

# Olvidos de la crítica especializada [cine]

JAIME COLLAZO ODRIOSOLA

Hasta fines del siglo xx, el análisis cinematográfico ha reconocido a ciertos individuos la virtud de generar nuevas modalidades narrativas, de desarrollar diseños de expresión reconocidos como propios de ese arte. Hay varios grados: desde aquellos que inventan una o dos fórmulas exitosas de manifestar ciertos estados de ánimo o de transmitir algunas ideas complejas, hasta los que modifican la mayor parte de las maneras de narrar y exponer lo que el lenguaje del cine comunica. Por su lejanía en el tiempo y su aceptación mundial, quizá el mejor ejemplo sea el del creador de *El nacimiento de una nación* e *Intolerancia*, sus obras más reconocidas. Pese a los ataques políticos recibidos con motivo del estreno de ambos films, no tenemos noticias de nadie que haya formulado objeciones, ni negado la trascendencia de los aportes formales desarrollados por David Wark Griffith. Las dificultades derivadas de las circunstancias políticas, sociales e internacionales en que ambas obras fueron estrenadas, lo afectaron moralmente y quizá le impidieron desarrollar con comodidad su creatividad luego del estreno de la segunda, en 1917. La primera, un intento comprensivo y maduro de presentar la Guerra de Secesión, le ganó fama de reaccionario y partidario de la derrotada aristocracia sureña. El fanatismo y la intransigencia de los ataques contra él y su creación, le inspiraron la segunda, un llamado al entendimiento amistoso, a la aceptación de la diversidad en aras de lograr una convivencia armoniosa. Antes de su estreno, los Estados Unidos se involucraron en la primera Guerra

Mundial. Como era lógico, la propaganda oficial arengaba a la población a alistarse e ir a combatir. En esas condiciones, un alegato pacifista en favor de la tolerancia no podía ser bien visto, no solamente por las esferas oficiales, sino también por el grueso de una población enardecida por el conflicto y la propaganda gubernamental. Pese a ese rechazo público y masivo, motivado por sus dos obras mayores, antes de la incorporación del sonido, suele señalárselo como el más importante y fecundo creador de un lenguaje estrictamente cinematográfico. Un testimonio elocuente de la valoración de su obra por sus pares nos lo ofrecen los creadores del cine de la Revolución rusa. Durante los primeros años de aquella convulsión que "conmovió al mundo", el gobierno, y en especial Lenin, consideraron muy importante la nueva forma de comunicación y



● *El nacimiento de una nación* (1915), de David Wark Griffith

---

JAIME COLLAZO ODRIOSOLA:  
*Profesor-investigador de la  
Licenciatura en Historia en la  
Facultad de Humanidades, UAEM*

---



• *El nacimiento de una nación* (1915),  
de David Wark Griffith

decidieron realizar un esfuerzo considerable para producir obras de calidad en apoyo de sus postulados ideológicos. Ya se reconocía el valor de la propaganda y la influencia de los medios visuales. La tarea fue encargada a un grupo de individuos escogidos especialmente que, con el correr del tiempo, se transformarían en los grandes maestros del cine soviético. Entre ellos se contaban León Kulechov y Sergei Eisenstein. Una de las primeras herramientas demandadas por esos creadores eran las copias de todas las películas realizadas por Griffith con el fin de poder estudiarlas detenidamente.

Un segundo ejemplo elocuente lo constituye otro hombre polémico. En este caso, además, turbulento.

Luego del estreno, en 1928, de la primera película sonora, muchas de las fórmulas audaces desarrolladas hasta ese momento caducaron rápidamente. En un primer momento las dificultades técnicas para ubicar micrófonos y aparatos de sonido disminuyeron fuertemente la movilidad alcanzada por las cámaras en la etapa anterior. Pero, como no podía ser de otra manera, el cine sonoro estimuló transformaciones en los procedimientos y las formas de expresarse. La experiencia anterior permitió avanzar velozmente. En poco más de una década, Orson Welles, a pesar de gozar de muy pocas simpatías entre sus colegas,

señaló rutas por las cuales circularon la mayor parte de los creadores significativos durante dos décadas.

