

Notas

Cine, luego soy: Biografía de un crítico

Cristina Pujol

**Retrospectivas y homenajes en
la Berlinale 2003**

Alberto Elena

**Un cuentista en la ciudad.
Michael Powel en San Sebastián**

Ana Martín Morán

CINE, LUEGO SOY:

Biografía de un crítico

El título del documental *De Salamanca a ninguna parte* (Chema de la Peña, 2002) da perfecta cuenta de dónde acabó una generación de cineastas que en 1955 dieron un vuelco al cine español del franquismo. Precisamente en el mismo lugar podríamos decir que han terminado buena parte de los críticos de cine de una generación muy concreta: la que creció viendo cine en los cincuenta y sesenta para, luego, iniciarse en la crítica cinematográfica en los setenta y ochenta. Dos libros de reciente publicación como *Confesiones de un crítico de cine: autobiografía de los otros*, de Juan Hernández Les (Ediciones JC, 2002) y *Las películas de mi vida*, de Augusto M. Torres (Espasa Calpe, 2002) son un claro síntoma de la extinción de esa cinefilia que entiende el cine como una forma de vida o, lo que es lo mismo, la que hizo del cine su razón de ser.

Pero vayamos por partes. Es curioso constatar cómo la memoria de la crítica de cine española no

tiene cabida entre las ediciones de libros de cine, cómo sus aportaciones se han visto siempre menospreciadas por los teóricos e historiadores y ninguneadas por una profesión que tiene en las memorias de sus directores, guionistas y actores su carta de presentación (biográfica, se entiende). Los libros antes citados representan un fenómeno nuevo en nuestro país, pues no se tratan tanto de antologías —como las que se publicaron en su día con los escritos de José Luis Guarnier o Vicente Molina Foix—, sino más bien reflexiones cinematográficas desde el punto de vista de la experiencia personal.

Sin pretender en absoluto desmerecer las vivencias personales de sus autores, veo necesario plantear una serie de preguntas: ¿a quién le interesan estas memorias? O, dicho de otro modo, ¿para qué o para quién se publican estos libros? Si hacemos caso de las contraportadas, nos encontramos con que en *Las películas de mi vida* Augusto M. Torres, “en una mezcla de ensayo, ficción y recuerdos, plantea un nuevo y personal acercamiento al fenómeno cinematográfico”. Su autor, en la introducción que justifica el título, nos explica que los libros de teoría del cine le resultan ilegibles y que los otros, los informativos o descriptivos, “tienen un tono frío y distante que los sitúa en las antípodas de las películas que tratan, y todavía más de las vidas de cuantos intervienen en ellas” (página 9). Todo lo cual le llevó a plantearse el libro “desde un punto de vista estrictamente personal: analizar algunas películas que han tenido una especial influencia en mi vida y explicar por qué me gustan y en qué consisten los motivos que me ligan a ellas, pero de la forma más desenfadada posible” (página 10).

Veamos un ejemplo de su ‘personal’ análisis cinematográfico: “Mi fascinación por los Korda, por Alexander Korda y por Zoltán Korda, a Vicent Korda sólo lo conocí mucho más tarde, viene de dos películas muy concretas vistas en circunstancias muy especiales durante mi infancia. En primer lugar, *Las*



Jean-Luc Godard parapetado tras un ejemplar de *Cahiers du Cinéma*.



The Four Feathers (*Las cuatro plumas*, Zoltan Korda, 1939).

cuatro plumas [*The Four Feathers*, Zoltan Korda, 1939], una de las pocas películas que fui a ver solo con mi padre, y *El ladrón de Bagdad* [*The Thief of Bagdad*, Alexander Korda, 1940], que vi con mis padres y mis hermanos durante unas lúgubres Navidades de posguerra, un día de esos en que parece que el mundo se te cae encima, y me ayudó a sobrevivir y llegar hasta hoy. La diferencia entre ambas es que cada vez que vuelvo a verlas, *Las cuatro plumas* me gusta menos y *El ladrón de Bagdad* me gusta más”.

— Por su parte, la contraportada de *Confesiones de un crítico* apunta directamente que “quienes se acerquen al cine y a la crítica por primera vez pueden hallar en este libro una forma de fascinación: la que se ejerce en el escenario público por una cuestión de supervivencia, y la forma en que la crítica y los críticos se condujeron en una etapa importante de nuestra historia”. En este caso, el libro toma forma de epístola al contestar una carta de un ex alumno escaldado tras la intentona de iniciarse en la crítica cinematográfica en nuestro país. Una extraña ‘poética del perdedor’ empaña

el libro, auténtico ajuste de cuentas con el pasado (resulta definitiva la fotografía de portada, en la que aparece Dustin Hoffman empuñando un arma en un fotograma de *Perros de paja* [*Straw Dogs*, Sam Peckinpah, 1971]) y con las personas que han llenado de rencor al protagonista —el propio Juan Hernández Les— y, por lo visto, también al crítico de provincias, en su intento de conquistar un puesto entre la élite periodística y/o académica de la capital: “Ahora me dices que te sientes decepcionado. No me extraña nada en absoluto. Has conocido a algunos de mis enemigos y, sorprendentemente, me has dado la razón en casi todo. Es lo mejor que me podía suceder porque, aunque seas una sola persona, tu apoyo representa para mí lo mejor del género humano. Si me hubieras dicho lo contrario, ya no tendría ningún apoyo, pero tu defensa de mí es la protección del futuro, de la imagen que alcanzaré cuando ya no esté” (página 147).

