
Cine

Tendencias actuales del arte cinematográfico

NÉSTOR R. GAFFET

NACIDO EN LA PLATA en 1928. Estudió en las facultades de Filosofía y Letras y de Derecho de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es profesor de Introducción a la Estética de las Artes Visuales y de Historia del Cine en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de La Plata. Al lado del ejercicio profesional, como abogado, participa en la actividad cinematográfica de nuestro país. Es presidente de la Asociación Argentina de Distribuidores de Películas y director de empresas productoras y distribuidoras de filmes. Integra el Consejo Directivo de la Cinemateca Argentina, organismo de archivo de películas y difusor de cultura cinematográfica. Integra el consejo de redacción de la revista especializada "Gente de Cine". Ha publicado artículos sobre estética y sociología del arte en revistas nacionales y extranjeras. Dictó diversos cursos y conferencias sobre arte cinematográfico.

EL arte cinematográfico tiene poco más de 60 años. La primera exhibición pública fue aquella del 28 de diciembre de 1895 en el subsuelo del Gran Café de París. Si hiciéramos referencia a tendencias actuales de otras formas de expresión —música o pintura por ejemplo— es notorio que tomaríamos por lo menos artistas del último cuarto de siglo. En cine las etapas bien diferenciadas de su evolución se cuentan por décadas o menos aun. Como consecuencia, referirnos a tendencias actuales del cine supone apreciar no más allá de la década que concluye. ¿Qué ocurre hoy en el arte cinematográfico? Puede afirmarse que vive momentos decisivos. Acontecimientos fundamentales lo conmueven precisamente cuando —luego de ardua disputa— ha ganado lugar inequívoco en el cuadro de las artes. Y por cierto que ninguna forma de expresión ofrece al hombre posibilidades de tan estupenda riqueza como el lenguaje cinematográfico, capaz de la más rotunda y vigorosa fuerza, como de las más sutil de las alusiones.

Esos acontecimientos que lo agitan tienen una raíz fundamental: la económica. No puede extrañar. El artista cinematográfico para realizar su obra —para expresarse— debe contar con un complejo mecanismo industrial (estudios, cámaras, maquinarias, asistentes técnicos e intérpretes) y para que esa obra llegue a los destinatarios lógicos de toda expresión artística, se requiere de una no menos complicada actividad comercial (distribuidores y exhibidores). Pues bien, la economía del cine está sufriendo cambios revolucionarios que inciden asimismo, como es lógico suponer, en su propia condición de arte. Proponiéndonos simplificar el panorama con fines expositivos podemos reducir esos cambios revolucionarios a dos principalísimos: la televisión y la subdivisión del mercado cinematográfico mundial.

LA TELEVISIÓN.

La televisión reviste importancia en dos sentidos, pues opera como competencia de las salas cinematográficas restándoles público en forma tan notoria que en varios países obliga al cierre definitivo de gran porcentaje de ellas. Pero la televisión simultáneamente se convierte en una nueva forma para que la obra cinematográfica llegue al espectador. Es decir, que el progreso y desarrollo extraordinarios de la T. V. es enemigo de los exhibidores pero no de los realizadores cinematográficos. Contrariamente éstos ven multiplicadas las facilidades para que su obra alcance la apreciación inmediata y cómoda de vastísimos sectores. De todos modos, por razones técnicas, todavía la percepción de una película proyectada por televisión no es tan cabal como en una buena sala y durante varios años "ir al cine" seguirá siendo ejercicio más o menos grato al hombre contemporáneo.

LA SUBDIVISIÓN DEL MERCADO MUNDIAL.