Ególatra y conflictivo, el voluminoso realizador norteamericano evidencia su impopularidad obteniendo solamente un Oscar como libretista a propósito de *El ciudadano Kane*. Sin embargo, el original había sido escrito por Herman Mankiewicz. En su inmensa mayoría, los miembros de la Academia conocían esa información. Querido entre sus colegas, el escritor newyorkino se encontraba internado en un sanatorio. Según los rumores, padecía un mal incurable. Welles había introducido unas pocas variantes no significativas, pero suficientes, a su juicio, para exigir figurar como colibretista junto al autor. Ésa fue la causa del único e insólito premio ganado por una obra de su autoría. Aunque el premio no le estaba destinado, no se podía evitar que también lo obtuviera.<sup>1</sup> Entre los múltiples "pecados" de la Academia, quizá el más desconcertante sea haber negado oficialmente los méritos de esa película, considerada en la actualidad como una de las mayores realizaciones de la historia del cine.

El rechazo generado por la personalidad de Welles no implicaba prescindir de las fórmulas comunicativas por él creadas. Al menos durante dos décadas fueron consideradas las más adecuadas para transmitir sentimientos, ideas y relatar acontecimientos mediante

• *Ciudadano Kein* (1941), de Orson Welles



fórmulas audiovisuales. Como ha ocurrido con todas las omisiones vergonzantes para la Academia, al final de su carrera se le concedió otra estatuilla "por el conjunto de sus aportaciones". Semejantes anécdotas no desmerecen al creador sino a la institución. Por causas equivalente, Charles Chaplin recibió un tratamiento similar. Negar reconocimientos a grandes artistas a fin de castigar condiciones personales consideradas desagradables no significa el desconocimiento de los aportes realizados por ellos y su utilización. Tampoco rechazar los beneficios económicos generados.

Sin embargo, contradiciendo esta tendencia, llama la atención el olvido casi total reservado a uno de los más revolucionarios creadores que, como mínimo, ha diseñado las formas por medio de las cuales se ha hecho un caudal considerable del cine posterior a 1959. Tal vez no haber trabajado en Hollywood, no ser considerado un director "rentable", "hacedor de dinero", lo marginó de los grandes circuitos comerciales, lo cual no explica ni justifica la complicidad de la crítica especializada en esa marginación. Nos referimos a Alain Resnais, realizador francés nacido en 1922 y autor de algunas de las más revolucionarias y creativas películas de esta segunda mitad del siglo XX, especialmente en aspectos de carácter formal.

Luego de catorce años realizando cortometrajes muy diversos, debuta en cine comercial simultáneamente con el estallido publicitario de la Nouvelle Vague (La nueva ola), lo cual generará equívocos acerca de los cuales no se interesó en hacer aclaraciones. Por esa coincidencia cronológica, sin tener nada en común con los integrantes de aquella corriente<sup>2</sup>, suele ser incluido dentro de ese conjunto cuya característica más generalizada fue la negación, exactamente lo opuesto de su actitud. La diferencia abismal entre su creatividad y la de los demás, rápidamente lo llevó a ser catalogado como "el mejor cineasta de la Nueva Ola francesa".<sup>3</sup> Pero también tempranamente Homero