Bien, en mi opinión lo que en definitiva denotan estas publicaciones es la constatación tácita del final de una época: por un lado, las memorias

autobiográficas son un claro síntoma del crepúsculo de una vida; por otro, la teoría intenta dar explicación científica, racional, en este caso, a las experiencias cinematográficas vividas por sus autores. El problema es que ante el rechazo de sus autores de cualquier atisbo de metodología y la práctica ausencia de una epistemología que permita llevar estas experiencias al terreno de la teoría, la única manera de elevar estos discursos a una 'reflexión' cinematográfica es por medio de la cinefilia. Y ahí es, precisamente, donde radica el *quid* de la cuestión.

Durante los años sesenta la palabra cinefilia va a definir a toda una generación de espectadores que se diferenciaban del público general por la forma que tenían de consumir cine. Este "amor por el cine" ("consumo" es una palabra que dudo fuese del agrado de esos cinéfilos) se desarrollaba principalmente en tres espacios muy concretos: la Filmoteca, los cineclubes y las revistas especializadas, respectivamente, punto de encuentro, de discusión y de análisis que confluiría en un discurso crítico muy determinado. Me parece importante señalar que, en España, los años sesenta son especialmente emblemáticos por cuanto fueron testigo de un enfrentamiento crítico muy marcado ideológicamente como el que protagonizaron las revistas *Nuestro Cine* y *Film Ideal*¹, una oposición nunca repetida en nuestro país y de la que todavía hoy pueden oírse algunos ecos.

Podría decirse que ese momento, cercano en el tiempo pero ya lejano en la Historia, se ha convertido en el referente y punto de partida por excelencia para los que analizan la crítica de cine, por un lado, por la renovación vivida y explicitada desde sus páginas; por otro, porque un buen número de los críticos que ahora mismo están en activo se iniciaron en esas revistas. Ese debate se ha erigido incluso como mito fundacional de reflexión y autoconsciencia crítica, punto de inflexión vivido en sus carnes por gran parte de los que ahora ocupan las páginas de los grandes periódicos

y revistas de tirada nacional, para quienes "el relevo vivido a principios de los ochenta supuso un claro continuismo"².

Es importante señalar esto porque la generación de críticos que en su adolescencia veía cine clásico y leía *Nuestro Cine* y *Film Ideal*; aquellos que, en su juventud, se iniciaron en la crítica cinematográfica (en *Contracampo*, *Dirigido por...* y *Casablanca*, por citar las tres revistas más emblemáticas de finales de los setenta y principios de los ochenta) son los mismos que hoy copan periódicos, revistas, facultades y tribunas del ámbito nacional. Esto significa que el discurso cinematográfico que se escucha en España en la actualidad proviene de ello. Por tanto, para entender la completa falta de coincidencia que se escucha entre su discurso y el de los demás componentes de la industria cinematográfica (léase productores, distribuidores, exhibidores, directores y público) se hace necesario analizar de qué manera veían cine y qué entendían por tal, dado que la cinefilia responde a la forma que se tiene de ver cine en un momento histórico determinado.

Cuando se leen biografías o entrevistas a directores y críticos de la época, se produce en la mayoría de los casos una curiosa coincidencia: la tendencia a mitificar el cine que vieron dichos críticos y directores en la infancia, así como la nostalgia por una juventud dedicada por entero al cine, tanto en su vertiente profesional como personal. Como reconoce Pere Gimferrer "aquellos años, que son al mismo tiempo los últimos años de un cine americano sólido entendido como un bloque compacto y los últimos años de un cine europeo con personalidad, son los años en que se acaba nuestra percepción real del cine, es decir, nuestra satisfacción global con el cine. A la gente de mi generación nos interesa el cine hasta que, curiosamente, nuestros ideales se consolidan. Una vez se consolidan, con esta especie de triunfo ya tenemos suficiente. Y, en cierta medida, el cine empieza a ir por un camino diferente del que a nosotros nos interesaba"³.

¹ Este enfrentamiento fue debidamente estudiado por Iván Tubau, y publicado por la Universidad de Barcelona, en los libros *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años sesenta* (1983) y *Hollywood en Argüelles. Cine americano y crítica española* (1984).

² Sombregris y Blancafort, "Momentos de refundación" (*El Viejo Topo*, n.º 166, junio de 2002), pág. 72.

³ I. Juliachs y C. Losilla (eds.), *La memoria crítica* (Barcelona, Associació Catalana de Crítics i Escriptors Cinematogràfics, 1997), pág. 76.



My Darling Clementine (Pasión de los fuertes, John Ford, 1946).

Nos encontramos, pues, con una infancia marcada por el cine clásico norteamericano y una juventud en plena eclosión de las nuevas olas cinematográficas. Si contextualizamos esta iniciación cinematográfica en la España franquista, entenderemos mejor la importancia que, durante los años sesenta, tuvieron las críticas de cine en las revistas especializadas: la censura impedía la entrada de la mayor parte del cine que circulaba y se estrenaba en Europa, por lo que se intentaba paliar esta disfunción mediante la proyección clandestina en cineclubes o, lo que aquí más nos interesa, a través de revistas que hacían las veces de transmisores de información (en ausencia de las películas) y de acicate intelectual para unos cinéfilos que habrían de convertirse en críticos. La consecuencia directa de todo eso es que, a decir de José Luis Guarner, "en los primeros años sesenta se desarrolló una ilusión, se creó la ilusión de un cine que no existía, cuando era un cine que ya estaba acabado desde hacía tiempo, porque funcionábamos sobre la base de películas que tenían diez años de antigüedad"⁴.

⁴ José Luis Guarner; en Iván Tubau, *Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años sesenta*, pág. 159.

