el que se daban cita, por ejemplo, la poesía de García Lorca y la música de Falla) aparece tan alejado de la transparencia narrativa del clasicismo como de la sustancial ambigüedad de lo moderno. Su caso es, en cierto modo, el de un superviviente destinado a padecer —y más en un país como el nuestro— el aislamiento propio de una época que vio desvanecerse algunas de las más importantes utopías del siglo.

La convulsión, llena de horror, producida por la Segunda Guerra Mundial, dejó en Europa gravísimas secuelas en todos los ordenes de la vida. El arte, entre otras cosas, cesó definitivamente de reemplazar a la religión. Significativamente nacido de estas circunstancias, el gran movimiento cinematográfico de la posguerra, el Neorrealismo italiano, se distinguió por someter todas sus ficciones a la dramaticidad humilde y secreta de lo cotidiano. Los directores europeos más importantes —Rossellini, Renoir, Bresson, Dreyer— ya no hablaron del Hombre, sino de lo humano. Y lo que es igualmente importante: la modernidad inauguró una nueva y decisiva etapa en la cual el espectador, por vez primera, pasó a desempeñar un papel activo, creador. El lenguaje de las películas más renovadoras no sólo se dirigirá a sus emociones o a su sensibilidad, sino también —de forma prioritaria incluso— a su inteligencia. Su objetivo primordial no será otro que limpiar al cine de los barnices de lo ornamental y lo superfluo, es decir, de todas las figuras ordinarias de la seducción. La belleza ya no brotará de lo que convencionalmente se reconoce como bello, sino de lo que es justo. Sinónima de pluralidad, la modernidad produjo en un público civilizado, despojado de una mirada original, habitante de las grandes ciudades, la primera de una larga serie de escisiones: de un lado, quedará un espectador dominado por la inercia de la satisfacción inmediata y la comodidad; de otro, un espectador selectivo y crítico. De este modo, la idea del cine como linterna mágica y rito comunitario comenzó a alejarse hacia el pasado. ¿Cómo no entender, entonces, la soledad de Val del Omar?

A propósito de la presentación del rostro humano en la pantalla del cine, Béla Bálazs escribió que los espectadores de la época *"se sumergían en él como en un espejo en el que aparecía la raíz del alma, su fundamento"*. De este modo, a través del nuevo lenguaje, el rostro se convirtió en espejo del mundo. No hay duda de que así fue para Val del Omar (y para corro-

borarlo basta simplemente con recordar los primeros planos de hombres, mujeres y niños en su **Aguaespejo granadino**), de ahí que todo su afán como poeta e investigador partiera de esta intuición primera. Pero, además, alentado por un espíritu generoso, utilizando todos los medios a su alcance —que siempre fueron muy modestos— quiso hacer partícipe al público de este deslumbramiento tratando de convertir la contemplación de una película en un acto capaz de redimir a lo cotidiano de su carga de pesadumbre. Empresa noble, sin duda, abocada al fracaso en un tiempo de miseria. En este sentido, el paso de los años no trajo una nueva esperanza para Val del Omar. No sólo porque los caminos seguidos por el cine fueron apartándose más y más del ideal que animó todos sus trabajos, sino porque el desarrollo tecnológico ligado a la imagen electrónica, con su amplio despliegue de recursos subliminales, no hizo otra cosa que reproducir hasta el infinito, llevándolos hasta el absurdo, algunos aspectos de sus investigaciones.

La pequeña pantalla y la imagen electrónica triunfaron. No podía ser de otro modo ya que, desde un primer momento, a diferencia del cinematógrafo —ese invento de barraca de feria— buscaron introducirse en el ámbito de lo privado. Ambas estaban, por otro lado, desprovistas de las adherencias de todo tipo —artísticas, culturales— que el cine había ido acumulando a lo largo del siglo, lo que les proporcionaba una ubicuidad excepcional.

“Único arte hijo de la máquina y del ideal humano” —como lo definió Louis Delluc en 1919— fundado sobre la reproductibilidad técnica, el cine ha visto cómo sus más nobles efectos eran vulgarizados, hasta tal punto de casi ser aniquilados, por el vídeo y la televisión. O lo que es lo mismo: se ha convertido en una máquina enmohecida por lo cotidiano. Porque ¿qué son hoy —socialmente hablando— las películas? Fundamentalmente un espacio más del amplio menú que ofrecen las cadenas de televisión, fragmentado por lo general, una y otra vez, por toda clase de publicidad.