Alsina Thevenet señaló el distinto origen y los diversos planteamientos de Resnais respecto de aquella explosión propagandística. En primer lugar, no había sido protagonista de los feroces ataques de *Cahier du Cinema* a casi todo el cine realizado en Francia en las últimas dos décadas como mínimo. En lugar de descalificar lo hecho por sus mayores y "descubrir genios" entre viejos directores hollywoodenses, se dedicó a generar nuevos instrumentos formales, imprescindibles para sus particulares necesidades expresivas. Cuando rodó su primer obra maestra ya había recorrido más de "la mitad del camino de la vida", para expresarlo con palabras de Dante, mientras las primeras figuras del movimiento, con la excepción de Doniol-Valcroze, se distanciaban por haber nacido una década más tarde o más. No era un debutante en la realización cinematográfica, como lo fueron la mayor parte de aquellos; traía en sus alforjas dos decenas de cortometrajes, algunos de los cuales habían llamado la atención más allá del estrecho círculo de los "iniciados", particularmente *Noche y Bruma* y *Van Gogh*. "Ubicar a Resnais dentro de la Nueva Ola es como reducir a Goethe al 'Sturm und Drang', el movimiento romántico alemán", dijo alguna vez Emir Rodríguez Monegal. Es exacto. Hay creadores cuya obra se eleva por encima de las peripecias de su tiempo dejando una huella trascendental, sólo ligada al momento de su creación por detalles secundarios e irrelevantes.

Su primer largometraje, *Hiroshima mon amour*<sup>4</sup>, sacudió el ambiente cinematográfico con propuestas formales totalmente innovadoras, para el tratamiento de temas también insólitos. En su juventud, durante la segunda Guerra Mundial, la protagonista había estado enamorada de un soldado del invasor ejército alemán.

• Charles Chaplin y Jackie Coogan, en *El chico* (1921), de Charles Chaplin



Para el mundo de 1958, una heroína cargada con el peso del desprestigio de los perdedores de la guerra era un desafío contracultural. Tratada como colaboracionista, había sufrido las consecuencias de su inocencia e ignorancia. La relación con otro extranjero renueva en su recuerdo las peripecias y los sufrimientos de la década anterior. Marguerite Duras, como responsable del libreto, recibió la única nominación para los premios de la Academia de Hollywood. Al parecer, en la Meca del cine sólo los libretistas tenían sentido de la trascendencia. Sin embargo, lo más sobresaliente de la cinta era la forma de verter ese libreto al lenguaje fílmico. En la manera de transmitir esas jugarretas de la memoria, el autor desarrolla una gama de brillantes recursos formales, poniendo de manifiesto una imaginación privilegiada. Pequeños y repetidos pantallazos entre dos escenas con diferencias

sustanciales de iluminación, permiten una transición entre momentos recordados y el vivido en la actualidad. Casi podríamos decir: se intentan reconstruir ciertas formas de operar de la memoria, aparentemente ilógicas y arbitrarias. En esa confluencia entre un tema que estaba de moda, que ocupaba la atención de muchos autores del momento, y su destreza para plasmarlo en imágenes y sonido se asienta parte de la importancia de su obra.

Precisamente, las trampas del tiempo vivencial y los engaños por donde nos lleva la reminiscencia de situaciones pasadas estaban en la orden del día de la literatura francesa de los años cincuenta. De allí el entusiasmo despertado en Alain Robbe-Grillet, uno de los puntales del "nouveau roman", dominante en esa época, al grado de elegirlo para filmar un libreto suyo. Así se gestó su segundo largometraje.

Al presenciar *Hiroshima mon amour*, el escritor consideró imprescindible la destreza formal de Resnais para transcribir en imágenes el desconcierto producido por la acción del tiempo sobre la mente de los hombres. En *L'année dernière à Marienbad*,<sup>5</sup> la confusión entre lo ocurrido el año anterior, la acción actual y lo que podría suceder el año entrante, fue llevada al límite de no permitir discriminar en cual de los tres momentos ocurren la mayor parte de las acciones, exhibiendo la futilidad de las series cronológicas para el tiempo vivido, para el transcurso emocional del individuo. A comienzos de los sesenta, por situaciones equívocas, tan comunes en el mundo del espectáculo, el desconcierto provocado la transformó en un éxito de público, a pesar de las quejas por incomprensión. Mucha gente terminó de presenciar la proyección con la sensación de haber sido objeto de burla. El anecdotario popular elaboró la versión según la cual, en ciertas salas, se alteró el orden en la proyección de los rollos sin que nadie pudiera advertirlo, ni siquiera aquellos que la estaban presenciando por segunda vez.