No es casual que Iván Tubau titulase su libro *Hollywood en Argüelles* porque los sueños cinematográficos que implica el primero intentaron plasmarse en la cotidianeidad de un barrio popular (Argüelles en Madrid, pero podría ser cualquier otro de Valencia, Bilbao o Barcelona) ya fuese mediante críticas, artículos, estudios en la escuela de cine, proyectos cinematográficos o tertulias de café. Ni que decir tiene que en estas diatribas las mujeres reinaban por su ausencia: aunque no voy a detenerme mucho sobre el tema, cabe apuntar, cuanto menos como significativa, la práctica ausencia de mujeres críticas o directoras, precisamente cuando en Europa se empezaba a vivir la eclosión del movimiento feminista.

En este sentido, la cinefilia de aquellos años es importante para entender la supervivencia de unos jóvenes que, en edad de integrarse en el mundo laboral, optaron por la precariedad de un trabajo inestable en el que, a lo sumo, cobraban una irrisoria cantidad por artículo publicado. Sólo una palabra puede definir el ímpetu con que se enfrentaban a esas tareas: vocación. La idea, que no la profesión, de cine era vocacional y, como tal, compensaba de toda precariedad económica. Esta cualidad vocacional, reforzada por la decisión de seguir unos ideales que no fuesen los de



Le petit soldat (*El pequeño soldado*, Jean-Luc Godard, 1960).

la anterior generación —no olvidemos 1968 como fecha mítica de utopías, como una época en la que los jóvenes pretendían vivir sin someterse al sistema burgués y alienante de un empleo fijo y convencional— otorgó a esa cinefilia un insobornable halo ético: “La tragedia de la época era que no se podía discutir con claridad, que de pronto un imperativo ético empezaba a crecer, a crecer, a crecer. Y el imperativo ético es irrenunciable, pero a veces, cuando adquiere una carga excesiva en una discusión sobre arte, definitivamente sustituye la discusión artística por una discusión ética. Y entonces ahí hay una contradicción, porque lo que debiera ser armónico aparece como opuesto. Y eso, en aquella época, a veces ocurrió: éramos pobres gentes que vivíamos como podíamos”⁵.

Es evidente que el contexto actual es muy diferente del que vivieron los críticos durante los años cincuenta y sesenta, pero no es descabellado ver una continuidad de la condición ética del trabajo crítico en generaciones posteriores (la que hizo la Transición, por ejemplo) cuando la lucha política se ve atenuada por la inexistencia de un enemigo tácito y se convierte en lucha por una idea concreta de cine contra los imperativos económicos del cine co-

mercial en creciente expansión. Ya no se trata de luchar contra un posible fascismo escondido tras el esteticismo de las imágenes de John Ford; el enemigo ahora son las imágenes audiovisuales, supuestas parásitas del cine pero que nada tiene que ver con él: la televisión, los videoclips, la publicidad, los videojuegos, las películas de efectos especiales y digitales, de animación, que pueden prescindir de los actores, de la historia y del mundo mismo para existir. Estas imágenes traicionarían la esencia primera del cine, su condición ontológica de registro espacio-temporal de la realidad; de hecho, según muchos de los críticos que siguen ejerciendo en la actualidad, cuestionan esa realidad, la convierten en un simulacro, una virtualidad, una mentira.

Esta idea del cine como lucha era posible en los años sesenta, cuando el cine estaba irremediablemente unido a la ideología, cuando la dictadura exigía un posicionamiento político y un compromiso social, y se creía que el cine podía influir en la realidad; también era posible durante la Transición, cuando toda una generación de cineastas y críticos reivindicaron la recuperación y conservación de la memoria histórica de un pueblo destrozado por la guerra y la posterior dictadura de Franco. De hecho, la idea de un cine esencialmente realista, comprometido con la realidad, perdura en su imaginario cinéfilo, como lo demuestra la unanimidad crítica que

⁵ José Monleón; en Iván Tubau, *Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años sesenta*, pág. 122.

han cosechado películas como *Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2002), *En construcción* (José Luis Guerín, 2001), *El Bola* (Achéro Mañas, 2001), o *Solas* (Benito Zambrano, 2000), por citar algunos de los títulos más emblemáticos del reciente cine español.

Lo que nos resulta asombroso a los que aún no hemos cumplido los treinta es la falta de recursos con la que se encuentran la mayoría de estos críticos a la hora de interpretar el cine actual, ese que nada tiene que ver con los ejemplos citados anteriormente. ¿Cómo pedirle a alguien que ha nacido en la era de Internet que cite la primera imagen en movimiento que vio en su vida? Los nuevos cinéfilos han crecido con la televisión y el vídeo, pueden hacer películas por ordenador y su único referente de 'la magia del cine' se reduce a Harry Potter. La industria se ha puesto las pilas y ya se estrenan películas simultáneamente en cine y vídeo. Los directores más avisados ruedan dobles versiones para incluirlas como extras en los DVDs. ¿Dónde se sitúa en ese contexto el discurso de esta crítica? Augusto M. Torres lo tiene muy claro: "Por desgracia, los nacidos desde entonces saben que han nacido junto a una pantalla, ellos creen que viendo cine, pero en realidad sólo es televisión. Algo muy diferente. Esto hace que el cine haya perdido calidad desde que estos niños, destetados con la televisión, adoradores de ella, que no conciben el mundo sin su constante presencia, han llegado a ser realizadores, guionistas, productores, actores, directores de fotografía. Han hecho lo imposible por convertir al cine en televisión" (página 17).

Su animadversión hacia las nuevas generaciones de cinéfilos se convierte en una (por otra parte muy común) falta de respeto en las palabras de Hernández Les: "El público de la televisión ya no es el público de Larra, ni el público de Ortega, ni el público de Habermas. Está cada día más cerca de eso que yo llamo plebe" (página 15).