Despojada de su autonomía, relegada a ser un componente más de la oferta audiovisual, el cine ha adquirido por vez primera en su historia conciencia de la propia caducidad. Fenómeno de importancia máxima, que proyecta sobre la obra de Val del Omar —trece años después de su muerte— un sentido nuevo. Porque es en este punto donde sus películas —que muy pocas veces han podido ser contempladas en las condiciones de luz y sonido que él creó para ellas— se unen, en cierto modo, a todas las demás, participando de una especie de destino común.

En **Val del Omar sin fin**, el magnífico libro que su hija María José y Gonzalo Saénz de Buruaga dedicaron a su obra, hay una foto tomada en los sótanos de la antigua Escuela Oficial de Cinematografía —cuando estaba domiciliada en la calle Monte Esquinza de Madrid— que refleja el trato que dicha institución dio a la donación que el autor de **Fuego en Castilla** hizo de una parte de su laboratorio. En ella, como restos de un naufragio, reunidos en confuso montón, reducidos a chatarra, mezclados con desvencijadas piezas de mobiliario y otros enseres, aparecen los equipos de imagen y sonido fabricados por Val del Omar. En ese polvoriento desván de los sueños, extinguidos para siempre los fuegos de artificio con los que pretendió alumbrar en el espectador la idea de una nueva sociabilidad, podríamos ahora depositar también las carcasas vacías que el cine ha ido dejando en las cunetas de los caminos que ha recorrido: cientos y cientos de máquinas que, al igual que las de Val del Omar, hoy quizás estallarían en un mismo llanto.

(...)

*El llanto de las máquinas*, marzo 1995, forma parte del libro **Insula Val del Omar**, Consejo Superior de Investigaciones Científicas y la Semana de Cine Experimental de Madrid.

## LITERATURA Y CINE

(...)

Siempre he creído más en la experiencia del cine como forma de destino que como oficio o profesión. ¿Por qué motivo? Porque he tenido el sentimiento de no haber elegido ser cineasta, es decir, de no haber elegido igual que otras personas, en determinado momento, eligen ser ingeniero, médico o abogado. Porque el cine ha aparecido en mi vida a una edad muy temprana, en un momento clave de mi infancia, antes incluso de haber accedido a ese estado en el cual, según cuentan, se adquiere el uso de razón.

El cine surgió en mí, por vez primera, unido a una experiencia primordial del conocimiento. Y por ello, forma parte de mi identidad. Mejor dicho: el cine, como para otros sin duda la literatura, fue una forma de inventarme una identidad. Es por ello que siempre he afirmado que soy un cineasta incluso en las temporadas en las que no ruedo película alguna.

(...)

Hay un hecho incuestionable: para todos aquellos que hemos nacido dentro de este siglo que va llegando a su fin, las películas, al igual que los libros, han estado ahí, a nuestro alcance, constituyendo una parte esencial de nuestras experiencias, formando parte de un mismo paisaje. Porque si es cierto que, en muchos casos, el cine ha dado cuerpo —movimiento, voz, y rostro— a infinidad de personajes que la literatura había creado antes, también es verdad que, con frecuencia, sacándolos de la penumbra donde se encontraban, los reinventó, les dio una vida nueva.

Así, dentro de ese conjunto de experiencias fundamentales, en el que se hallan incluidas la lectura de un libro y la visión de una película, ese *después*, aplicado a la llegada del cine, se ha convertido a veces —es ley de vida— en un *antes*.

Valga un ejemplo. Muchos años *antes* de saber que **Frankenstein** era una novela escrita por una tal Mary Shelley, mujer del famoso poeta inglés, yo había tenido ocasión de conocer en el interior de una sala oscura a la extraordinaria criatura inventada por el doctor del mismo



Mary Shelley

e r i c c e

nombre. En medio de un sentimiento de atracción irresistible y rechazo, tan típico de la infancia, esa imagen cinematográfica se me impuso para siempre. Por eso, cuando mucho tiempo después leí por fin el libro de Mary Shelley, la imagen del monstruo de Frankenstein que esa película me había proporcionado entró en conflicto, puso entre paréntesis, dentro de mi imaginación, aquella otra imagen, tan distinta, que se desprendía de la lectura del texto. Para mí, el monstruo de Frankenstein no podía tener otra apariencia que la del actor que lo interpretó: Boris Karloff.

Hay un tiempo, el tiempo de los orígenes, en el cual todo lo que se vive posee un carácter extraordinario, fundador. La imagen del monstruo que Mary Shelley había fabulado era, sin duda, la original. Pero, dentro de mi experiencia, como le ha sucedido a tantas y tantas personas, esa imagen, simplemente, *vino después*.

