

El camino del cine europeo

JOSÉ LUIS CASTRILLÓN

El camino del cine europeo II (Lang, Eisenstein, Bresson, Fellini)

Antonio Santamarina, Jesús González Requena, Santos Zunzunegui, Roberto Cueto
Ed. Artyco. Pamplona

Es este el segundo libro surgido de la también segunda edición de los cursos de cine organizados por Juan Zapater en la ciudad de Pamplona, ambos con el mismo título: El camino del cine europeo. En esta ocasión son cuatro las aproximaciones a distintos directores europeos realizada por otros tantos autores expertos en análisis cinematográfico.

Antonio Santamarina realiza un análisis del cine de Fritz Lang y de su evolución desde su etapa en Europa hasta su producción americana. En el caso de sus películas alemanas el análisis se centra en la forma de poner en escena lo que él llama "figuras del destino" a través, fundamentalmente, de grandes escenografías en las que la figura humana queda empujeñecida frente a la grandeza de un decorado siempre de líneas amenazantes: el inmenso

muro de *Las Tres Luces*, el florido jardín luego convertido en calavera de *Los Nibelungos*, o la inmensa máquina devoradora de hombres de *Metrópolis*. Todos ellos son reflejo de una angustia provocada por la incapacidad del ser humano para elegir y dominar su destino, e incluso para singularizarse como tal ser humano. Una estética que parece dejar ver la escasa confianza de Lang en los valores democráticos de libertad, igualdad y fraternidad, frente a un poder que siempre está muy encima de él como sucede en el caso del juicio final en *M, el vampiro de Düsseldorf*.

Precisamente serán los distintos juicios y la forma de ponerlos en escena lo que Santamarina analiza de la etapa americana de Lang, y cómo a través de una planificación muy estudiada se pasa del optimismo democrático de *Furia*, en donde el ser humano (el acusado) se sitúa prácticamente al mismo nivel del poder que lo juzga y en el que el destino no parece algo ineludible dada la capacidad de elección que el protagonista parece tener, a un cierto

escepticismo mostrado en *Solo se vive una vez* con respecto a los valores democráticos de la sociedad norteamericana, hasta llegar a un abierto desengaño en películas como *Perversidad* o *Deseos humanos*, lo cual emparentaría de forma significativa estos filmes con los de su primer período europeo en contra de lo que podría parecer.

Jesús González Requena se dedica a un pormenorizado análisis textual de la escena de la caída de la estatua del zar en *Octubre* de S. M Eisenstein, en una demostración muy precisa de lo que él llama deletrear los textos cinematográficos. Y lo hace aquí plano por plano, poniendo en evidencia en su análisis aquello que escapa al sentido tradicional que se ha dado a una obra tan claramente ideológica, es decir, aquello que es incapaz de encuadrarse en el texto siempre autocomplaciente y protector de la ideología y que es precisamente donde el sujeto se siente de alguna forma herido. Allí donde el texto de Eisenstein parece fracturarse respecto a su fortísimo sentido ideológico, fractura de la que es paradigma esta escena de caída de la estatua del zar (padre de todas las Rusias). Misteriosa y llena de enigmas desde la pura racionalidad cinematográfica, que se nos revela como la realización en imágenes de un deseo inconsciente: el asesinato del padre. Siendo por tanto, este pequeño extracto de la obra de Eisenstein, la perfecta puesta en escena de la increíble demolición de la figura paterna que ha supuesto el

siglo XX y del agujero negro e inmenso que queda tras esa aventura que ahora se nos empieza a revelar como insensata, a pesar del profundo goce que llevaba aparejada. Algo que, como en su análisis de *Octubre*, González Requena se encarga de demostrar, no viene seguido de la luz radiante de un nuevo día, sino de la oscuridad de una noche que nunca parece terminar.

Santos Zunzunegui trabaja el cine de Robert Bresson valiéndose para ello de numerosas citas del libro del cineasta francés *Notas sobre el cinematógrafo* y analizando la puesta en práctica de la teoría casi aforística del libro de Bresson. Su afán de que el cine sea “una escritura con imágenes en movimiento y sonido”. De que las imágenes cobren importancia por su relación con otras imágenes que les preceden y les suceden captadas por una máquina “que ve lo que tú ves pero que no lo ve como tú lo ves”. Su extremada preocupación por el trabajo de los actores, a los que Bresson denomina modelos: “donde el actor parece, el modelo tomado de la vida es”. La idea de que mediante el rodaje se hace una desestructuración del mundo que se recompone mediante el montaje, que prima la fragmentación y repetición, mediante una lógica de los encadenamientos azarosos. Y que no cree en la jerarquización de los diferentes tipos de planos. O dejando ver la importancia decisiva que Bresson presta a la banda sonora: “el cine sonoro ha inventado el silencio”, negando la igualdad entre la banda

sonora y las imágenes pues siempre tratará de dar prioridad a una de ellas. Un análisis que, en fin, intenta demostrar cómo ese sentido tutor que Bresson da a su visión del cine mediante sus notas, tiene reflejo práctico en su propio cine.

Roberto Cueto se centra en la intensa relación que se establece entre Federico Fellini y el autor de las bandas sonoras de muchas de sus películas: Nino Rota. Cueto nos anima a comprobar cómo la música de Rota no es un mero acompañamiento de las imágenes de Fellini, sino que, a través de toda su obra, la música propone un ritmo que va mucho más allá de lo narrativo, de la diégesis. Un ritmo que denota otra

mirada escéptica que afecta al propio mundo y a la representación que de él se hace en la obra de Fellini. Una música que a veces acompaña a los personajes como cómplice, pero en otras se decide claramente a criticarlos. Una obra, la de Rota, que a la vez que el cine de Fellini avanza hacia una forma de espectacularización de la realidad hasta convertirla en algo grotesco y carnavalesco, ella misma evoluciona recurriendo cada vez más a timbres atípicos, instrumentos electrónicos, distorsiones, transformándose ella misma en una máscara que se impone sobre la propia tradición en la que se ha formado y en la que se han formado sus espectadores - oyentes.

Caché: Haneke o el dios escondido

BERTA PÉREZ

La autopresentación del film como film, como ficción, es una constante en la obra de Haneke, desde *Funny Games*, pasando por *Code Inconnu*, hasta *Caché*. La autorreferencialidad en el cine se ha convertido desde hace mucho, en especial después de que Godard la ejerciera magistralmente, en un recurso esencial para cuestionar la frontera entre realidad y ficción, para cuestionar, en definitiva, el carácter real de lo real. Violentar la identificación del espectador con la imagen recordándole que la imagen es sólo imagen, imago,

no sólo procura al espectador esa distancia imprescindible para adoptar una posición crítica, no sólo sirve, pues, a la creación de una distancia crítica respecto a lo observado, sino que, al mismo tiempo aunque de rechazo, obliga a sospechar que el plano mismo en el que nos situamos como espectadores, el de la realidad desde la que se imagina o crean imágenes, no es tan distinto al de las imágenes mismas. Es por esto por lo que la distancia ganada es también distancia respecto a la realidad, y el potencial crítico buscado un poder también sobre lo real.