Diferenciar el cine de la televisión es absurdo. Cuando antes he interpretado las memorias de estos críticos como el anuncio final de una época me refería a que, en la actualidad, el audiovisual ha perdido el respeto del cine: reivindicar un cine 'puro' en oposición al tan denostado término de audiovisual no tiene ningún sentido cuando el Séptimo Arte, el medio cinematográfico por excelencia, es sólo un elemento más de todo un conglomerado

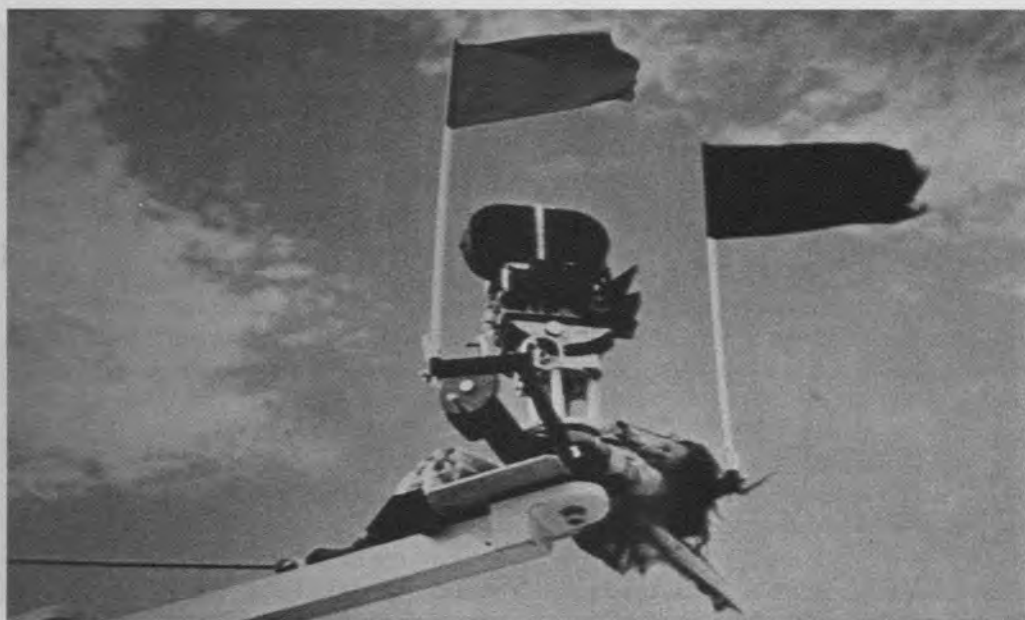
mediático en el que la televisión, la fotografía, el vídeo, el DVD, los videoclips, la publicidad y los videojuegos ya no se consideran medios menores.

Rick Altman⁶ proponía la necesidad de estudiar la invención social del cine, su invención como práctica cultural. De esta forma, si consideramos el cine como parte de la cultura del ocio y del entretenimiento, puede interpretarse la cinefilia de hoy como una forma más de consumo, lo que tampoco tiene nada de nuevo. Los cinéfilos de los años sesenta reivindicaban su diferencia del público generalista a través de la opción de consumir cine en filmotecas o cineclubes y de leer revistas especializadas en lugar de las de divulgación informativa y demás chismes de la industria. La diferencia está en que la audiencia se ha segmentado muchísimo gracias a la diversidad de la oferta existente, de manera que en la actualidad seleccionar una forma de consumo es más una construcción o reafirmación de una identidad personal que un posicionamiento ideológico (como lo era la cinefilia militante de los sesenta).

El cine entendido como una forma de vida quedaría, por tanto, relegado a las generaciones que, en un momento histórico concreto, no dispusieron de otras opciones de ocio. A las memorias cinematográficas de Augusto Martínez Torres y Juan Hernández Les podríamos sumarles las de Vicente Molina Foix (*El novio del cine*), Terenci Moix (*El cine de los sábados*), Guillermo Cabrera Infante (*Cine o sardina, Puro humo*), Fernando Trueba (*Diccionario de cine*), José Luis Garcí (*Beber de cine, Morir de cine, Latir de cine*; de hecho, su programa televisivo de cine es un bálsamo en el que inmortalizar esas mitificaciones), como ejemplos de una vida marcada por el 'amor al cine' y la relación de éste con la vida.

Lo que habría que preguntarse es: ¿qué nos aportan estos libros a las nuevas generaciones de espectadores? Cuando Augusto M. Torres afirma tajantemente que "no me gusta el cine de Jean-Luc Godard, a cuyo lado vi más de una película cuando yo era asiduo del Festival de Cannes, porque está hecho sin guión, porque está mal rodado, porque su influencia me hizo realizar sin guión mis primeras películas, porque se dedica a repetir una y otra vez los mismos, y viejos, trucos de falso modernismo, porque tuvo la

⁶ Rick Altman, "Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis", *Archivos de la Filmoteca*, n.º 22 (febrero de 1996).



One plus One (Jean-Luc Godard, 1960).

culpa de que no se me ocurriese ser guionista, que dentro del cine, como parece lógico, era el trabajo que más iba conmigo" (página 152), ¿contribuye en algo a analizar la influencia del director francés en la Historia del Cine? ¿Consigue esclarecer su influencia en toda una generación de directores y cinéfilos? Asimismo, ¿le importa a alguien la condición de Augusto Martínez Torres como director frustrado? En el mismo orden de cosas, ¿le importan a alguien las rencillas y malentendidos de Juan Hernández Les con personas concretas del ámbito cinematográfico español? ¿Debemos sentir algún tipo de ternura por su figura de patético perdedor?

