

FESTIVAL EN MANNHEIM

EL "CINE DIRECTO"

POR JOSE
MONLEON

EN el avión, a mi lado, venía un obrero murciano que había hecho una escapada a su pueblo —en el buen sentido barojiano— para ver jugar al Real Murcia y torear a Cascales. Trabajaba de camarero en Stuttgart y parecía muy contento; en otra época se hubiera marchado a América, pero ahora Alemania era una cosa mucho más clara, y, además, más próxima. Cascales y el Real Murcia eran siempre posibles. Luego, en el aeropuerto de Francfort, me llevé otra sorpresa. Fue cuando quise hablar en francés con una azafata y ésta me dijo que le hablase en español, idioma que nuestra emigración ha hecho imprescindible en aeropuertos y grandes estaciones. Finalmente, en Francfort, al tomar el tren para Mannheim, tuve la impresión de sentirme especialmente tutelado. Los españoles caen bien en Alemania. El hombre que se planta allí con una maleta, dispuesto a trabajar, a empezar de nuevo, sin el aparato literario de las emigraciones colectivas, les asombra. Hay un heroísmo gris, nada épico, de padre o hijo de familia que se va por algún tiempo a Alemania para ahorrar dinero trabajando en oficios modestos —una actitud bien distinta al ánimo de enriquecimiento del antiguo emigrante—, que quizá es nuevo en la Historia. Y que probablemente es un síntoma más —aparte de las razones económicas— de ese proceso de supranacionalismo, de socialización y libertad en el que Europa parece, entre mil dificultades, inmersa.

El Festival de Mannheim, espléndido, sería otro dato más. La convivencia, en el Jurado, en las películas, en los periodistas, de tendencias bien distintas, pulverizaba ese esquema de una Alemania occidental eternamente agresiva y revanchista. En Mannheim se estaba bien. Estaba uno dentro de la vía, a escala cinematográfica, del gran diálogo de nuestro tiempo.

La imagen, al servicio de la realidad

En Mannheim hubo tres apartados. El de la competición entre una serie de películas; las conversaciones sobre «cine directo», ilustradas con proyecciones, y una retrospectiva que presentó los mejores documentales —en su sentido más amplio— de la historia del cine.

Sin embargo, la verdad es que los tres capítulos no hicieron sino desarrollar un mismo tema: el del «cine directo». Así debía de ser, porque, aunque se trata de una revolución destinada a invadir, en mayor o menor escala, la totalidad del cine, su origen está en el «documental» y el de Mannheim ha sido uno de los más grandes Festivales en la especialidad —por su calidad y por la situación actual del cine— que se hayan celebrado nunca.

¿Qué es el «cine directo»? El término desplazó en las conversaciones al de «cinema-vérité», que es el empleado por los franceses. Y lo desplazó por dos razones: primera, porque lo de «cinema-vérité» está adscrito históricamente a una clase específica de «cine directo»; es decir, que una serie de películas —especialmente las de Jean Rouch— han sido lanzadas bajo este nombre y se corre el riesgo de que parezcan el arquetipo de la tendencia. Otra razón, aún más importante, es que a este «cinema-vérité» francés se le han hecho muchas objeciones. «Crónica de un verano», que es la película base del grupo, no pareció a nadie que fuera realmente «vérité». Coger a un señor en la calle y preguntarle cualquier cosa delante de la cámara no nos garantiza en absoluto la verdad del material obtenido; por el contrario, hay muchas razones para pensar que este hombre, al saberse observado, «compone» sus palabras y sus gestos. Si ustedes vieron el «Don Quijote», de César Ardavin, pasado por la televisión española, comprenderían hasta dónde puede llegar la mentira partiendo de estos supuestos: los personajes manchegos, «sorprendidos» por la cámara, enjaretaban discursos y consideraciones morales a los que quizá no se atreviesen nuestros oradores más celebrados.