- Alain Resnais, *Hiroshima mon amour* (1959) con Emmanuelle Riva



• Alain Resnais

El éxito obtenido en muestras y festivales, las polémicas desatadas por semejante bagaje innovador, no detuvieron los afanes experimentales del autor, y en 1966, en *La Guerre est finie*,<sup>6</sup> arremete con otras novedades y vuelve a desconcertar, incluso a sus seguidores. Tomando como base la posguerra de España, Jorge Semprún escribe un guión donde vuelca muchas de sus propias experiencias personales como militante del Partido Comunista Español, poniendo sobre el tapete problemas éticos insoslayables para las militancias clandestinas. En un memorable pasaje, dos viajeros se acercan en auto a la frontera española, el autor trueca el sentido tradicional de la banda sonora, presentando en las imágenes las experiencias de tensiones anteriores y relatando verbalmente lo vivido en ese mismo momento, a través de los comentarios nerviosos de los viajeros. Muchos espectadores confesaron haber visto tres veces la secuencia para

poder comprender la intención expresiva del autor. Años más tarde, desaparecido Franco en España, Semprún ganó el Premio Planeta con la *Autobiografía de Federico Sánchez*,<sup>7</sup> donde nos enteraríamos de la relación entre la anécdota de la película y la muerte, nada cinematográfica, de Julian Grimau, militante comunista enviado a una misión suicida y utilizado luego como mártir y bandera por quienes lo habían mandado a una muerte segura.

Para ese entonces, algunos críticos solieron recriminarle su preocupación por los encuadres, en especial, y su preciosismo formal, en general. Era la moda propia de una época donde se creía que la urgencia prioritaria debía ser la militancia política, donde se contraponía el contenido a la forma. Quizá sorprendiera el despliegue imaginativo de *Hiroshima mon amour*, pero a fines de los cincuenta nadie lo consideró superfluo o desligado del asunto de la película. La simbiosis era perfecta. Otras manifestaciones, esas sí, propias de la Nueva Ola, como *La muchacha de los ojos de oro*, hicieron evidente una gran preocupación por los aspectos formales en un intento por ocultar la vacuidad de la temática y la ausencia de importancia del asunto tratado. Sin embargo, semejante censura enfilada contra la obra de Resnais carece totalmente de fundamento. Si bien es cierto que adquirió cierta fama por su preocupación casi

maníaca por los encuadres, soliendo dedicar mucho tiempo a la discusión de los mismos con sus fotógrafos, a ninguno de los grandes realizadores se les ha censurado por cuidar este tipo de aspectos con suma meticulosidad. Suele aceptarse un buen encuadre como un elemento fundamental en la capacidad expresiva de las imágenes. Aunque en nuestros días se considere una contradicción, semejante censura nos parece formulada por hacer su tarea correctamente.

Hasta la década pasada, Resnais renunció a dormirse en los laureles y repetir alguno de sus éxitos. Esta conducta fue estrechando el universo de sus seguidores, cuando simultáneamente la industria norteamericana adiestraba al mundo para hacerlo receptivo a su limitado recetario expresivo y temático, dominado por la comodidad y el conformismo. Se pueden vivir experiencias maravillosas contemplando sus películas, pero de ninguna manera se prestan para "pasar el rato". Desconcertar al espectador con propuestas formales totalmente diferentes de aquello conocido y acostumbrado lo obliga a pensar, no solamente en lo que dice el autor, sino también en la forma en que lo dice. Exige cierta complicidad y disposición del espectador. Resnais no transigió con el "cine para ayudar la digestión" o para distraerse. Evidentemente, pretendía correr contra la corriente dominante en los últimos cincuenta años e incitar a pensar. Si las tendencias actuales se prolongan por largo tiempo, no sería raro que ejercer esa facultad de pensar fuera de los márgenes establecidos por el poder pueda llegar a convertirse en un delito en el próximo milenio. Hace sesenta años, Aldous Huxley, entre otros, nos advertía algo similar en su *Un mundo feliz*; antes, en *Contrapunto*, nos había dicho que solamente quienes se dejan llevar por la vida son los verdaderamente felices. Por la misma época, Bernard Shaw sostenía la existencia de dos clases de individuos, aquellos que llegaban al mundo, observaban como era y se amoldaban a lo existente, y aquellos otros a los cuales no les gustaba como estaba organizado y entonces trataban de cambiarlo. Por esa razón, concluía irónicamente y clínicamente todos los grandes avances de la humanidad son obra de imbéciles.