Personalmente creo que no. Lo que estos críticos no han entendido es que la cinefilia no es algo estanco, inamovible, sino que responde a la forma que se tiene de entender el cine en un periodo concreto, en un momento histórico determinado. Lo que todavía no han entendido es que cuando quienes no hemos cumplido los treinta nos reuníamos tras la resaca del botellón para ver en vídeo *Dirty Dancing* (Emile Ardolino, 1987) era porque nos reconocíamos en la adolescente que se enfrenta por primera vez a su padre, y decide (tras perder la virginidad con el chico de 'su' elección) que su nombre va a dejar de ser Baby. De hecho, tampoco entendemos que las mujeres sean para ellos un elemento más sobre el que han

construido su identidad, junto con el vino (o *martini*, o *gin tonic*), el jazz (o la música clásica, o el *blues*), un producto gastronómico, el fútbol, el tabaco y, por supuesto, las películas de 'sus' vidas. Y lo que siguen sin entender es que, quienes hemos nacido con posterioridad a los cincuenta, no nos vemos por defecto imposibilitados de tener un mínimo desarrollo intelectual.

Me resulta inadmisibile la agresividad de estos textos –individualidades críticas aparte– contras las nuevas generaciones de cinéfilos, sobre todo en palabras de los que ahora mismo están asentados en el poder. Pretender que los gustos de los más jóvenes son un continuo atentado a su cinefilia y negarse a admitir que puede haber consciencia ideológica en sus criterios cinematográficos es vivir de espaldas a esa realidad que tanto gustan de reivindicar. Y lo que en definitiva demuestran es una profunda incapacidad de interpretar el mundo en el que viven.

Siempre ha habido choques generacionales, pero es una lástima que este atrincheramiento crítico impida que fructifique un diálogo necesario para esclarecer los porqués del 'viaje a ninguna parte' de unos críticos y cineastas que también fueron una vez jóvenes de su tiempo. ☹

CRISTINA PUJOL OZONAS

RETROSPECTIVAS Y HOMENAJES EN LA BERLINALE 2003

Hace ya siete largos años, en una de las primeras notas dedicadas por esta revista a las grandes retrospectivas históricas acometidas por los principales festivales cinematográficos («Últimas retrospectivas: aquí, como en todos lados...», *Secuencias*, n.º 4, abril de 1996), Daniel Sánchez Salas subrayaba certeramente cómo estas importantes manifestaciones comenzaban a proliferar hasta extremos difícilmente imaginables tan sólo unos pocos años antes y cómo, además, desempeñaban un papel cada vez más central y protagonista en la programación de los mismos. El tiempo, desde luego, no ha hecho sino darle la razón y junto a festivales como el de San Sebastián —que era precisamente el objeto de su comenta-

rio—, tradicionalmente volcados con gran entusiasmo y evidente acierto en la organización de tales muestras retrospectivas, otros muchos parecen haber decidido transitar gustosamente por idéntica senda. Cabría así afirmar, con cierta exageración tal vez, que los festivales cinematográficos se han venido convirtiendo en los últimos años en uno de los mayores y mejores aliados de filmotecas y entidades culturales en la recuperación y difusión del patrimonio cinematográfico. Deficiencias y limitaciones aparte, ésta es sin duda una buena noticia...

Homenajes y retrospectivas no son, desde luego, un fenómeno nuevo en el marco de la Berlinale, pero probablemente cabe apreciar tam-



Montparnasse 19 (Jacques Becker, 1957).



Come Drink With Me (King Hu, 1966).

bién en los últimos años un notable énfasis en perfecta consonancia con la tendencia descrita. Con distintos formatos y bajo distintos pretextos, la edición de 2003 ha ofrecido nada menos que cuatro muestras retrospectivas para evidente satisfacción de cinéfilos de muy diversos perfiles. Para empezar, el homenaje dedicado a la actriz Anouk Aimée –invitada de honor a esta edición del certamen– permitió a los organizadores recuperar diez de sus películas datadas entre 1957 (*Montparnasse 19*, de Jacques Becker) y 1979 (*Salto nel vuoto*, de Marco Bellocchio), oportunamente complementadas con su reciente *La petite prairie aux bouleaux* (Marceline Loridan-Ivens, 2002).

De manera un tanto más insólita, el Forum Internacional del Nuevo Cine consagró un pequeño ciclo retrospectivo a la producción de los Shaw Brothers, verdaderos reyes del cine de Hong Kong

en los años cincuenta y sesenta. Recuperado recientemente buena parte de su fondo –nada menos que 760 títulos– por una pujante empresa de comunicación, Celestial Pictures, de cara a su progresiva comercialización en distintos formatos, el Forum ha ofrecido una pequeña, pero significativa, selección de cinco clásicos en nuevas e impecables copias (*Hong Kong Nocturne*, Umetsugu Inoue, 1966, e *Intimate Confessions of a Chinese Courtesan*, Chu Yuan, 1972), cuando no en versiones magníficamente restauradas (*The Kingdom and the Beauty*, Li Han-hsiang, 1959; *Come Drink With Me*, King Hu, 1966; y *The 36th Chamber of Shaolin*, Liu Chia-liang, 1978): si las primeras han de ser vistas hoy como puras curiosidades históricas y *The 36th Chamber of Shaolin* probablemente no despertará ningún entusiasmo particular fuera del (nutrido) círculo de aficionados al género de artes marciales, *The Kingdom and the Beauty* sub-

siste como una de las mejores óperas jamás filmadas en la ex-colonia británica y la memorable *Come Drink With Me* confirma la legendaria talla de su autor, verdadero maestro de los *wu xia* o films de artes marciales, así como auténtico y genuino inspirador del renovado éxito de este género en los últimos años gracias, entre otros, a cineastas como Ang Lee y Zhang Yimou.