No, lo de «cinema-vérité» no le hacía gracia a nadie, aun reconociendo que Jean Rouch y Edgar Morin —que estaban en Mannheim y participaban en las Conversaciones— han tenido la importancia de «replantear» audazmente una vieja obsesión cinematográfica: la del «kino-pravda», de Vertov, y la de tantos realizadores que, con mejores o peores resultados, han teorizado sobre la necesidad de cambiar la palabra literaria por la mirada cinematográfica, el proceso «creador» del escritor por la realidad sorprendida, la argumentación personal por la evidencia objetiva. **SIGUE**

Brandy Espléndido



Siendo

GARVEY

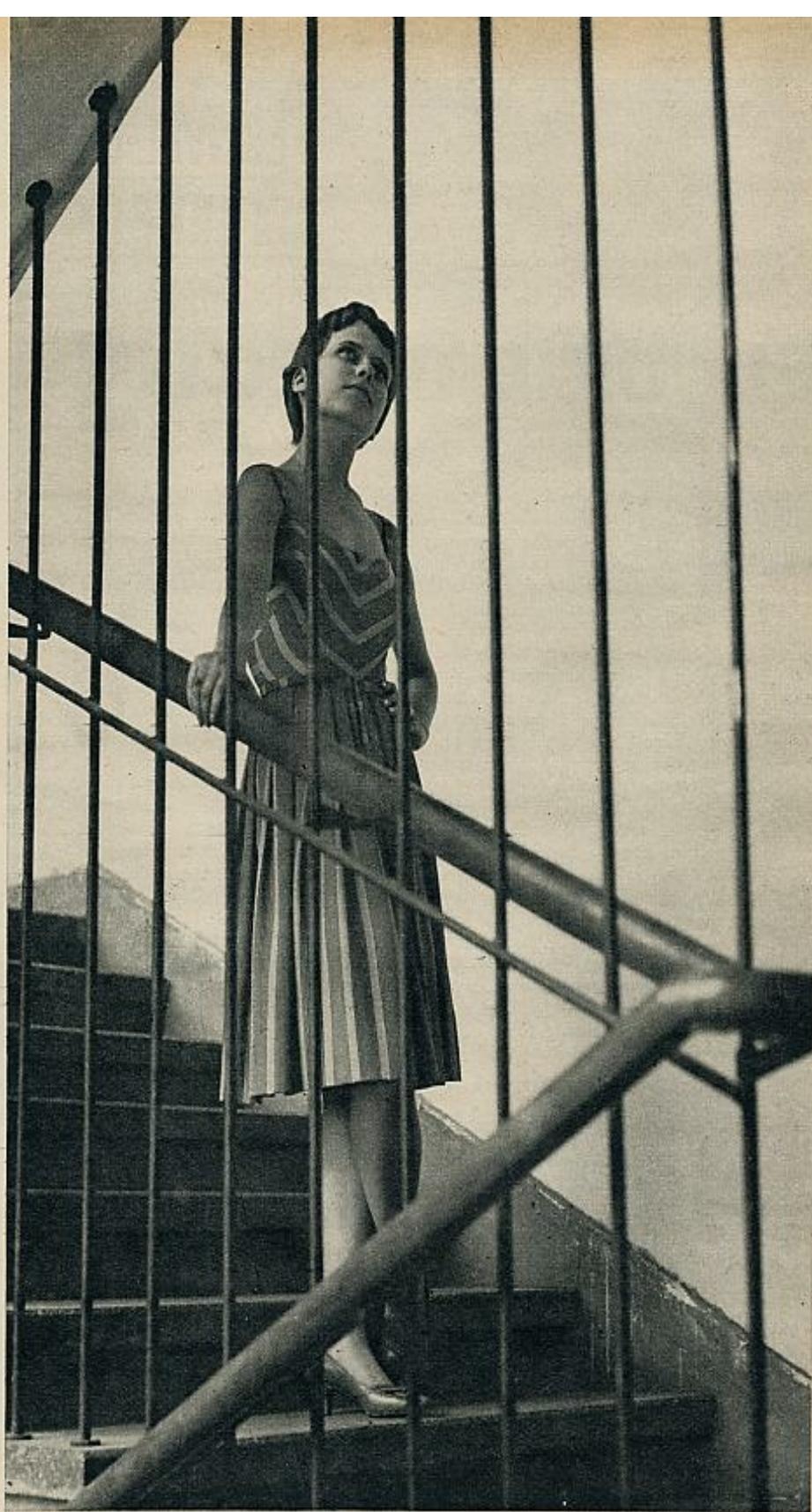
es exquisito

Se ha preferido el término de «cine directo», que parece recoger dos aspiraciones. Una, la «toma» de los hechos reales en el momento que se producen. Otra, un tratamiento estilístico que alude esteticismos marginales para intentar llegar inmediatamente a los hechos y personas.

