

El cineasta como humanista

José Luis López Sangüesa

Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense; historiador de cine

Publicación	Torre de los Lujanes, n.º 71
Fecha	Madrid, diciembre de 2017
Páginas originales	117-128
Tipo documental	Ensayo cinematográfico
ISSN	1136-4343
Identificador	TDL-71-2017-117-128

RESUMEN DOCUMENTAL

Defensa del cine como patrimonio, forma de conocimiento y práctica humanística. El autor parte de la destrucción de numerosas películas mudas y de la tardía aparición de las filmotecas para denunciar la consideración del cinematógrafo como mercancía efímera. A través de cineastas, críticos e historiadores, examina la capacidad del cine para articular memoria, pensamiento, humor, crítica social y una visión coherente del mundo. Frente a la fragmentación narrativa, la cultura del consumo y la circulación acelerada de imágenes en pantallas digitales, el artículo reivindica la conservación, el estudio y la creación cinematográfica como espacios de resistencia intelectual y de continuidad del relato humanista.

PALABRAS CLAVE

cine · humanismo · patrimonio fílmico · filmotecas · historia del cine · cultura audiovisual

CITA BIBLIOGRÁFICA

José Luis López Sangüesa. "El cineasta como humanista". Torre de los Lujanes, n.º 71, 2017, pp. 117-128. ISSN 1136-4343.

Nota: el resumen y las palabras clave son descriptores documentales generados para facilitar la búsqueda y no sustituyen un resumen firmado por el autor.



EL CINEASTA COMO HUMANISTA

José Luis LÓPEZ SANQUESA

Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense
Historiador de Cine

Introducción. El cinematógrafo, desde sus albores como mero asombro tecnológico y como espectáculo de barraca de feria, se ha visto a menudo reducido a la condición de mercadería y de objeto banal y perecedero: en la época muda, la práctica habitual era destruir la mayor parte de películas que ya habían cumplido su carrera comercial, con el fin de reemulsionarlas y aprovecharlas para la impresión de otros films de asimismo rauda y perecedera existencia; o para utilizarlas como materia prima en fábricas de objetos de celuloide... El cine no era un arte, sino mero objeto de consumo, imbricado en vertiginosos ciclos de generación y destrucción, usado y desechado como efímera distracción sin vuelo ni trascendencia alguna.

Tales nefandas prácticas destructivas ocasionaron la pérdida del 90% del cine español del período silente. La noción de *patrimonio fílmico* aparece en los años 30 gracias a personajes como Henri Langlois, que se empeñan en fundar archivos cinematográficos para así salvar de tal desastre inducido las obras maestras del arte cinematográfico, pero también, y por ende, las obras *malas*: su misión era la persistencia y testimonio en el tiempo del cinema, en su totalidad. A causa de ello, hubieron de pugnar en desiguales condiciones con los derechohabientes, deseosos de lucrarse con la destrucción/reconversión de materiales fílmicos.

De esta lucha entre la mercantilización/banalización y los anhelos o las inquietudes de vehicular en el cinematógrafo reflexiones filosóficas, políticas, existenciales; entre la concepción de lo banal imperante, institucionalizada en el medio cinematográfico - incluyendo en él la crítica y el periodismo, entre otras formas de reproducción ideológica- y el análisis, la investigación y la meditación interdisciplinar. De esta tensión, de esta agonía -en el sentido etimológico y unamuniano de *agón*, lucha- en que se ha debatido el Séptimo Arte desde sus comienzos (y en cuyo entraña laten diversos intereses mercantiles y políticos) nace el paradigma del cineasta-humanista.

Se entiende por cineasta-humanista el que es partícipe del desarrollo, no ya sólo de las potencialidades humanas en el sentido fundamentalmente cultural y científico -habida cuenta de la problematicidad y polisemia, incluso ideológica, del término *humanista*-, sino también como enriquecedor del necesario desenvolvimiento de las polifacéticas potencialidades artístico-culturales y científicas del propio Cine, en cuanto medio de expresión caracterizado por la integración de dispares y variopintas disciplinas.

La encrucijada: vanguardia, ruptura, integración artística. En los años de apogeo por excelencia de las vanguardias artísticas, los años 20, proliferan cineastas que asimismo llevan a cabo una meritoria labor teórica sobre el lenguaje y la estética del



LÓPEZ SANQUESA

cine: tal es el caso de Jean Epstein, principal exponente del expresionismo francés, e introductor de los ángulos enfáticos de cámara en la praxis del cine; y de la caudalosa corriente de cineastas teóricos soviéticos, cuyo influjo posterior en el lenguaje y estética filmicos ha sido enorme: Eisenstein, Dovzhenko, Kulechov, Vertov, Pudovkin, Kosintzev y Traudberg, Sklovski, o el operador Golodnia.