De otra parte, pero sin abandonar el Lejano Oriente filmico, el centenario del nacimiento del gran Yasujiro Ozu ha brindado igualmente la ocasión, también básicamente auspiciada por el Forum, para ofrecer un avance de la completa restauración de sus 33 films preservados hasta la fecha que, ejemplarmente, ha acometido la Shochiku, compañía de producción para la que realizara la mayor parte de su obra. Aunque fueron muy pocos los films exhibidos durante la Berlinale —tan sólo nueve de entre los más conocidos—,

éste no fue sino el pistoletazo de salida para la exhaustiva retrospectiva programada por la Deutsche Kinemathek inmediatamente después de la clausura del festival. A esta institución se debe asimismo la publicación de un volumen colectivo, *Yasujiro Ozu*, editado por Angelika Hoch, Erika Gregor y Ulrich Gregor dentro de su longeva colección *Kinemathek* (nº 94, febrero de 2003), que sin duda constituye una aportación relevante a la ya amplísima bibliografía sobre el autor de *Viaje a Tókyo*. Los festivales de Hong Kong y Nueva York figuraban como los próximos destinos previstos para la muestra, si bien en el propio Japón la retrospectiva será asimismo exhibida en el Museo de Arte Moderno de Tokyo y emitida por dos cadenas de televisión por satélite (NHK y Eisei-Gejiko).

La gran apuesta de la Berlinale 2003, la retrospectiva estelar de esta edición, fue sin embargo la



Hijosen no onna (Una mujer fuera de la ley, Yasujiro Ozu, 1933).



Portada de Friedrich Wilhelm Murnau. *Ein Melancholiker des Films*.

consagrada a Friedrich Wilhelm Murnau, de quien se proyectaron –en copias y versiones magníficamente restauradas, aunque con acompañamientos musicales más discutibles– todas sus películas conservadas en la actualidad, junto a algunos *remakes* de las mismas a cargo de otros realizadores y algunos significativos documentales sobre su obra. Un completo y lujoso volumen editado por Hans Helmut Prinzler, *Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films*, fue publicado, como ya es habitual en la Berlinale, coincidiendo con esta gran retrospectiva, a la que distintas y atinadas presentaciones a cargo de diferentes especialistas y una atractiva exposición en el Film Museum Berlin / Deutsche Kinemathek terminaron por convertir en un auténtico acontecimiento que afortunadamente pronto encontrará su eco al ser exhibido en otras filmotecas e instituciones culturales de todo el mundo. 🌐

ALBERTO ELENA

UN CUENTISTA EN LA CIUDAD

Michael Powell en San Sebastián

El pasado mes de septiembre se conmemoró el quincuagésimo aniversario del Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Afortunadamente a sus organizadores no se les ocurrió desbaratar la cotidiana amabilidad de este certamen para celebrar actos excesivos, ni quisieron tampoco abultar la ya de por sí procelosa oferta diaria de cine con innumerables festejos y actividades. Se celebró, es cierto, una gala nocturna para todos los públicos —es éste un festival que no se olvida de cuidar a su público más cercano, el de los fieles vecinos de la ciudad— y se incluyó, entre las ya tradicionales secciones retrospectivas, el ciclo temático *50 de los 50*. En este apartado pudieron verse cincuenta títulos de los años cincuenta que de alguna manera tuvieran relación con los cincuenta años del Festival. “No se trataba —en palabras de los organizadores— de buscar films que hubieran pasado por el Festival, sino de encontrar títulos importantes de todas las cinematografías del mundo (USA, Europa, Asia, Latinoamérica) que se pudieran vincular al Festival a través de visitas de actores, directores, Premios Donostia o retrospectivas”. Evidentemente el Festival no ha tenido en cuenta la posibilidad de que África cuente con una rica cinematografía, es cierto que no se la puede relacionar directamente con su medio siglo de actividad, pero para próximos aniversarios sí parece ser una asignatura pendiente en San Sebastián. *Eva al desnudo* (Joseph Mankiewicz, 1950), *Los Olvidados* (Luis Buñuel, 1950), *Cautivos del mal* (Vincent Minnelli, 1952), *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954), *Un condenado a muerte se ha escapado* (Robert Bresson, 1956), *La vida por delante* (Fernán-Gómez, 1958), *Los cuatrocientos golpes* (François Truffaut, 1959) o *Shadows* (John Cassavetes, 1959), fueron algunos de los títulos seleccionados. Si bien es cierto que, como todo acto celebrativo, estaba pensado para acercar la programación del festival a todo tipo de público, no únicamente al especializado, si el lector ha le-

ido, en este mismo número de *Secuencias*, la nota de Cristina Pujol dedicada a los libros de memorias de críticos españoles, se dará cuenta de que esta sección haría las delicias de cualquiera de ellos. No hay nada que objetar a la conmemoración de este aniversario a través de un ejercicio de clásica cinefilia que tuvo evidentemente gran aceptación. Lo que quizás sería conveniente también es que se aprovecharan estas oportunidades para arriesgar algo más, para ofrecer alternativas o apuestas dentro de la programación, que superasen el afán revisionista y nostálgico para ofrecer nuevas tendencias o miradas diferentes sobre el cine y que proyectaran al festival hacia su propio futuro. No es ésta, de todas formas, una costumbre muy habitual en ningún ámbito, es decir, los aniversarios sirven poco para mirar hacia delante y mucho para hacernos sentir viejos.

Otra de las secciones retrospectivas, la reservada a un cineasta contemporáneo en activo, estuvo dedicada en esta edición al realizador y agitador político y cultural alemán Volker Schlöndorff, que se acompañó con la edición de una monografía escrita por el crítico Thilo Wydra. Además de títulos imprescindibles par entender no sólo su filmografía, sino una buena parte del cine alemán contemporáneo y, por extensión, del cine europeo, como son *Der Junge Törless* (*El joven Torless*, 1966), *Die Verlorene Ebre der Katharina Blum* (*El honor perdido de Katharina Blum*, 1975), *Die Blechtrommel* (*El tambor de hojalata*, 1979) u *Homo Faber* (*Voyager*, 1991), pudieron verse también sus trabajos para la televisión, entre los que se encuentra un documental de seis capítulos sobre Billy Wilder, *Billy, How Did You Do It?* (1988-1992), y otro, *Ein Produzent hat Seele oder er hat keine*, que recoge una larga conversación entre Schlöndorff y el veterano productor alemán Horst Wendlandt, en la que hablan sobre el viejo y el nuevo cine alemán, y ofrecen visiones distintas sobre sus motivaciones y objetivos en el oficio del cine.