El «cine directo», como se ve, es una expresión del realismo antes que una expresión de la estética. Esto me parece a mí fundamental para no caer en errores. El «cine directo» no es el «cine por el cine», el «cine de lo espontáneo» a secas, un cine que crea ingenuamente que las cosas son «verdad» por el hecho de rodarlas. Este es, en alguna medida, el postulado matriz de la Nouvelle Vague, que es una cosa bien distinta del «cinema directo», nacido de un subyacente y ahora renovado afán del cine por combatir la posible superchería o la magia sin más de la imagen. Se trata de combatir, desde una nueva posición, los dos frentes más o menos tradicionales: el del examen de las películas a partir de la propia historia del cine o el examen de las películas a partir de una crítica ideológica del guión. Se trata, en definitiva, de avanzar por otro camino: hacer de la imagen, en sí misma, un instrumento de conocimiento de la realidad. Es decir, no ir de la imagen a las palabras, al equivalente literario de las imágenes, sino de ver, en sí mismas, sus significaciones de todo tipo; de integrar en nuestra consideración de la realidad una serie de datos, elementos, motivaciones y humores que están ausentes en los esquemas formulados con palabras. El «cine directo» nos propone, en suma, un nuevo modo de «aprehender» la realidad.

Naturalmente, esto del «lenguaje de la imagen» es tan viejo como el cine. Pero las palabras tienen valores generales distintos en cada época, y lo cierto es que una gran mayoría ha utilizado lo de «lenguaje de la imagen» en el sentido de que las historias podían contarse en la pantalla en lugar de en el libro. Si desde Vertov hasta hoy las ideas que impulsan el «cine directo» seguían en un campo más o menos teórico, y aplicadas únicamente al vago concepto de «documental», quizá se deba a que no existía una necesidad colectiva e histórica de potenciarlas.

Habría que preguntarse entonces por qué ahora, a uno y otro lado del Atlántico, una serie de realizadores han decidido trabajar para materializar las viejas aspiraciones. Yo creo, quizá intuitivamente, que esto responde a un gran cansancio mundial por la «ficción». Se habla mucho ahora de «humanismo», y la base del movimiento, en unos u otros campos ideológicos o estéticos, parece ser siempre la misma: recobrar al hombre, aplastado por tantos esquemas políticos, económicos, sentimentales, raciales, folklóricos, retóricos, etc. Hay una especie de «elementalización» de las cuestiones, sobre la base racional de unos cuantos principios éticos. Se llama al técnico para que, impersonalmente, dicte la ordenación del proceso. Se prefiere ver en el Teatro de las Naciones a las nuevas compañías de los países africanos, que testimonian sobre la prehistoria de su independencia, antes que asistir a la representación de un Kleist o un Goethe. Se quiere «ver» —¿hasta qué punto la televisión, a pesar de sus limitaciones y errores, no está contribuyendo?— en lugar de que «otro nos lo cuente». Se quiere saltar por encima de la deformación, o de los intereses, del «informante». Se



En Mannheim vimos también los últimos premios de los mejores Festivales internacionales del cine documental. Uno de ellos era este «Tú», realizado en Hungría y premiado en Tours. Es la expresión más arquetípica del cine por el cine, de la belleza de la imagen en sí misma, como el «Madrid de 5 a 7», o la película de Carlos Villardebó, «La cucharitas», que vimos en Bilbao. La Espontaneidad se convierte en una Mística, en una obsesión, y, al final, en un simulacro. La muchacha anda por las calles de Budapest, sin que a la cámara le preocupe otra cosa que fotografiarla en los momentos y en los gestos más fotogénicos, más bellos...

quiere «estar» en el lugar donde ocurren las cosas. La prensa es cada vez más gráfica. Las memorias, libros de viajes, crónicas, adoptan, en los mejores casos —pues sigue, claro, el viejo corresponsal de prensa que no hace más que dar ceba al país que le paga para que no le echen—, un tono de confidencia sin retórica, de desnudez. Juega en ello, decisivamente, la actitud provo-

cada, o alertada, por un temor a la guerra atómica? Es muy posible. Lo cierto es que parece vivirse —y hay, naturalmente, quienes se oponen a ello— una etapa de «relax», de autocrítica, como si las ruedas de molino fueran cada vez más ridículas y las bocas que comulgaban con ellas menos numerosas. Hemos heredado una gran mentira histórica, voceada y fomentada todavía