Este es el otro cambio revolucionario a que aludimos y exige un poco de historia. Recordemos que antes de la última Guerra Mundial Hollywood era universalmente sinónimo de cine, aunque muchos países tuviesen su propia actividad cinematográfica. EE. UU. llegaba con sus films a todos los rincones del mundo y prácticamente el orbe íntegro era el mercado de Hollywood. Las restantes industrias fílmicas

CINE

nacionales, reducidas a proveer mercados locales, intercambiaban sus productos en forma limitadísima y realmente excepcional. Al terminar el último dislate bélico en 1945, pudo apreciarse una afirmación de la producción en varios países. El neorealismo italiano sacudió con el ímpetu de su sinceridad y fuerza dramática las fórmulas anquilosadas del cine-industria hollywoodiano. Inglaterra y Francia reverdecieron los mayores méritos que acreditaran en la década del 30 y se dieron con fortuna a la conquista de mercados exteriores. Suecia advenía al más alto rango artístico aunque sus obras traspusieran ocasionalmente sus fronteras, mientras Alemania y México aumentaban gradual y vertiginosamente su producción de marcado tono comercial y ninguna significación artística. Japón admiró con obras de perfección y belleza singulares que sirvieron para derribar fronteras. Más recientemente —desde 1956 para ser precisos— Polonia ha mostrado un movimiento cinematográfico de vitalísimo brío. Hungría, Checoslovaquia y Yugoslavia mantienen asimismo producciones estables y periódicamente revelan valores que exceden el mero nivel industrial. Este nivel —y menos aún— es característico de China, Grecia, Egipto, Turquía y Pakistán entre otros productores cuantitativamente apreciables.

Esta subdivisión del mercado mundial despojó a Hollywood desde hace unos tres años de su proclamarada condición de Meca del Cine. En efecto, actualmente EE. UU. produce menor cantidad de películas que varias otras potencias fílmicas y si bien las aventaja en la difusión de sus productos, se debe a la perdurabilidad de las excelentes redes continentales de distribución montadas en el cuarto de siglo de su hegemonía absoluta y al total apoyo del Departamento de Estado.

Al estar disminuído y fragmentado el mercado potencial de exhibición, es lógico que las películas deban ser producidas a menor costo, excepción de los colosos fílmicos que por su magnitud misma (sólo material invariablemente) vulneran las trabas y barreras comerciales. Este fenómeno provocó la aparición de varios films de bajo costo y valores creacionales singulares. Renunciando a la costosa espectacularidad y majadería de los productos industriales, realizadores jóvenes —generalmente de formación estética específica o afín— vuelcan en sus películas inquietud por los problemas del hombre contemporáneo, logrando films rebosantes de humano interés merced a un tratamiento adulto de situaciones no convencionales. Por su parte el público, satisfecha su necesidad de mero entretenimiento y espectáculo por la televisión hogareña, acude a los cinematógrafos exigiendo algo más

que un pasatiempo y apoya más notoriamente que antaño los film-problemas. Influye también, es justo acotarlo, una paulatina toma de conciencia de la seriedad de ciertos creadores cinematográficos y la difusión loable de la cultura cinematográfica.

EL CINE: UNA FORMA DE EXPRESIÓN.

Esta es la tendencia actual del cinematógrafo: se toma cabal conciencia de que mediante la sucesión de imágenes en el tiempo es posible narrar y expresarse con una intensidad, hondura y sutileza que no suele tener el lenguaje conceptual. La primigenia idea del cine como fabricación de historias visualizadas para entretener el ocio de las multitudes va quedando relegada a los sectores crudamente industriales, aquellos precisamente que hablan alarmados de crisis del cinematógrafo. Creemos que por el contrario estamos entrando en una gran época del séptimo arte, siempre que puedan superarse inconvenientes derivados de esa raíz económica imprescindible. No se vislumbra la existencia de artistas bohemios creadores cinematográficos y quizá no puedan aparecer jamás. Un realizador además de su talento artístico, si aspira a dirigir debe ser prudente y diligente administrador de los esfuerzos de un equipo de colaboradores numerosos y de capitales considerables puestos a su disposición. Pero aún con esa exigencia de disciplina industrial que caracteriza al cine, indiscutiblemente ofrece a un artista genuino posibilidades expresivas maravillosas. Ningún artista perderá un ápice de su talento ni de libertad creacional por la exigencia industrial indispensable y privativa del instrumento cinematográfico. Inteligentemente sabrá graduar los límites y posibilidades de su conducta artística, del mismo modo como deben hacerlo el músico o el pintor en sus respectivas esferas.