A pesar de todo ello, es muy difícil, quizás imposible, despojar a Boris Karloff, incorporando al monstruo ideado por Mary Shelley, de su papel de intruso. Al fin y al cabo se trata de alguien de oscuro origen y aspecto deforme, que desea a toda costa ser aceptado por los demás. Si el monstruo sufre es porque quiere ser como los otros. Pero la sociedad, que se fía solamente de las apariencias, le rechaza. De ahí surge el conflicto. La maldad de la criatura del famoso doctor es un corolario de su desventura. Y su sustancial ambigüedad, que se deriva del hecho de ser una criatura fabricada a partir de la manipulación de cadáveres humanos, se parece un poco a la del cinematógrafo, constituye su incipiente alegoría. Bastará a este respecto recordar un detalle: en la película, a diferencia de lo que sucede en la novela, el monstruo no habla. Su silencio es, en cierto modo, semejante al del cine en el tiempo de sus orígenes, es decir, al del cine mudo.

No es extraño que el cine, al igual que el monstruo, haya tenido que sufrir en sus inicios, salvadas las distancias, un estigma parecido, una misma suerte de maldición. Invento de barraca de feria, arte canalla sin cartas de nobleza que ofrecer, soportó con paciencia, sin ceder un ápice de su vitalidad, la condena en muchos casos del orden intelectual establecido, el rechazo de toda clase de academias, incluso la reputación de ser un lenguaje impuro.

Este fenómeno pesó sobre la experiencia de algunos cineastas pioneros mucho más de lo que se cree. Ninguna, en este sentido, más significativa que la de Chaplin. Detrás del creador del personaje de Charlot, el más universal que el cine ha sabido nunca dar a luz, el arquetipo capaz de representar como pocos el malestar y la esperanza del siglo, late la misma historia del marginado que, habiendo experimentado el más hondo de los rechazos, desea ser reconocido, admitido en sociedad.

Las circunstancias, está claro, son hoy muy distintas. El cine hace tiempo que ha sido acogido en el interior de los clubs más elitistas e incluso forma parte ya de las academias. Sin embargo, subsiste todavía en la naturaleza de este lenguaje, un rasgo que le dota de una cierta ambigüedad y explica por qué su aparición pudo ser percibida por algunos como la de un intruso. Y es que el cine, aunque sea capaz de llegar a la abstracción, en principio tiene que hacer sus cuentas con lo real. De este hecho surge su principal servidumbre, pero, a la vez, su extraordinaria capacidad expresiva, su posible grandeza: la de ser un arte donde las personas y las cosas poseen su propio peso, su movimiento, su sonido, su color e incluso su duración.

Las imágenes cinematográficas, al igual que las palabras, son *signos*. Pero la palabra no es más que el signo arbitrario del objeto, mientras que la imagen cinematográfica deja ver, directamente, el objeto mismo.

La palabra considerada aisladamente es una abstracción que rodea al objeto de un margen de incertidumbre, de una aureola de vaguedad e imposibilidad que constituyen uno de sus principales atractivos. Pero cada vez que el cine y la novela describen la misma cosa, el cine trasciende ciertos límites de la novela. Todo lo que compone el mundo exterior —decorado, gestos de los personajes, expresión de los rostros— es competencia del cineasta. Por eso, modernamente, la descripción objetiva del mundo exterior se ha convertido, con cierta fre-

cuencia, en un sinsentido literario.

El cine es el arte de las apariencias, de la superficie del objeto. Y el talento del cineasta consiste en orientar al espectador, invitándole a depositar la riqueza de su propia experiencia en la apariencia del objeto que se le muestra. Por esta causa, el cine es el más desconocido y el peor comprendido de todas las artes.

El escritor es un demiurgo, posee toda la libertad de crear. El cineasta, en una primera instancia, está condenado a reproducir lo real.

Jean-Luc Godard, al abordar este tema, puso el siguiente ejemplo: *"El escritor escribe: El cielo era azul. Y dos días después puede pensar: Quizá el cielo no debe ser azul, sino que debe ser gris... Y corrige: El cielo era gris... Y así hasta el infinito. En el cine este problema no existe. El cielo está allí el día fijado para el rodaje, y ese cielo es gris, aunque quizás en el guión alguien ha escrito, con la mejor voluntad, que debería ser azul. Lo que importa es ese cielo en ese momento preciso. Por esta razón, el cineasta tiene el sentimiento de que no existe una diferencia entre la vida y la creación"*.

Y Pier Paolo Pasolini, escritor y cineasta, expresó muy bien este sentimiento cuando, mediante una imagen, dio una de las definiciones de el cine más hermosas que conozco. Dijo: *"Hacer cine es escribir sobre un papel que arde"*.