Jean Renoir, hijo del pintor postimpresionista Auguste Renoir, es un exponente claro de las inquietudes humanísticas en el cine, por sus reflexiones histórico-sociales edificadas en films como la antibelicista *La gran ilusión* (*La grande illusion*, 1937), o la sátira antiburguesa y antiaristocrática *La regla del juego* (*La règle du jeu*, 1939), y por sus meticulosas y eruditas recreaciones históricas en cintas como *La carroza de oro* (*La carrosse d'or*, 1953), sobre la *Commedia Dell'Arte*; o *French Cancan* (1955), en que se describía el ambiente social de la época de la bohemia *fin de siècle*, con una fotografía –de su operador habitual y hermano, Claude Renoir– y unos encuadres, claramente inspirados en lienzos y carteles de Degas y Toulouse-Lautrec.

Orson Welles, ya a los 14 años de edad, escribió una *Historia del teatro norteamericano*. Tal era su precocidad intelectual y su conciencia de la importancia de la tradición cultural del dispositivo escénico. *Ciudadano Kane*, film surgido de un contrato con los estudios RKO por el gran prestigio de Welles como director escénico y el escándalo mediático de *La guerra de los mundos*, se recuerda tan insistentemente por haber sido el film que impulsó los albores de la enseñanza universitaria del cine.

Ciudadano Kane (*Citizen Kane*, 1945) es reconocida como el punto de partida del cine moderno por numerosas huestes críticas encabezadas por Jacques Doniol-Valcroze, de *Cahiers du Cinéma*. El film incorpora las deconstrucciones espacio-temporales, perspectivismo e incertidumbre propios del relato narrativo moderno (Faulkner, Dos Passos, etc.) al tratarse, precisamente, de un relato metalingüístico sobre la naturaleza mediatizada, parcial, incompleta y manipuladora de todo relato. No en vano la narración se abre con un noticiario cinematográfico, la forma más abiertamente ideologizada del relato fílmico, guiada por la demiúrgica voz en *off* de un narrador en tanto el montaje va mostrando planos exteriores de Xanadú, la fastuosa mansión del oligarca mediático Charles Foster Kane. Pero la secuencia finaliza en un *travelling* de acercamiento de la cámara a las impenetrables verjas de la finca, en lo que es una declaración de impotencia por parte del relato para penetrar en la verdad y en los entresijos de una realidad, que aquí no es sino la del Poder.

En términos conceptuales, *Ciudadano Kane* ha sido ideada como una estructura en abismo: un relato parcial, incompleto, manipulado, reconstruido a partir de testimonios que pretenden ofrecer una verdad inasible, acerca de un magnate mediático, es decir, alguien que cimenta su poder en la manipulación de la verdad misma, a través del periodismo, que a su vez no es sino un relato parcial y manipulado que pretendidamente reconstruye la verdad mediante testimonios de terceras personas.

En deliberada simetría, la filmografía de Welles concluye con otra obra sobre relato y verdad: *Fraude* (*F for Fake*, 1973), en que, sobre un vehículo de no-ficción se



JOSÉ LUIS

alternan el documental con la ficción o ficcionalización documental, dentro de una descarada apuesta que Welles hace con el espectador, forzando la veracidad, pero no la verosimilitud de los mecanismos narrativos del documental. Finalmente, el director demuestra que, a través de una narración adecuadamente verosímil, hasta las más fantásticas mentiras pueden resultar creíbles. Entretanto, Welles traza un discurso sobre la autoría artística misma y sobre su propia vida y trayectoria en el arte. De *Ciudadano Kane* a *Fraude*, dos films sobre el cine como mentira de la verdad –que diría Ramón Gómez de la Serna–, media una carrera que, para un Welles ya asumiidamente marginado por la industria, es una ininterrumpida trayectoria descendente cimentada en una impostura...

John Farrow es otro caso singular de polifacetismo fílmico, pues, además de culto y elegante cineasta de Hollywood, fue un escritor e historiador de profunda y abismal cultura. Se transcriben aquí las palabras de Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon en su monumental diccionario histórico-crítico *50 años de cine norteamericano*:

*Originario de Australia, este antiguo oficial de la Marina mercante británica y canadiense era un verdadero erudito al que debemos, entre otras cosas, un diccionario anglo-francés-tahitiano, una Historia de la Marina Real Canadiense, un estudio sobre Tomás Moro y el papado, y algunas obras de teatro. Convertido al catolicismo, llegó a ser, incluso, un gran personaje entre las dignidades relacionadas con el papa tras obtener el premio del Oficio Católico por una parte de su obra literaria.*⁴

Tavernier y Coursodon agregan que la ambición cultural de Farrow se refleja en su cine a través de investigaciones visuales y estéticas. Así:

Farrow quería liberar la cámara, una cámara que debía ser “el actor principal en la narración de un filme... Sus movimientos tienen que arrastrar al espectador e integrarlo en el movimiento interno de la historia”. Su dirección se basa, más que en el montaje, en la duración de los planos e, incluso, en una utilización casi sistemática de los planos secuencia. Su cámara es tan móvil y tantas sus exigencias que los maquinistas tuvieron que inventar una Dolly y grúas especiales, y tener a mano depósitos de película nueva (en California, Farrow había concebido un plano que superaba los 10 minutos).⁵

