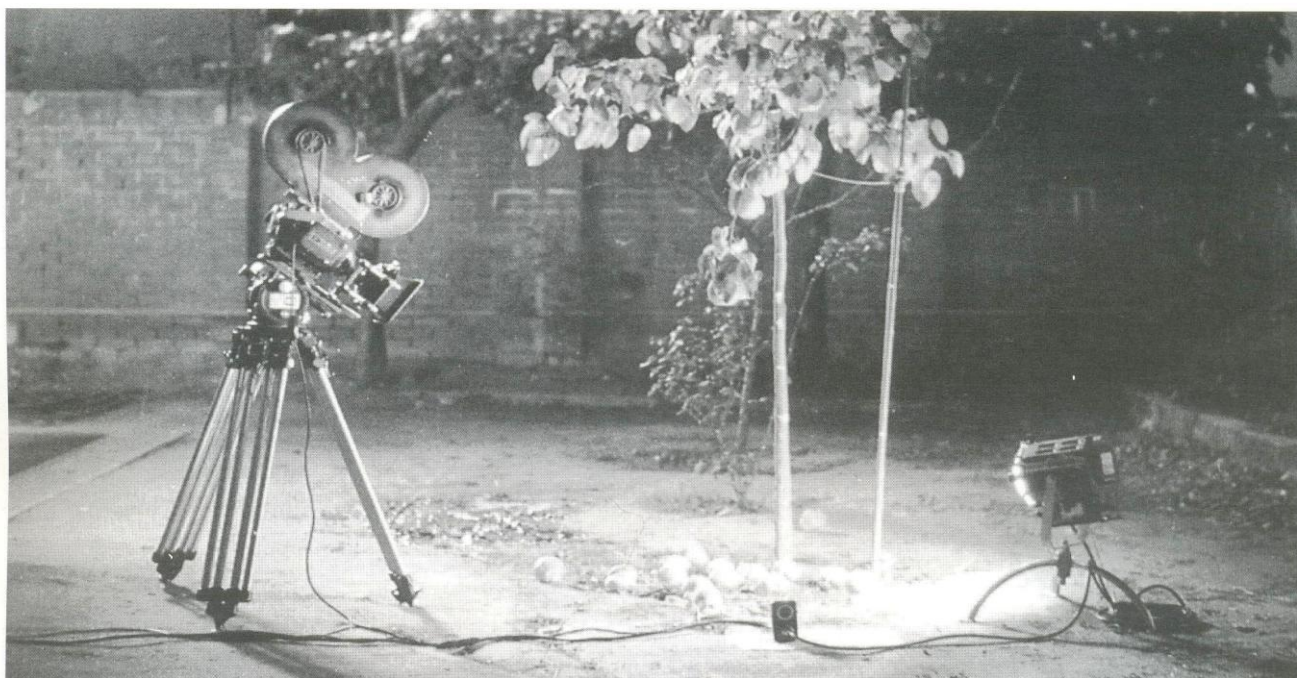




VÍCTOR ERICE

EL CINE EN LA ENCRUCIJADA*



A pesar de que el nuestro sea un oficio que se lleva a la práctica en unión con otras muchas personas, nada solitario, sobre todo si lo comparamos con el del escritor o el pintor, los cineastas vivimos a veces en un mundo cerrado. Y sucede que, al margen de las campañas de promoción en las que participamos a la hora de presentar nuestras películas, no disponemos de muchas oportunidades de intercambiar ideas con la gente que comparte una misma afición al cine, una similar inquietud o bien una actitud de curiosidad en general. Esta de hoy es para mí una de esas oportunidades, que agradezco como merece.