EL "CINE DIRECTO"

por quienes la representan, pero que nos viene grande, que no sabemos cómo desmontarla, cómo convivir racionalmente con ella

Para mí, el «cinema directo» es, ya en el plano concreto de películas que he visto en Mannheim, el cine de un tiempo así. Los americanos, aun antes de disponer del material adecuado, forzaron la posibilidad de realizarlo. La fabrica-

ción de las cámaras apuntó hacia su máxima ligereza y simplificación de la sincronía con el sonido. Se trataba de dar a estos nuevos directores, que nada querían saber de los estudios ni de las estrellas, unos aparatos que llevar al hombro y una película ultrasensible para que pudiesen recoger los hechos y los sonidos en la calle.

«Bueno, pero esto ya lo hizo (sin sonido,

claro) Lumière», pensará el lector. «Esto es sólo aplicable al "documental"». No, no, es distinto, muy distinto. El documental tradicional era una forma más de la «ficción». La Semana Santa sevillana de los Lumière, o cualquiera de los documentales sobre ciudades que vemos anualmente en el Festival de Bilbao, son cromos, en los que las catedrales góticas, las calles mayores y los parques juegan el papel de estrellas maquilladas con un papel fijado en el guión.

El «cinema directo», a mi modo de ver, también desborda la antigua y ya confusa concepción de documental. En la votación para elegir los doce mejores documentales de la historia del cine, organizada por el Festival de Mannheim, con la participación de especialistas de todo el mundo, se han dado títulos como «Louisiana Story», de Flaherty; «Farrebique», de Rouquier; «Línea general», de Eisenstein; «Los olvidados», de Buñuel, o «Roma, ciudad abierta», de Rossellini, que son películas con una línea argumental y rodadas sobre un material libremente dispuesto por el realizador. La cuestión, como se ve, de etiquetar lo que es «documental» siempre ha sido difícil. Y lo es más a partir del «cinema directo», ya que de hecho, según sus puntos de partida, todo el cine será documental.

¿No escribía Bardem que el cine «será testimonio o no será nada»? Lo que el «cinema directo» propone es levantar testimonios, a partir, lógicamente, de los mejores caminos del nuevo cine documental.

Bueno, pero, ¿y el individuo?, ¿y la psicología?, ¿y las profundizaciones que son posibles cuando recreamos libremente una historia?, ¿y la intencionalidad crítica?, ¿y la relación entre el autor y su obra o entre el intérprete y su interpretación? Contestar a todo esto sería apasionante, pero largo y probablemente fatigoso para el lector. Sólo quiero decir que, en efecto, el «cinema directo» parece un cine «específico» y particular dentro del Cine. Pero quizá no sea así exactamente. De la nueva «actitud» de los realizadores de este cine surgen una serie de enseñanzas, una serie de exigencias, que deben afectar profundamente a los métodos y objetivos del cine habitual.

Se trata de afrontar seriamente las posibilidades de una relación positiva entre la sociedad y el cine, entre la preocupación del hombre contemporáneo —como individuo y como persona implicada en el proceso histórico— y la pantalla. Se trata, como pedía Vertov hace muchos años, de utilizar la cámara para conocer al hombre concreto; para verle, no en el abstracto mundo de tantas películas, sino en un tiempo y en unas circunstancias. Estamos ante una rica expresión de realismo.

La semana próxima les hablaré concretamente de las películas que proyectaron en Mannheim.

J. M.

Un ejemplo típico de cine directo: «Powrot Statku», del polaco Marzyski, gran premio en el Festival de Krakau. Llegan pasajeros ausentes durante varios años. Las cámaras recogen los gestos, las voces, las esperanzas de unos y otros. Algunos cuentan, allí mismo, al pie del barco, sus recuerdos de los que llegan. El «reportaje» se adentra en aquellas personas, que dejan de ser la «multitud» del documental tradicional...



«Remordimiento», del húngaro Istvan Gaal. Película de argumento, rodada bajo los métodos del cine directo. La planificación pierde toda rigidez para adoptar un aire documental. La cámara sigue a los personajes a través de sus correrías, quizá haciéndoles improvisar algunas fases del diálogo, o incluso algunos movimientos. La cámara asiste, no crea la realidad. La película —como ocurría con el «Sólo un hombre», de Roemer— ha sido ensayada, vivida, antes de meter la cámara, que es un registro de algo que «existe» independientemente de ella...