Ingmar Bergman es otro señero ejemplo de cineasta humanista. Director escénico y cinematográfico, admirador de Calderón de la Barca, sus películas se articulan en torno a reflexiones filosóficas y existenciales sobre la soledad, la ausencia de Dios, el sinsentido de la existencia humana: así, *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, 1957), sobre el solitario periplo de un profesor que descubre en su vejez no saber nada sobre la vida; *El Séptimo Sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957), en que la ambientación medieval contribuye a trazar una parábola sobre la búsqueda del sentido de la existencia bajo el acoso de la muerte; *Como en un espejo* (*Sasom i en spegel*, 1961), desoladora visión

4 Tavernier, Bertrand, y Coursodon, Jean-Pierre (2006) [1991]: 50 años de cine norteamericano, vol. I, Akal: Madrid, p. 523.

5 Ibidem.



LÓPEZ SANQUESA

de la soledad humana en que la idea de Dios es una trampa que oculta el vacío angustioso de la existencia.

Discípulo tardío y notorio de Bergman ha sido Woody Allen, escritor, dramaturgo, humorista, actor y cineasta. Tras una etapa inicial de películas satíricas en que empleaba la intertextualidad posmoderna, y con la significativa bisagra que supuso *La última noche de Boris Grushenko* (*Life and Death*, 1974), pasaba a realizar reflexiones sobre la pareja (*Annie Hall*, 1977), la madurez (*Manhattan*, 1979), la culpa -*Delitos y faltas* (*Crimes and misdemeanors*, 1989), o la misma creación artística: caso de Desmontando a Harry (*Deconstructing Harry*, 1997), en que se aunaban las influencias formales y estructurales de la novela de vanguardia o las influencias de las nuevas cinematografías de los 60 y de Cassavetes y Godard.

Lindsay Anderson se integró en la generación rupturista por antonomasia del cine británico, el *Free Cinema* de los 60-70. Como otros miembros de esta generación, era ya un hombre de mediana edad (40 años) –había nacido en 1923, y su carrera había comenzado con un largometraje documental en 1948– cuando realiza su primer film dentro de tal corriente: *El ingenuo salvaje* (*This Sporting Life*, 1963), denuncia de la competitividad inculcada por la sociedad en el individuo y en la clase obrera, y que aboca a individuos y clases sociales al enfrentamiento mutuo y la destrucción de toda posibilidad de pureza e inocencia. Un discurso muy similar al de la obra más recordada del *Free Cinema*: *La soledad del corredor de fondo* (*The Loneliness of the Long Distance Runner*, Tony Richardson, 1962).

Su película *If...* (1968), muy emparentada con los espectáculos de provocación y las rupturas fílmicas del emblemático año en que se rodó, era una celebración de la rebelión juvenil del 68, a través de las peripecias de unos jóvenes que organizaban una revolución contra la rígida y opresiva estructura de un internado anglicano, modelo reducido de los valores tradicionales de la sociedad británica, formación social que es ideológicamente cuestionada y subvertida mediante la misma puesta en escena y la narración, plagada de rupturas espacio-temporales y abiertas provocaciones estéticas e ideológicas. Una identidad subversiva forma-fondo que guardaba parentesco con el legado teórico-práctico del 68: situacionismo, influjo de las nuevas teorías semióticas, psicoanalíticas, estructuralistas y textuales de la revista francesa *Tel Quel*, etc, aunque cabe decir que sin su denso trasfondo intelectual. El 68 supuso la última oleada de importancia de la vanguardia estética, en relación con el auge de la rebeldía político-social, y su influencia, siquiera inadvertida, impregnó todas las cinematografías europeas, incluso las del Este, como la obra de Dusan Makavejev, Aleksandar Petrovic, Milos Forman o Ivan Passer, deja ver con bastante claridad.

En cuanto a *Un hombre de suerte* (*O Lucky Man*, 1973), todavía hoy uno de sus films más recordados, era una fábula moral sobre el arribismo social a través de las aventuras de un ingenuo joven oportunista que, pretendiendo ascender en la escala social, tan sólo consigue ser engañado y humillado una y otra vez. La contumaz repetición de errores por el protagonista, es epítome de la reproducción ideológica y de las homologías de la Historia humana, que repercute y se refleja en el ritornelo es-





JOSÉ LUIS

tructural del propio relato: una estructura repetitiva que enfatiza la situación viciada y sin salida en que se halla atrapado el antihéroe, creyente en el ascenso social en una sociedad donde el engaño y la trampa son la forma por excelencia de perpetuación del Poder establecido. El tono satírico y paródico del film queda ya compendiado en el significativo prólogo, una secuencia de cine mudo que habla de un ayer de opresión en clave de melodrama añejo, *Un ayer que aún no ha muerto*. El film se hizo célebre en España por la saña con que fue atacada por la censura franquista y por el Ministerio de Información y Turismo de Pío Cabanillas Gallas.