Un creador indiferente al éxito tiene pocas posibilidades de seguir trabajando en un mundo donde el rendimiento económico, medido exclusivamente en dinero, es lo único aceptable como eficiente. Gradualmente fue encontrando mayores dificultades para conseguir financiación a sus proyectos, pero aun así rodó todavía varias películas y siguió sorprendiendo con nuevos vuelos de su imaginación. En los setenta, *Providence* desplegó un juego donde la inventiva creadora de un novelista mezcla sus preferencias, sus pasiones y sus fobias de la vida cotidiana con su universo novelesco, de forma tal que, al igual que ocurría en *Marienbad* con el tiempo, aquí



• Alain Resnais, *El año pasado en Marienbad* (1961), basada en un guión del novelista Alain Robbe-Grillet



en relación con la formulación del dramaturgo alemán. Titulada *Mi tío de América*, ni siquiera fue exhibida comercialmente en la mayor parte de los países de este continente. No fue la única. *Muriel*, *Je t'aime, je t'aime*, *L'Empire d'Alexandre*, entre otras, corrieron la misma suerte.

Lo aparentemente paradójico de semejante carrera es haberse constituido en el principal maestro sobre la manera de hacer cine para un importantísimo número de excelentes cineastas en todo el mundo, paralelamente al olvido de su obra y su importancia por la mayor parte de los comentaristas especializados. Es asombroso, pero con motivo de los cien años de la invención del cine fueron publicados muchos trabajos históricos y reseñas especializadas. En ninguno de los que tuvimos oportunidad de revisar se mencionaban películas suyas como representativas de las mejores obras. Por tenerlo a la mano, nos limitamos a un ejemplo. Edgar Soberón Torchia publicó un libro de 446 páginas, donde propone las cien mejores películas del siglo. Muy bien presentado, incluye textos introductorios de Carlos Fuente, Emilio García Riera y Carlos Monsiváis. Entre los cien directores mencionados no figura Alain Resnais. Posiblemente él lo agradecería, porque ver una de sus obras incluida en una lista de películas entre las cuales figura *El satánico Dr.* No podría ser considerado un homenaje bastante ambiguo y dudoso.

No nos parece un despropósito que la Facultad de Humanidades, donde se imparte una licenciatura en arte dramático, auspiciara una retrospectiva de su obra en la ciudad de Toluca para, por lo menos, intentar lo mínimo contra el olvido de uno de los máximos creadores cinematográficos de este tan competitivo siglo XX •

#### Notas

\* Fotografía tomadas de: 1-4) *Historia del Cine*, t. I, Biblioteca Temática UTEHA, Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana, 1980, 5) y 6) Georges Sadoul, *Dictionnaire des cinéastes*, Microcosme/Éditions du Seil, París, 1965; 7) *Cinema*, coleccionable de *El País Semanal*, "Luis Buñuel. Espíritu de vanguardia", capítulo 11, Madrid/Barcelona.

<sup>1</sup> Homero Alsina Thevenet. *El libro de El ciudadano*.

<sup>2</sup> La llamamos "corriente" porque de alguna manera es necesario referirse a ella, sin embargo, entre sus integrantes lo único común era la negación de las valoraciones anteriores

<sup>3</sup> Georges Sadoul, *Dictionnaire des cinéastes*, Microcosme, París, 1965, p. 191.

<sup>4</sup> *Hiroshima, mi amor*.

<sup>5</sup> *El año pasado en Marienbad*.

<sup>6</sup> *La guerra ha terminado*.

\* Federico Sánchez era el nombre de guerra utilizado por el mismo Semprun durante sus años de militancia.