He tomado una serie de notas sin ningún afán de sistematización, un tanto dispersas, que les voy a leer. Giran alrededor de algunos de los temas que me preocupan de forma particular, en este momento, ya que el cine vive un período muy crucial de su historia. El cine -como ha dicho Jean Luc Godard- ya no tendrá más la edad de un hombre, un hecho que traza una frontera, la de la edad, unida a un fenómeno de importancia decisiva. Y es que al cine, en la actualidad, solamente se le puede contemplar integrado en el marco del Audiovisual. De hecho, es un ejemplo, la sección del Ateneo, que aquí me acoge, se llama Área de Audiovisuales. Esto quiere decir, entre

otras cosas, que el estatuto de la imagen ya no lo tiene el Cine, sino un conjunto de técnicas y medios de diferente naturaleza: la Televisión, el Vídeo, todo el mundo de la imagen electrónica. Es el signo de una mutación extraordinaria, que no sabemos muy bien a dónde nos lleva. Y una de las cosas que podemos hacer, al menos las personas de mi generación, es plantear preguntas. Probablemente son los jóvenes quienes, en primer término, tienen que buscar las respuestas.

Otro de los temas que aparecerá en estas notas se refiere al cine de los orígenes en relación con el que se lleva a cabo en el presente; un cine que, en mi opinión, ha perdido en una gran medida su carácter testimonial, su capacidad para registrar, impresionar, un acontecimiento real, es decir, su dimensión documental. La televisión ha acaparado por completo eso que se ha dado en llamar la Actualidad, dando lugar a un género, el reportaje, que no debemos confundir con el documental. El tercero de los temas que voy a abordar se refiere a la relación entre el cine y la pintura. De hecho, mi última película, *El sol del membrillo*, está dedicada al trabajo del pintor Antonio López.

Y sin más, paso a leerles estas notas, ya digo que dispersas, que espero nos ayuden a centrar un poco el coloquio posterior.



I.- De la barraca de feria al audiovisual.

El cine -como escribió el teórico francés André Bazin- ha nacido de dos tendencias opuestas, pero profundamente relacionadas, del siglo XIX: de un lado, la idea de la obra de arte total, la búsqueda de una síntesis de las artes; de otro, la utopía de un mundo desencantado y su corolario, el culto positivista de los hechos. No es extraño que, como la pintura a partir de la invención de la perspectiva -tal como la definió en el siglo XV Leone Battista Alberti- fuera considerado desde sus orígenes como una "ventana abierta al mundo". Su éxito estuvo siempre ligado a la específica capacidad para reproducir la apariencia de las cosas, su movimiento, su duración; es decir, el espacio y el tiempo. Se diría incluso que fue inventado con este fin. André Bazin, lo expresó de una forma extraordinaria; decía que el cine embalsamaba lo real. Propulsor de la idea del realismo como ontología del lenguaje cinematográfico, Bazin soñó toda su vida con un cine que se desprendía de lo real como la piel se desprende del cuerpo. Por eso, amparándose en los conceptos de un psicoanálisis de las artes plásticas, siguiendo las huellas de André Malraux, encontró en el complejo de "momia", utilizado para explicar el origen de la pintura y la escultura, la escondida raíz de la que, en su opinión, había brotado la invención del cinematógrafo.

La religión egipcia, en efecto, polarizada en su lucha contra la muerte, hizo depender la inmortalidad de la perennidad material del cuerpo, con lo que buscaba satisfacer una necesidad de la psicología humana: escapar a la inexorabilidad del tiempo. De ahí que fijar artificialmente las apariencias carnales de un ser, significara sacarlo de la corriente del tiempo, y armarlo a la orilla de la vida. En este sentido, con su aparición, el cine vino a cumplir, definitivamente, una vieja utopía del hombre.

De todos los lenguajes artísticos existentes, el cine es el más capacitado para contener el tiempo, para dar cuenta de su paso. No es que los demás lenguajes no sean capaces de reflejar el tiempo, lo son, basta pensar en la literatura, en la pintura... Pero ninguno es capaz de contener el tiempo como el cine lo hace a través de sus imágenes y sonidos, como el agua se contiene en un recipiente.

Un poco más de cien años después de su aparición, el cine se ha transformado radicalmente. Hoy se nos aparece en primer término como un apéndice más de lo que se ha dado en llamar el Audiovisual, es decir, como una persona que ha dejado de ser independiente, que lleva una existencia vicaria, y que tiene su domicilio social más conocido en la Televisión. En resumidas cuentas, como una forma de arte que, por lo que a su contemplación mayoritaria se refiere, apenas ocupa ya su lugar de nacimiento, la sala oscura. Nuestro presente está marcado por el triunfo de la pequeña pantalla y la imagen electrónica. 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 en la reproductibilidad técnica, el cine ha visto cómo sus más nobles efectos eran vulgarizados, hasta el 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.