La inclusión de Lindsay Anderson en esta apresurada nómina de cineastas humanistas se debe a su afortunada faceta de historiador de cine, y autor de una muy recordada monografía sobre John Ford, que en nuestro país fue publicada por la barcelonesa editorial Paidós.⁶

La reflexión histórico-social en el cine italiano. Luchino Visconti, director de ópera y cine, pertenece a la extensa muchedumbre de cineastas italianos caracterizados por una visión humanista e integradora de la cultura. Aristócrata descendiente de una celeberrima familia de *condottieri* renacentistas (los Visconti), fue el iniciador del neorrealismo italiano con *Ossessione* (1943), adaptación pirata de la novela negra *El cartero siempre llama dos veces*, de James M. Cain, y rodada en plena II Guerra Mundial. Debutó en el cine como ayudante de dirección de Jean Renoir en *Los bajos fondos* (*Les bas fonds*, 1936), exponente del llamado cine frentepopulista francés, y adaptación de Maxim Gorki.

Su etapa neorrealista concluye cuando afronta el melodrama histórico *Senso* (1954), adaptación del novelista romano Camilo Boito en que la desgraciada historia de amores de una aristócrata veneciana seducida y engañada por un militar austríaco era excusa para un ambicioso retrato coral del Risorgimento ítalo del siglo XIX, y cuya visión de una Italia avasallada por la dominación austríaca irritó a la censura y a las autoridades demócrata-cristianas.

Esta erudita visión histórica totalizadora con vocación de fresco de una época es retomada por Visconti en *El Gatopardo* (*Il Gattopardo*, 1963), adaptación de la novela homónima de Filippo Tommaso di Lampedusa, descripción de la Sicilia decimonónica, otrora uno de los Estados Pontificios de Pío IX, en el momento de su incorporación a la Unificación italiana de 1860 con la invasión garibaldina, ello a través de los ojos de un gran aristócrata local, el Príncipe Fabrizio Salina. El film constituye un discurso sobre el continuismo político de determinadas clases sociales en su integración pactada en el nuevo orden social que supuso la Revolución liberal burguesa. En *El Gatopardo* se aprecia la amalgama del fresco histórico culto con la reflexión política de corte ensayístico, en una meditación sobre el Poder político y social, los pactos y componendas desde arriba y la dialéctica entre continuidad y declive de una determinada formación histórico-social, en que a la vieja aristocracia local represen-

6 Anderson, Lindsay (2001) [1981]: Sobre John Ford: escritos y conversaciones. Barcelona: Paidós.



LÓPEZ SANQUESA

tada por Salina sólo le resta la opción de unirse a la nueva clase dominante burguesa para no morir en el silencio de una imposible y destructiva nostalgia...

La caída de los dioses (*La caduta degli dei*, 1969) era un retrato coral del nazismo, con una descripción extraordinariamente cruda de “la Noche de los Cuchillos Largos”, y una compleja dramaturgia y suntuosa puesta en escena claramente influidas por la homónima ópera wagneriana (la obra capital de Wagner es aludida en el mismo título). Pero esa “caída de los dioses” del título hace referencia a una realidad histórica de declive similar a la plasmada en *El Gatopardo*. Aquí, la clase dominante de una etapa histórica determinada –concretamente, la burguesía industrial– es fagocitada y destruida por el nazismo en el poder. Sus viejos valores liberal-burgueses y conservadores, representados por el asesinado patriarca familiar, ya no hallan cabida en un mundo que se precipita en un crepúsculo sangriento. Asimismo, el film puede considerarse, hasta cierto punto, una disquisición sobre la base económica real del poderío nacionalsocialista, y, por ende, de los fascismos.

Sobre *Muerte en Venecia* (*Morte a Venezia*, 1971), otra de sus realizaciones más celebradas, y adaptación de la novela de Thomas Mann, el propio cineasta declaró que se trataba de una reflexión sobre la contradicción entre el artista y su posición burguesa en la sociedad. El protagonista, anciano escritor homosexual obsesionado con la belleza, padece una grave enfermedad y va a pasar su agonía física a una ciudad asimismo agónica: Venecia. Perseguidor de un ideal esteticista de arte por el arte, su obsesivo aislamiento con ese ideal le condena a la degradación y la muerte, que acecha con su largo brazo de epidemias, en consonancia con un ambiente que es metáfora de la propia agonía de la sociedad burguesa.

Ludwig (1972) es la historia del rey romántico de Alemania, Ludwig II de Baviera, el “Rey Loco”, y nuevamente un fresco sobre la decadencia y la obsesión por la belleza, enroscada sobre sí misma en el claustro de un ensimismamiento que sólo conduce a la destrucción. La belleza como expresión de un mundo que se desmorona es el puntal fundamental de esta etapa de la obra viscontiana.