Llegamos así al plato fuerte del capítulo dedicado a la revisión cinematográfica que cada año pone en pie el Festival y que, además, ha podido verse después en diversas filmotecas de nuestro país. Esta vez el autor elegido fue británico Michael Powell (Canterbury, 1905 - Gloucestershire, 1990) y pensamos que, como en pasadas ediciones sucedió con otros nombres como Jonh M. Stahl o Carol Reed, este director cumple los requisitos básicos de la retrospectiva clásica: recuperar la obra de un autor consagrado —incluyendo en la mayoría de los casos los films más desconocidos del autor o las cintas que han tenido una circulación más limitada— e iluminar su figura y su aportación al arte cinematográfico desde una perspectiva contemporánea, que no siempre coincide, y esto es lo más interesante, con las ideas forjadas en el pasado.

Precisamente la carrera de Powell tuvo un extraño desenlace. El estreno de *Peeping Tom* (*El fotógrafo del pánico*, 1960) escandalizó a crítica y público. Era un film sofisticado pero, a pesar de realizarse mismo año que *Psicosis*, era demasiado para doblegar el conservadurismo británico y consiguió levantar un escándalo y una condena casi unánimes. El golpe fue tal que mucho del trabajo anterior de *The Archers*, la productora que levantaron

los inseparables Emeric Pressburger y Powell, fue sojuzgado retrospectivamente por su supuesta morbosidad. La carrera de Powell había terminado: apenas pudo realizar unas cuantas películas más en Gran Bretaña y Australia, y languideció entonces en el anonimato hasta que Francis Ford Coppola le invitó a que fuera *director in residence* en los estudios Zoetrope durante los primeros años ochenta. Sin embargo, en el momento de su muerte, en 1990, la mirada furtiva Tom, el fotógrafo asesino, había sido reconocida como una obra maestra y, para muchos, de culto. Powell lo comenta pesarosamente en su autobiografía, “hice una película que *nadie* deseaba ver y después, treinta años más tarde, todos la han visto o desean verla”.

En cualquier caso, como ya hemos apuntado, uno de los atractivos de poder acercarse a los autores clásicos de manera retrospectiva es que se tiene la oportunidad de ver precisamente sus títulos menos conocidos, las obras denominadas menores o las pertenecientes a su etapa de aprendizaje. En este apartado se recuperaron algunos filmes (los que se conservan y algunos que han sido rescatados recientemente, pues varios de entre ellos se han perdido) de la primera etapa de Powell, etapa que él mismo reconocía como la menos personal de su carrera, aunque no por ello menos significativa para comprender las condiciones reales en las que se movía la industria cinematográfica inglesa en aquellos años. Títulos como *Rynox* (1931), *Red Ensign* (1934), *Something Always Happens* (1934), *Lazybones* (1935) o la extraña *His Lordship* (1932) —una mezcla de intriga criminal y musical, con dos irónicos barbudos marxistas en el papel de delincuentes—, son algunos de los títulos que desvelan, además de los primeros pasos de Powell en la dirección, los mecanismos del sistema de cuotas de producción puesto en marcha en Gran Bretaña a principios de los años treinta. Films rodados en pocos días, con escaso presupuesto y duración limitada, que intentaban rellenar el maltrecho panorama de la producción propia en un país dominado por la industria norteamericana y que precisamente eran concebidos como complemento a algún estreno de Hollywood en los programas dobles.

Siguiendo con otra rutina posterior, y a las órdenes del productor Alexander Korda, Powell rodará también algunas películas de concienciación social y propaganda durante los años de la II Gerra Mundial



Peeping Tom (Michael Powell, 1960).

como son *The Lion Has Wings*, *The Spy in Black* —en la que colabora por primera vez con Emeric Pressburger—, ambas de 1939, o *Contraband* (1940), *49th Parallel* (1941) y “... *one of our aircraft is missing*” (1942). Obras en las que Powell combinaría el apasionamiento y afán didáctico típicos del periodo, con un intento por dotar a las narraciones de un ritmo frenético, de amenos guiños cómicos, y en las que ya se pueden observar momentos visualmente espléndidos.

Powell también había filmado en 1937 la que consideraba la primera película en la que empieza a mostrar sus preocupaciones personales y para la que estuvo buscando financiación durante años, *The Edge of the World*, que anticipa uno de los temas recurrentes de su filmografía, el conflicto entre el hombre y la naturaleza, y la utilización de ésta como elemento dramático a través de su fuerza desbordada, de las visiones del mar, la bruma y la geografía de la isla como mundo inquietante y lleno de autenticidad. También durante estos últimos años treinta comienza su colaboración con el húngaro Emeric Pressburger, que se hará cargo al principio de los guiones de las películas de Powell, para firmar después como codirector y coproductor en uno de los dúos más fructíferos de la historia del cine. Nacerá así en 1941 la mítica productora *The Archers*, con la que pondrán en pie un puñado de obras maestras, que son reconocidas por realizadores de la talla de Coppola, Scorsese o Tavernier como una influencia constante en su propio cine.