Por otro lado, la televisión no continúa el cine, por la simple razón de que no es un dispositivo para crear algo. La imagen electrónica ha dado lugar, más que a un nuevo lenguaje, a un sistema de reproducción, a un código visual cuya función primordial es el control y la formación de masas a escala planetaria. Y no sólo la sala oscura es hoy, a escala general, un residuo, sino que el cine entero se nos aparece como tal, como lo que queda de un mundo perdido, y no desaparecido del todo. Esta situación te acerca cada vez más a otros lenguajes que también poseen un carácter residual: la pintura, la poesía.

Si algo renovador puede llegar a surgir, procederá seguramente de aquellos territorios que no están acotados. O lo que es igual: de los márgenes. Pero escribir,

pintar, filmar en los márgenes no significa ser marginal o tener voluntad de serio. Es sencillamente reconocer el espacio que a cada cual le es propio, aquél a donde ha ido a parar.

A la hora de hacer una película, uno de los grandes problemas actuales es cómo hacer para que algo de verdad se introduzca en sus imágenes. Eso significa a veces tener que abandonar las autopistas conocidas, perfectamente trazadas, por donde pretenden discurrir la mayoría de los guiones, y tomar caminos y senderos que avanzan campo a través, los que dan la impresión -superficial- de no ir a ninguna parte. Porque un cine que se nutra sólo de sí mismo corre el riesgo de incurrir en la repetición ensimismada y nostálgica de unos modelos establecidos. El cine siempre ha salido ganando cuando ha viajado y se ha puesto en contacto con otras formas de vida, cuando se ha relacionado en profundidad con otros lenguajes artísticos, la pintura, por ejemplo.

II.- Cine y pintura.

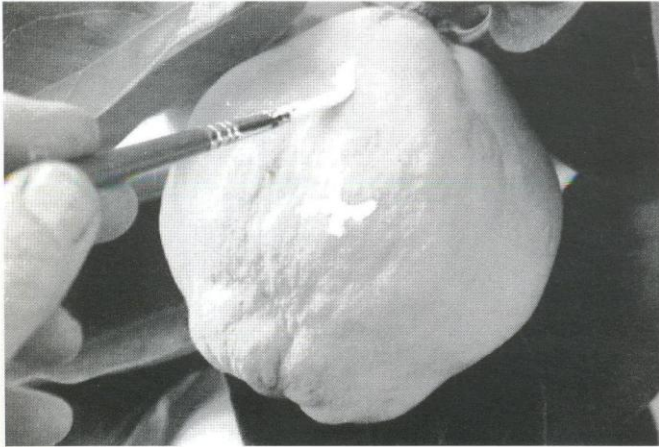
La pintura, como lenguaje silencioso, ha sido el primer testigo del cine moderno, quien le ha ayudado a liberarse de los artificios literarios y teatrales heredados desde su nacimiento, salvándolo de las fórmulas narrativas y las convenciones dramáticas presentes en los guiones que la industria le había impuesto tradicionalmente. Su función más importante fue esa, 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".

Al comienzo de los años sesenta, la progresiva renovación de los medios técnicos (cámaras insonorizadas mucho más ligeras, ópticas de gran luminosidad, emulsiones ultrarápidas, pequeños magnetófonos portátiles capaces de registrar el sonido



C

I



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.

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 transmitirnos 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, es al cine a quien le toca vivir la misma pasión que en su día consumió a la pintura. No es extraño que haya encontrado en ella un punto de referencia fundamental. Se comprende el sentimiento de pérdida que hoy se desprende de la imagen cinematográfica y, en consecuencia, las manifestaciones de algunos de sus autores, reclamando para su trabajo las mismas condiciones de las que tradicionalmente ha disfrutado el pintor. He aquí, como ejemplo, lo que el director Martin Scorsese, que precisamente encarnó al personaje de Van Gogh en uno de los episodios de *Los sueños*, de Akira Kurosawa, declaró

hacer autorretratos cada vez más pequeños". Seis años antes, en 1980, Jean-Luc Godard, uno de los autores más decisivos del cine moderno, proponía una experiencia similar a la de Scorsese, que entrañaba tanto una manera de vivir como un definido modelo *estético*. Decía en esa ocasión:

Intento trabajar como un pintor. Recuerdo que hace tiempo, cuando todavía era niño, pinté un poco. Al viajar, antes compraba libros de historia y novelas policíacas. Ahora acostumbro adquirir libros de pintura. En uno de ellos, por ejemplo, he leído que a Augusto Renoir le gustaba salir al campo. Se adentraba en los bosques, y dormía en la fonda más cercana. Y sobre todo, 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.

Este fenómeno se presta a más de una interpretación. La que Jacques Aumont nos propone, en su libro *El ojo interminable*, recientemente publicado en España, es una de las más interesantes. Viene más o menos a decirnos que el cine, sintiendo su muerte cercana, ha decidido involucrarse, como si de un ropaje o sudario se tratara, en su dignidad artística. Fundado en la reproductibilidad técnica, el cine se ha convertido -como ya he señalado antes- en una fácil presa de la vulgarización máxima, a través del vídeo y la televisión. No es extraño, por

en mayo de 1986 al diario francés *Libération*. Decía Scorsese: "Lo importante sería hacer películas como si uno fuera un pintor. Pintar una película, sentir físicamente el peso de la pintura sobre la tela, no ser molestado por nadie, dejar reposar un cuadro inacabado y comenzar otro,

consiguiendo, que sintiéndose de tal suerte dañado, experimente -según Aumont- la necesidad de afirmarse postteriormente como lenguaje original y, más aún, como arte del siglo XX.

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 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 que la inflación audiovisual ha llegado a extremos inimaginables, la cuestión que se impone, creo yo, más que nunca, es la siguiente: ¿cómo hacer visible -pintar, filmar- una imagen?

Algunas respuestas a las preguntas suscitadas en el coloquio

- Quizás el acento de mis palabras les parezca pesimista o, en todo caso, crepuscular. Pertenezco a una generación que descubrió el cine cuando no existía la televisión, y que por eso ha tenido el privilegio de vivir una experiencia más cercana a sus orígenes. El cinematógrafo, conviene recordarlos, nace, entre otras cosas, como búsqueda de una nueva sociabilidad. De él se llegó a decir que era "el teatro de los pobres". De hecho, durante un tiempo gozó de mala reputación. En la España de la postguerra se podían percibir aún signos de esa fama. Se explica que, para mí, la visión de las películas en la televisión suponga una pérdida. Hablo en líneas generales, porque las salas existen todavía.

- Para vivir a fondo cierto tipo de experiencias, creo que hay que lanzarse a la aventura de hacer cine prescindiendo a veces de los saberes establecidos, especialmente cuando uno parte a la búsqueda de algo que no conoce de antemano, y su papel es más bien el de un observador. Se necesita en estos trances hacer una cura de humildad, y mantener una actitud lo más abierta y receptiva posible. Es lo que intenté llevar a cabo en mi película *El sol del membrillo*.



• El cine es también, y sobre todo, un hecho industrial. En la realización de una película se emplean por lo general medios muy costosos, sobre todo si los comparamos con los de un pintor. Sin embargo, creo que se ha ido produciendo últimamente una liberalización interesante. Hoy se pueden impresionar imágenes en soportes que resultan más baratos que el fotográfico. Yo animo a los jóvenes a que practiquen con los medios que tengan más a su alcance, en vídeo, si es preciso.

• El funcionamiento de eso que se denomina Mercado cinematográfico pertenece a otro orden de valores, constituye el verdadero *quid* de la cuestión. La ley que impone tiene mucho de totalitaria, en la medida que tiende a eliminar no sólo a la excepción, sino también al débil, al desheredado. Por otra parte, quien dicta las normas generales de ese Mercado es una cinematografía -la Norteamericana- que quiere dominar absolutamente el mercado cinematográfico a escala planetaria, apoderándose de todas las pantallas. En una buena parte, ya lo ha conseguido. Por ejemplo, en Europa, en Inglaterra y Alemania, ha llegado a controlar el 95% de las salas de cine.