Confidencias (*Gruppo di famiglia in un interno*, 1974) es una de las obras más despreciadas e infravaloradas del cineasta. La tranquila y reclusa vida de un anciano aristócrata, profesor jubilado de Historia del Arte, aislado en un mundo de cultura y estética, se ve abruptamente interrumpida por la irrupción de una familia burguesa vulgar y estridente que representa las contradicciones y decadencia de la burguesía italiana y el repunte neofascista de los llamados “Años del Plomo” (1969-1982) en Italia. Un esteta desengañado del mundo se ve envuelto en una realidad sórdida de intrigas, traiciones y crímenes, en que la familia intrusa representa unos valores consumistas vacíos y amorales (incluso se permiten reformar el piso superior del palacio para convertirlo en una manifestación de vulgaridad y *kitsch* de consumo). El viejo aristócrata es la intelectualidad desengañada con la impotencia para transformar el mundo y también con la praxis misma de la política. Pero tal aislamiento no podrá impedir la invasión de la vida y la realidad: la de un país corrompido y arrasado por la violencia política.





JOSÉ LUIS

El testamento fílmico de Visconti, concluido poco antes de su muerte, es *El inocente* (*L'innocente*, 1976), adaptación literaria del decadentista Gabriele D'Annunzio, uno de los adalides artístico-culturales del fascismo. Narración mórbida y amoral de declive aristocrático, supone la clausura de la obra viscontiana con el tema central de sus ficciones de ambientación histórica: la aristocracia como una clase aislada del progreso histórico en una sociedad hegemonizada por la burguesía.

Mario Monicelli provenía del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, creado por el fascismo mussoliniano, y una de las escuelas de enseñanza cinematográfica pioneras en todo el mundo, aunque creadas, curiosamente, a inspiración soviética. Durante años escribió, junto con Agenore Incrocci y Furio Scarpelli (los luego celeberrimos Age & Scarpelli) diálogos para célebres actores cómicos de la época de Mussolini, como Erminio Macario, y también colabora -como otros grandes nombres de lo que será la *commedia all'italiana*- en la revista humorística *Marc'Aurelio*, suerte de antecesor de nuestra *Codorniz* del franquismo. Monicelli, junto con Steno, inaugura la llamada comedia nacional-popular italiana, que, bajo la decisiva influencia del neorrealismo y de las teorías de Antonio Gramsci, pretendía reflejar la realidad social del país a través de elementos culturales y lingüísticos populares y tradiciones de la cultura popular italiana: el sainete, la *Commedia dell'Arte*, la farsa napolitana, el teatro de marionetas y de variedades, e, incluso, el folletín, el melodrama y la “subcultura rosa.” Monicelli, como Age-Scarpelli y otros cultores de esta corriente fílmica (caso de Luigi Magni, o de Ettore Scola), ofreció una perspectiva entre realista y satírica de la Historia italiana.

En *La gran guerra* (*La grande guerra*, 1959), desplegaba una visión de la participación itálica en la I Guerra Mundial, desde la mirada de dos pícaros que representan la actitud entre desconcertada y apocada del pueblo ante lo que venía sucediendo, y el dilema entre solidaridad y egoísmo a la hora de afrontar una coyuntura tan apocalíptica como es la guerra.

En *Los compañeros* (*I compagni*, 1963) ofrecía un fresco histórico del movimiento obrero durante la Revolución Industrial decimonónica en Italia, en que las anotaciones sociológicas, históricas y económicas se combinaban y enriquecían con un prisma irónico y un profundo conocimiento del lenguaje y la psicología populares. Cuando, ya en pleno furor del autorismo cahierista, algunos críticos y periodistas preguntaban a Monicelli si se consideraba un autor, él respondía que más bien se consideraba a sí mismo heredero de los artistas-artesanos del Renacimiento, sin pretensiones de autoría, pero con una gran meticulosidad y entrega en su trabajo. Ya en su precisa y minuciosa arquitectura del encuadre en profundidad de campo, se aprecia el conocimiento de la tradición pictórica del Quattrocento y Cinquecento.

Otros ejemplos de la filmografía de Monicelli y su preocupación por la Historia y tradiciones culturales del país sería el díptico de *La Armada Brancaleone* (*L'Armata Brancaleone*, 1966), donde parodiaba la ideología feudal del Medievo, los mitos religiosos y caballerescos y las Cruzadas, todo ello tan ensalzado por cierta parafernalia ideológica de la derecha católica italiana y el fascismo.



LÓPEZ SANQUESA

Pero acaso el cineasta humanista por antonomasia sea Pier Paolo Pasolini. Novelista, poeta, ensayista, columnista periodístico y cineasta, toda su obra edifica y aglutina una compacta y granítica coherencia. Desde *Accattone*, toda su filmografía es una reflexión sobre las transformaciones de la sociedad italiana a partir de, y después de, la II Guerra Mundial, pero también una meditación sobre el Poder, sobre las relaciones de dominación entre el Primer y Tercer Mundo, sobre la cultura popular y su paulatina desaparición como tal, y, finalmente, sobre la sociedad de consumo. Corpus de sus pensamientos y opiniones sobre Italia y el mundo son los *Escritos corsarios*, compilación de escritos ensayísticos en que, entre otros muchos temas, analiza el centralismo consumista, como él lo denomina, en cuanto que sistema de poder de clase enmascarado tras una falsa igualdad y homogeneización social, y como destrucción de la cultura popular, sustituida por la cultura de masas, y degradación antropológica de graves consecuencias para la cultura en general y para las formas de convivencia social.⁷

Empleó los arquetipos heredados de la tragedia clásica griega con el contenido psicoanalítico que les otorgó Freud: así, en *Edipo Rey*, film que es en gran medida una autobiografía del propio Pasolini construida sobre el mito edípico.