Algunas reflexiones en voz alta como introducción a un coloquio con un grupo de escritores jóvenes, procedentes de distintos puntos de España y América Latina, celebrando en el Centro Euro-Latinoamericano de Juventud (CEULAJ), Mollina (Málaga), febrero de 1993.



*Frankenstein* (James Whale, 1931)

## CINE Y PINTURA, UNA APROXIMACIÓN



*Passion* (Jean-Luc Godard, 1982)



*L'Entrée des croisés à Constantinople* (Delacroix) fragmento

(...)

### III

A pesar de que hayan constituido durante toda una época el objetivo preferido de crítica e historiadores, no es la clase de relaciones entre el cine y la pintura establecidas en la superficie, es decir, en el terreno de las apariencias plásticas, las que resultan a la postre esenciales. Mucho más importantes me parecen otras, de carácter subterráneo, presentes desde los orígenes, pero que han aparecido a medida que el cine, al par que se hacía adulto, se ha ido definiendo como medio de conocimiento, interrogándose sobre los límites de sus prácticas, y asumiendo los caracteres de una determinada modernidad.

Es a raíz de esta evolución, que puede situarse al comienzo de los años cincuenta, cuando la pintura va ayudar al cine a liberarse de los artificios literarios y teatrales heredados desde su nacimiento, salvándolo de las fórmulas narrativas y las convenciones dramáticas presentes en los guiones que la industria le ha impuesto tradicionalmente. Su función más importante fue ésa, sin duda alguna: la de actuar como una especie de decapante capaz de limpiar al cine de todos los barnices de lo ornamental y lo superfluo, es decir, de todas las figuras ordinarias de la seducción.

Nadie ha expresado mejor este efecto, incorporándolo de manera ejemplar en todas y cada una de sus películas, que Robert Bresson, un cineasta esencial —para quien la pintura, no por casualidad, fue su primer medio de expresión—, al que pertenecen las siguientes palabras: "*La pintura me ha enseñado que no era preciso hacer bellas imágenes, sino imágenes necesarias.*"

El sentido que esta frase proyecta es el mismo que, por otros caminos, aparecerá en determinadas obras de Roberto Rossellini —las que tienen como modelo principal a la actriz Ingrid Bergman—, en las cuales una imagen será bella a fuerza de ser necesaria, o lo que es igual, de ser justa. ¡Qué lejos estamos ya, en este punto, del viejo tema de las apariencias plásticas! ¡Y qué situación más paradójica también! Porque a partir de este momento, la pintura y sus artistas, como referencia fundamental, van a estar más presentes que nunca en la entraña de ciertas películas.

(...)

Al comienzo de los años sesenta, la progresiva renovación de los medios técnicos (cámaras insonorizadas mucho más ligeras, ópticas de gran luminosidad, emulsiones ultra rápidas, pequeños magnetófonos portátiles capaces de registrar el sonido en cualquier circunstancia y lugar), contribuyó a la movilidad y reducción de los equipos de rodaje, facilitando la captura

de los aspectos más inmediatos de la realidad. Este hecho propició el desarrollo y consolidación de una modernidad de la cual las películas de Renoir, Bresson y Rossellini fueron precursoras, cuyo papel ha sido asociado en ocasiones, muy justamente, con el que desempeñó el impresionismo en la historia de la pintura, cuando el artista, abandonando el estudio, se trasladó con su caballete al exterior —las calles de la ciudad, el campo—, en busca del aire libre, para pintar directamente del natural.

El cine moderno, completando una especie de ciclo, abrió así en la trama de la representación clásica un agujero a través del cual llevará a cabo la evacuación de un cierto ilusionismo de las formas establecidas. Fenómeno de importancia decisiva, que se prolongará durante al menos dos décadas, encontrando su expresión más radical en las obras de Jean-Luc Godard, el autor que de una manera más precisa ha introducido en las películas la problemática de la pintura.

#### IV

(...)

A este respecto, en 1980, Godard proponía una experiencia que, al menos en una primera instancia, entrañaba más de un modo de vivir que un definido modelo estético, algo que desde entonces se ha convertido en la idea que preside su trabajo, y que me parece ejemplar. Oigámosle: *"Intento trabajar como un pintor. Recuerdo que hace tiempo, cuando era todavía niño, pinté un poco. Al viajar, antes compraba libros de historia y novelas policíacas. Ahora, acostumbro a adquirir libros de pintura. En uno de ellos, por ejemplo, he leído que a Auguste Renoir le gustaba salir. Sentía la necesidad de ir al campo, y partía. Se adentraba en el bosque. Dormía en la fonda más próxima. Y pintaba. Así pasaba quince días, y después regresaba, con su cuadro acabado. No comprendo por qué no hay más personas que, como yo, sientan la necesidad de hacer algo así. En las ciudades no se puede ya físicamente rodar. Pero yo he reencontrado la técnica de los pintores: la de improvisar"*.