Powell se había incorporado en 1940 a un proyecto ajeno, *The Thief of Bagdad*, adaptación de una historia de *Las mil y una noches* en la que por primera vez hace gala de su inusitada capacidad en el uso del color como elemento primordial para la creación de universos fantásticos y destapa también su vocación musical. La explosión del talento creativo de Powell y Pressburger —aunque parece haber quedado claro que la participación de este último en los rodajes era secundaria, quedando esta labor a cargo de Powell—, una vez que la compañía *The Archers* ya se ha consolidado, llegaría en los cuarenta con una sucesión de títulos en los que rompen las fronteras narrativas establecidas y consiguen un tipo de cine tan sugestivo como alejado de esquemas convencionales del sistema de estudios y de la tradición realista del cine británico. *The*

Life and Death of Colonel Blimp (1943) está considerada como el precedente de esta serie de films y, aunque no fue bien acogida en su día, establece ya una serie de pautas que serán constantes en la obra de Powell. A partir de un relato fragmentado, este inusual retrato de un militar en el que la amistad o la melancolía por el pasado cobran mayor importancia que las hazañas bélicas al uso, propone un salto hacia la ensoñación, hacia atmósferas irreales y mágicas. Cualidades que continúan estando presentes en *A Canterbury Tale* (1944) y *A Matter of Life and Death* (1946), un delicioso cuento donde el viaje entre el cielo y la tierra parece reflejar, como apunta Ian Christie, dos maneras de entender el discurso cinematográfico, la del documental y la ficción.



The Thief of Bagdad (Michael Powell, 1940).

Las dos obras más reconocidas de *The Archers* y las que aparecen como el momento de máximo esplendor creativo en la carrera de Michael Powell son *Black Narcissus* (*Narciso negro*, 1947) y *The Red Shoes* (*Las zapatillas rojas*, 1948), donde contaron con un impresionante equipo técnico y artístico en el que destaca la participación del mítico director de fotografía Jack Cardiff, que estuvo presente en el festival. Auténtico mago del *technicolor*, Cardiff, inspirándose en la obra de pintores como Rembrandt o Van Gogh, logró dotar de un color irrepetible a estas cintas, obteniendo una gama cromática y una luz distintas a lo que anteriormente se había visto. Obras éstas resultado de



Deborah Kerr en *Black Narcissus* (Michael Powell, 1947).

una conjunción de talentos sin precedentes —en *Black Narcissus*, por ejemplo, se recreó el paisaje tibetano en unos estudios británicos— que consiguen una identidad única y difícilmente transcribible en palabras. Los logros visuales y las soluciones narrativas escapan a lo establecido y proponen una concepción del cine en la que el contenido de las historias es inseparable de su puesta en escena. Relatos cargados de onirismo, sensualidad y sugestión, donde el juego entre lo real y lo fantástico, las atmósferas sobrenaturales, el valor emocional y dramático de la música, y los deslumbrantes efectos visuales, son constantes que hicieron del cine de Powell un producto atrac-



The Red Shoes (Michael Powell, 1948).

tivo para todo tipo de público, aunque siempre preocupado por las vivencias de sus personajes, por los aspectos más terrenales y emocionantes de su humanidad.

Pudieron verse también en San Sebastián otros interesantes títulos correspondientes a la década de los cincuenta, al final de la cual la pareja profesional Powell-Pressburger acabaría por separarse. *Gone to Earth* (1950) rodada en Estados Unidos con David O'Selznick como productor, que posteriormente la remontó de acuerdo con una visión más convencional, *The Elusive Pimpernel* (1950), *The Tales of Hoffmann* (1951) y *Oh... Rosalinda!!* (1955) —dos musicales basados en sendas operas de Offenbach y Strauss, que siguen la estela de *The Red Shoes*—, *Ill Met by Moonlight* (1957), *Honeymoon* (*Luna de miel*, 1959), coproducción hispano-británica que intenta revivir también el género del ballet fantástico, etc. También estuvieron presentes en este ciclo sus penúltimos films, *They're a Weird Mob* (1966) y *Age of Consent* (1969), rodados en Australia después de que el fracaso de *Peeping Tom* le impidiese continuar su carrera en Inglaterra, o la última colaboración entre Powell y Pressburger, *The Boy Who Turned Yellow* (1972), un relato mágico dirigido al público infantil en el que, sin embargo, pueden rastrearse algunos de los temas recurrentes del dúo. La última película que firmo Powell, *The Return to The Edge of the World* (1978), supone el viaje de vuelta, junto con parte de los integrantes del equipo, a la isla de Foula, escenario de su film *The Edge of the World*, para cuya versión remontada en 1940 compone un prólogo y un epílogo.

En la monografía de Ian Christie, *Michael Powell & Emeric Pressburger: Flechas de deseo*, cuya traducción publica el Festival de San Sebastián en colaboración, como siempre, con la Filmoteca Española como complemento a la retrospectiva, este especialista en la obra de Powell insiste en que para hacer un balance real de la trayectoria del cineasta hay que tener en cuenta los numerosos proyectos en los que trabajó pero que no pudo realizar, como es el caso de la adaptación cinematográfica de *La Tempestad* de Shakespeare. También apunta repetidamente como la carrera de Powell debe entenderse como un desafío constante a la tradición del realismo que domina el cine británico y a la que él



Michael Powell y Emeric Pressburger durante el rodaje de *Black Narcissus* (Michael Powell, 1947).

oponía un sentido basado en el artificio del cine mudo y que lo llevó a una concepción musical u operística del cine. En una carta dirigida a la actriz Deborah Kerr con el fin de que se uniera al proyecto de *The Life and Death of Colonel Blimp*, Emeric Pressburger compone un improvisado manifiesto para The Archers. En él puede leerse, entre otros

principios, la siguiente afirmación: "Ningún artista cree en el escapismo. Y creemos secretamente que no lo hace ninguna audiencia. Hemos demostrado, de todos modos, que pagarían por ver la verdad, por otras razones que su desnudez". ☹

ANA MARTÍN MORÁN