Fue uno de los padres de la semiología fílmica –cuyo principal progenitor y pionero fuera el pensador transalpino Galvano Della Volpe–; de la aplicación científica y filosófica de los sistemas de signos, de los sintagmas y discursos creados por el lenguaje cinematográfico, al análisis del film. Su importante intervención en los famosos Coloquios del Festival Internacional de Cine de Pesaro de 1967 –junto con otros pioneros de la semiología y el análisis textual, como Della Volpe, Umberto Eco, Roland Barthes, Christian Metz, o Tzvetan Todorov– contribuyó asimismo a la difusión de las nuevas metodologías científicas de análisis fílmico.

En su comedia *Pajarillos y pajarracos* (*Uccelacci e uccellini*, 1966), superponía un relato contemporáneo de dos pícaros (Totò y Ninetto Davoli) y de un cuervo parlante que ejerce como conciencia de ambos, a una recreación cómica de la evangelización de los animales por San Francisco de Asís, para llevar a cabo una compleja reflexión sobre la relación entre los intelectuales, el pueblo y la política, y sobre la crisis de la izquierda italiana y el concepto de cultura popular.

En su *Trilogía de la Vida*, partía de repertorios de cuentos –*El Decamerón* (*Il Decameron*, 1971), *Los cuentos de Canterbury* (*I racconti di Canterbury*, 1972), y *Las Mil y una noches* (*Il fiore delle Mille e una notte*, 1974)– para construir una meditación antropológica sobre la cultura popular como vivencia específica del mundo. De la exaltación de la vitalidad y espontaneidad de este tríptico pasó a la retractación ética que supuso *Saló o los 120 días de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975), coincidente con el pesimismo de sus últimos escritos, y coherente con sus reflexiones sobre el consumismo como deshumanización, degradación antropológica y

⁷ Existen al menos dos ediciones en castellano de esta compilación póstuma: la venezolana: Pasolini, Pier Paolo (1978) [1975]: *Escritos corsarios*. Caracas: Monte Ávila; y la española: Pasolini, Pier Paolo (2009) [1975]: *Escritos corsarios*. Madrid: Oriente y Mediterráneo.



JOSÉ LUIS

destrucción de la cultura popular. Ese mismo año, Pasolini murió asesinado, quizá a consecuencia de sus últimas denuncias periodísticas.

Dos ejemplos de cineastas-ensayistas: Godard y Malick. También Jean-Luc Godard es un ejemplo notorio de cineasta humanista. Ensayista y cineasta cuyas películas son ejemplos de ensayo cinematográfico, e que a las innovaciones de la *Nouvelle Vague* se unen las herencias del collage filmico soviético: *La Chinoise*, *Deux ou trois choses que je sais d'elle* –ensayo psicosociológico sobre París y la moderna sociedad de consumo en torno a una esposa y madre de clase media que se prostituye–, etc. En la obra godardiana abunda la reflexión sobre el propio medio cinematográfico: así, *Histoire (s) du cinéma*, ensayo sobre el cine que incluso dio lugar a un libro. O reflexiones sobre el siglo XX: *Historia del siglo XX*, *Film Socialisme*.

Como ejemplo de cineasta humanista reciente, puede citarse a Terrence Malick, fotógrafo, director y filósofo, doctorado en Harvard con tesis sobre Heidegger, y autor, entre otras de una película de fuerte carga existencial y metafísica: *El árbol de la vida* (*The Tree of Life*, 2011).

Cineastas humanistas españoles. Edgar Neville, Conde de Berlanga de Duero, aristócrata refinado y *bon vivant*, fue escritor, dramaturgo, humorista y cineasta. En sus películas, el argumento, a menudo liviano, solía estar al servicio del retrato coral costumbrista de tipos y costumbres del Madrid castizo: tal sucede con su trilogía de sainetes criminales, o con su film testamentario: *Mi calle*. Este caso de humorista polifacético consagrado al cine se da también en otros integrantes de la llamada generación del “Otro 27”: José López Rubio, Antonio de Lara Gavilán “Tono”, Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura.