#### EPÍLOGO

Louis Lumière ha fijado para siempre aquello que obsesionó durante mucho tiempo a los pintores: lo fugitivo, lo efímero, lo impalpable. Algo que, de inmediato, puede transmitírnos desde la pantalla cinematográfica la simple imagen en movimiento de las hojas de un árbol agitadas por el viento: el discurrir del tiempo.

Cien años después de su aparición, sometido al imperio de la imagen electrónica, convertido socialmente —como predijo precisamente Lumière— en un invento sin porvenir, es al cine a quien le toca vivir la misma pasión que en su día consumió a la pintura. Hablo, naturalmente, del cine de ahora, el que ya no es algo en sí mismo, como lo fue durante muchos años, desde sus orígenes, sino que se nos aparece como un apéndice más de lo que se ha dado en llamar el audiovisual: una persona que ha dejado de ser independiente, que lleva una existencia vicaria, y cuyo domicilio social más conocido está en la televisión; una forma de arte —la última quizá de nuestra historia— que, por lo que a su contemplación mayoritaria se refiere, apenas ocupa la sala oscura, su lugar de nacimiento.

Es justo a partir de su nueva situación en el mundo, es decir, cuando se experimenta como pérdida y adquiere por vez primera conciencia de la propia caducidad, cuando se diría que el cine reencuentra definitivamente a la pintura. En cualquier caso, no hay duda de que hoy ambos transitan por más de un territorio común, compartiendo parecidas frustraciones y esperanzas. Porque en un momento como el presente, en el que la inflación audiovisual ha llegado a extremos inimaginables, la cuestión que se impone, más que nunca, es la siguiente: cómo hacer visible —pintar, filmar— una imagen.

Conferencia-coloquio celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Diciembre de 1994.

## PRESENTACIÓN DE *THE RIVER*, DE JEAN RENOIR

Si atendiendo a la invitación del Festival de Taormina, he elegido **The River** para ser presentado aquí, ante ustedes, no es solamente por una cuestión personal de afinidad o admiración, como homenaje a Jean Renoir, sino también porque esta película constituye un ejemplo extraordinario de lo que un día el cinema ha llegado a ser como medio de conocimiento, como *ventana abierta al mundo*.

*Ventana abierta al mundo* es la expresión que se utilizó para aludir a la capacidad de la pintura a raíz de la invención de la perspectiva, un rasgo que, entre otros, distingue igualmente el trabajo de un director que gustaba presentarse a sí mismo como *ciudadano del cinematógrafo*. Ciudadanía que, en este caso, debemos entender en su dimensión más universal, aquella que va unida al sentimiento de pertenecer a una familia única: la familia humana.

En 1949, en un mundo que vivía aún las dramáticas secuelas de la Segunda Guerra Mundial, Jean Renoir abandona Hollywood y se embarca para la India no a la manera de un turista ilustrado, sino respondiendo a su exigencia como cineasta. Inspirado en una novela escrita por una mujer —Rumer Godden—, rodado a orillas del Ganges por un equipo técnico y artístico formado por hombres y mujeres de diferentes nacionalidades, **The River** es el resultado de este viaje de Renoir, que anticipa, en más de un aspecto, el que siete años después llevará a cabo su amigo Roberto Rossellini.

En ambos casos existe un mismo empeño moral, la necesidad de reencontrar los propios orígenes, la búsqueda de una fraternidad esencial, algo que se ha perdido en las denominadas “sociedades de la abundancia”. “*He sentido* —escribió Renoir a este respecto— *cómo nacía en mí el deseo de tocar con mis manos a mi prójimo, que vagamente creo que está constituido hoy día por todo el mundo*”.

Si hoy propongo aquí la contemplación de esta película —nuevo para algunos, seguramente los más jóvenes; conocido para otros— es con la esperanza firme de reencontrar en él, una vez más, el aliento de una experiencia primordial, aquella que, en este siglo que se acaba, el cine ha sido capaz de alumbrar quizás como ningún otro lenguaje artístico conocido: la radical apertura al mundo.



*El río* (Jean Renoir, 1950)

Taormina (Sicilia), julio de 1997.