• En muchísimos casos, son los ejecutivos de la Televisión quienes hoy deciden las películas que hay que hacer. El cine, en este sentido, ha perdido independencia. Son muy escasos los productores que se deciden a llevar adelante, un proyecto sin tener asegurada de antemano su venta a la Televisión.

• Louis Lumière concibió el cine como un instrumento de la ciencia, y, pasado un tiempo, se llevó una gran decepción al ver el rumbo que había tomado su criatura. Fueron los hombres de negocios los que monopolizaron su utilización, integrándolo en la industria del espectáculo, dedicándose sobre todo a producir películas de ficción. Pero el cine tenía, y quizás sigue teniendo, otras posibilidades, la mayoría apenas exploradas. No sólo se presta para contar historias y entretener a la gente, sino para hacer historia, filosofía, ensayo.

• La industria ha racionalizado tanto sus productos que, en una sociedad como la actual, la mayor parte de las películas se fabrican en serie, para ser consumidas vertiginosamente. El cine ha sido, al menos durante un tiempo, en sus mejores tendencias, uno de los lenguajes más capaces de dar testimonio de su tiempo. Hoy, sin embargo, es más un instrumento de dominio y poder, un medio para hacer que el dinero se mueva. Los hombres que rigen su destino han cambiado mucho, David O. Selznick, al producir *Lo que el viento se llevó*, pretendía, naturalmente, recuperar la inversión y ganar todo el dinero posible, pero, en primer lugar, quería hacer la mejor película de la historia. Es decir, era un cineasta. Lo que sucede en Hollywood es que esta generación de productores desaparece al final de los años 60. Las

• El cine es el lenguaje artístico que contiene el mayor caudal de imágenes del siglo XX, seguramente las más significativas. Por eso puede decirse de él que constituye la memoria del siglo. Cuando en un futuro más o menos próximo se quiera saber lo que este siglo fue, las películas constituirán un testimonio de enorme valor. Me temo que no se pueda decir lo mismo del cine con respecto al siglo XXI, al menos no en la misma proporción y con un idéntico grado de cualidad.

• El cine ha consumido en cien años lo que otros lenguajes artísticos han tardado siglos en experimentar. Ha envejecido también muy deprisa. En la actualidad vive la misma pasión que conoció la pintura en el siglo pasado, con el desarrollo de la fotografía, primero, y el nacimiento del cine después: dos lenguajes capaces de dar cuenta de las apariencias de la realidad con extraordinario realismo. De inmediato, el trabajo de muchos artistas perdió sentido, lo cual explica muy bien el surgimiento de la pintura moderna, el proceso de aceleración y descomposición de las formas. Me parece que al cine le está ocurriendo ahora algo parecido en su confrontación con la imagen electrónica, que ofrece unas posibilidades de manipulación extraordinarias.

• El cine ha sido un gran arte popular, y ya no lo es. Se trata de una pérdida muy grave, de la que casi nadie habla. Los cineastas pioneros eran todos gente humilde, emigrantes en su mayoría. No tenían conciencia de ser artistas, y eso era algo extraordinario. Los cineastas actuales nos hemos acercado al cine de una manera muy distinta. Mi generación, en concreto, antes de dedicarse al oficio de hacer películas, ya sabía quién era Griffith o Eisenstein, John Ford y Jean Renoir, Dreyer o Murnau... La diferencia es enorme. Fuimos, en cierto modo, la primera generación de cinéfilos de la postguerra.



multinacionales compran los grandes Estudios, y ponen al frente de los mismos a ejecutivos expertos en finanzas, pero que lo ignoran todo del oficio de hacer películas. Se trata de una transformación importantísima.

• Si comparamos el número de imágenes que consume cotidianamente el ciudadano de hoy con las que consumía el hombre de la Edad Media, la diferencia es abismal. En medio del diluvio de imágenes que actualmente cae sobre nosotros, a todas horas, en todas partes ¿cómo recuperar una imagen verdadera, que no esté contaminada?

*Notas leídas en una conferencia-colquio que tuvo lugar en el Ateneo de La Laguna