Otro ejemplo de cineasta humanista español sería Fernando Fernán-Gómez: actor, escritor, dramaturgo, poeta, director de cine, en sus comienzos perteneció al llamado *Grupo Telúrico*, encabezado por Carlos Serrano de Osma, y que fue el único grupo de vocación vanguardista en el cine español de posguerra. Influido por el canon cultural español del realismo, el sainete y el esperpento, Fernando Fernán-Gómez realizó películas con rasgos innovadores ya desde el comienzo de su filmografía, con la película de sketches *Manicomio*. Describió las miserias, ruindades y sordideces de la España de la época franquista en obras como *El mundo sigue* o *El extraño viaje*; trazó una lúcida alegoría sobre el país en el telefilm *Juan Soldado*; elaboró una erudita summa de la novela picaresca del Siglo de Oro (agregando retazos de Lesage y de la novela costumbrista de Castillo Solórzano) en la serie televisiva *El pícaro*; caricaturizó la España rural en *¡Bruja, más que bruja!*; satirizó con gran amargura la evolución político-social española con *Mambrú se fue a la guerra*; y reflexionó sobre el paso del tiempo en *El viaje a ninguna parte* y *El mar y el tiempo*.

También José Luis Borau es artífice de una trayectoria polifacética donde las haya. Productor, guionista, director, escritor, historiador de cine, fundador de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España (AACCE). Antiguo miembro del Nuevo Cine Español (NCE), corriente que pretendió asimilarse a las innovacio-





LÓPEZ SANGÜESA

nes fílmicas europeas de los 60, principalmente las italianas y francesas, realizó dos películas dentro del “cine metafórico” del franquismo, dos parábolas: *Hay que matar a B.* (1973), que se servía de una estructura de thriller policíaco para elaborar un discurso sobre las patrias y sobre la *raison d'État*; y *Furtivos* (1975), clásico de nuestra cinematografía, sobre una España enclaustrada, endógama y canibalística, emparentada con el violento mundo del Valle-Inclán de las *Comedias Bárbaras*. Dentro de la faceta historiográfica de Borau destacan la coordinación del importante *Diccionario del cine español* de la Academia, y, sobre todo, su monografía sobre el olvidado cineasta hispano-belga Harry D'Abbadie D'Arrast, para Filmoteca Española.

Emergido de la Escuela Oficial de Cinematografía y de la importante revista *Nuestro Cine*, Jesús García de Dueñas, director de una sola película -el *giallo* español de carga sociopolítica *El asesino no está solo* (1973)- y realizador en TVE, se diversificó asimismo como docente audiovisual, y también como destacado investigador y erudito historiográfico con libros como *¡Nos vamos a Hollywood!*, diccionario histórico de los cineastas, escritores, técnicos y actores españoles que participaron en la elaboración de films en castellano para el mercado hispanohablante en el Hollywood de los años 30,⁸ o *José G. Maesso: el número 1*, extensa y valiosa entrevista -complementada con una detallada filmografía- con uno de los productores cinematográficos más activos del cine español en los años 60 y 70.⁹

Dentro de la llamada generación del 68, surgieron diversos cineastas españoles que combinaron la búsqueda y reflexión teórica con la praxis de un cine heterodoxo o, incluso, experimental. Dentro de esta generación -aunque con matices y diferencias de edad- entrarían el teórico y cineasta, influido por el pensamiento situacionista de Guy Débord, Antonio Artero, líder del movimiento cinematográfico radical conocido como sitgismo; el poeta y director Julián Marcos; el escritor, teórico, crítico y director Carlos Pérez Merinero. Y, sobre todos, el biólogo, escritor, novelista, dramaturgo, director, poeta, ensayista, teórico y crítico Javier Maqua, cofundador del Colectivo Marta Hernández, introductor de la semiología fílmica en España con la serie de artículos de la revista *Comunicación XXI*, “Los mecanismos comunicativos del cine de todos los días” y el libro *El cadáver del tiempo*, autor de descollantes escritos teóricos sobre Douglas Sirk, el melodrama cinematográfico, el cine gótico o las políticas del cine español, entre otros muchos temas, así como de un libro ya clásico sobre el docudrama. Como cineasta, ha cultivado el canon cultural español del sainete y el esperpento, al igual que sus predecesores Luis García Berlanga y Fernando Fernán-Gómez, con películas como *Chevrolet* o *Carne de gallina*. Su figura polifacética, su denso legado intelectual, que une influencias de Althusser, la semiología, las teorías lingüísticas de Hjelmslev, Jakobson y Saussure, la Escuela de Frankfurt o Pierre Bourdieu, han sido tan admirados que han originado una voluminosa monografía en dos tomos sobre su obra cinematográfica y televisiva, teórica y práctica, comentándose también sus celebradas incursiones en el teatro, la novela, la poesía y el relato breve.

8 García de Dueñas, Jesús (1993): *¡Nos vamos a Hollywood!* Madrid: Nickel Odeon.

9 García de Dueñas, Jesús (2003): *José G. Maesso: el número 1*. Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz.





JOSÉ LUIS

Esta misma editorial ha reeditado hace poco su serial de artículos “Los mecanismos comunicativos del cine de todos los días”.¹⁰

Un caso aparte es el de Luciano Berriatúa, director que comenzó rodando una película *underground* en 16 mm nunca jamás legalizada por la Administración franquista: *El ojo de la noche* (1974). En ella, incluía ya los temas centrales de su filmografía posterior: influjo literario-cultural del Medievo castellano y del Siglo de Oro (tanto a través de los clásicos de las letras como de los estudios eruditos de autores como José Deleito y Piñuela o Julián Juderías), e interés por las herejías, las heterodoxias, la marginalidad social y el esoterismo, plasmados asimismo en su largometraje *El Buscón* (1975), adaptación de la novela homónima de Quevedo. Máximo experto internacional en la obra del clásico cineasta del período silente Friedrich Wilhelm Murnau, sobre el cual escribió una extensa monografía de gran valor, publicada por Filmoteca Española;¹¹ cultor del cine de animación (con varios cortos de dibujos animados, entre ellos, una adaptación de la *Gatomaquia* de Lope). Experto asimismo en Walt Disney, y, además, reputado restaurador fílmico. Su poliédrica figura ha ocasionado que la Plataforma de Nuevos Realizadores (PNR) publicase un libro sobre sus múltiples facetas.¹²

Para finalizar, realicemos algunas breves anotaciones sobre los cineastas que fueron investigadores científicos y tecnológicos. Tal fue el caso del citado Golodnia; de Rudolph Maté, introductor de la película pancromática en el cine; de Roberto Rossellini, otro de los grandes cineastas humanistas, inventor además del objetivo de *zoom* por control remoto; del operador John Alton y el montador y director Karel Reisz, que conjugaron su labor práctica con la teórico-técnica; del tándem Stanley Kubrick-John Alcott, que introdujeron en el cine el objetivo ultraluminoso especial f 0.7; del camarógrafo e historiador tecnológico, uruguayo pero ya de fama internacional, Héctor Raimondo Souto; etcétera.

En nuestro país, la nómina se enriquece con el aristócrata, realizador de cine experimental e inventor Luis de Val del Omar, inventor, entre otros artefactos, de una película especial para proyección, reversible; del sistema de sonido diafónico (precursor del actual *Stereo*); y perfeccionador de la luminosidad de los objetivos de *zoom*. También es el caso del operador Enrique Torán, hombre de vastos y extensos conocimientos históricos, artísticos y técnicos, que fue uno de los introductores del naturalismo fotográfico en el cine español con la película *Nueve cartas a Berta*, de Basilio M. Patino. Más tarde, Torán fue investigador y teórico del audiovisual e historiador tecnológico del cine y la televisión, llegando a ser Catedrático de Tecnología

¹⁰ Véase al respecto Montiel, Alejandro, Moral Martín, Javier, y Canet Centellas Fernando (2016): *Javier Maqua: más que un cineasta* (2 vols.). Santander: Shangrila; y Aranzubia, Asier (2016): *Los mecanismos comunicativos del cine de todos los días: Antología del colectivo Marta Hernández y Javier Maqua en “Comunicación XXI”*. Santander: Shangrila.

¹¹ Berriatúa, Luciano (1992): *Los Proverbios chinos de F.W. Murnau*. Madrid: Filmoteca Española.

¹² Miguel Borrás, Mercedes, y Úbeda-Portugués, Alberto (2010): *Luciano Berriatúa, gran aventurero y explorador de cine*. Madrid: Festival de Cine de Madrid-Plataforma de Nuevos Realizadores.



LÓPEZ SANQUESA

de los Medios Audiovisuales en la Universidad Complutense de Madrid. Un caso sobresaliente es el de Juan Mariné, director de fotografía de dilatadísima trayectoria (comenzó su carrera en la II República, en los albores del sonoro), Medalla de Oro de las Bellas Artes, inventor de un remoto de *zoom*, de un tren especial de restauración de films, y de un dispositivo de digitalización y kinescopado de películas a calidad 4K, entre otros aparatos. Sigue en activo a sus casi 100 años de edad. Otro ejemplo reseñable es el de Santiago Aguilar, codirector (junto con Luis Guridi) de varios cortometrajes y de tres largometrajes, entre otros films, así como experto en digitalización de fondos filmicos para su conservación, e historiador de cine experto en Edgar Neville y los humoristas españoles de posguerra.

A modo de conclusión. El cine, pese a las asechanzas de la sociedad del suceso consumista –que ha sustituido la pantalla de la sala de exhibición por la del ordenador y el teléfono móvil- y los tiempos de evidente degradación económica, ideológica y cultural que se han cernido sobre nosotros, aún puede ofrecer caminos de investigación y meditación. Hoy, este agónico y resistente Séptimo Arte es un conocimiento y también una militancia: su continuidad representa la coherencia del relato/discurso en tiempos de fragmentariedad y descomposición de la narración, síntoma y parte integrante de la desintegración del relato ideológico de la sociedad misma. Desde el auge del troceamiento televisivo a la omnipresente retórica publicitaria y *Youtuber* de lo efímero, hay sólo un paso. Un mal paso. El cine, siquiera por su mera existencia de superviviente, por su anacrónica unidad y coherencia, es el fantasma necesario de la reflexión humanística en un mundo banalizado, fragmentado y confuso.