Es regla conocida —con excepciones confirmatorias— que la magnitud material de toda empresa filmica esté en proporción inversa con la libertad de creación. Inclusive en países socialistas, cuya cinematografía estatal propicia films de gran aliento, eso viene aparejado con la exaltación de los héroes y acontecimientos nacionales conforme al dogma. Para un creador es igualmente nefasta la imposición de índole política como el imperativo de realizar un film “que guste a todos los públicos”. Por ello no es raro que todos los síntomas que hoy revelan una nueva época para el arte cinematográfico se manifiesten preferen-

CINE

temente en películas de bajo presupuesto, sin colores, ni pantallas ampliadas, ni repartos estelares, aspectos esenciales en los productos típicos del cine-industria.

LOS ADALIDES DE UNA NUEVA ÉPOCA.

En rápida síntesis veremos los nombres que cada país ofrece como ejemplos de esta nueva actitud frente a las posibilidades de genuina expresión artística del cine, actitud estrechamente vinculada a una cultura que no poseían generalmente los hombres que antaño hicieron el cine.

Comencemos con FRANCIA no por orden de méritos precisamente sino de ostentación. Los críticos franceses, inteligentes y vivamente excitables aún por los valores nacionales más tenues, nos brindan abundantísima literatura sobre la "nouvelle vague", común denominador de un conjunto de directores jóvenes e inquietos cuya virtud más saliente —no siempre valiosa— es la de sacudir la perfección adocenada y el estancamiento de los mejores realizadores galos. Alexandre Astruc anticipó esta "oleada" hace un lustro sin haber concretado los méritos prometidos. Roger Vadim —inescrupuloso y despierto empresario de lo escandaloso— goza de alta estima entre varios críticos franceses y no faltan quienes lo señalen como el padre de la nueva generación. Hasta el momento estimamos que Alain Resnais (37 años) con *Hiroshima, mon amour*, Louis Malle (26 años) con *Los amantes*, Claude Chabrol (29 años) con *Los primos* y Francois Truffaut (27 años) con *Los cuatrocientos golpes*, son los hombres de significación en este grupo que, en el peor de los casos, cumplirá la inestimable función renovadora de las estructuras industriales tan proclives al anquilosamiento. Expresar temas nuevos con formas distintas, o temas eternos con enfoque renovador, es tarea loable aunque se filtren en la venturosa "oleada" los eternos aprovechados de río revuelto.

En INGLATERRA, país de producción decorosa pero enmohecida por su monopolizada producción, resulta más difícil la aparición de talentos díscolos. La crítica británica, apta y seria, aplaude hoy *Room at the top* (entre nosotros *Almas en subasta* primera realización de Jack Clayton (31 años) quien tenía actividad previa como cortometrajista. Realmente es un trabajo óptimo, brillante. Aunque sólo podría calificárselo de renovador si lo confrontamos con el resto del

cine inglés. El afán de verdad y la seguridad de su forma expresiva nos presentan a Clayton como valor cierto. También merece atención Tony Richardson (29 años) que dirigió el notable suceso del teatro británico "Recordando con ira" de John Osborne, y que acaba de llevarlo a la pantalla.

En ITALIA, eclipsado el realizador Vittorio De Sica, discontinuas las carreras de Luchino Visconti y del riguroso y admirable Michelangelo Antonioni, perdura Federico Fellini como uno de los grandes del cine contemporáneo. El aspecto mercantil domina el cine italiano y solamente vemos surgir a Francesco Rosi, que con *El desafío* dio clara muestra de recursos que deberá ratificar en obras más ambiciosas. Luego de una pausa, coincidente con "el buen momento industrial", el cine peninsular volverá a lo alto porque sus reservas son inagotables.

Los ESTADOS UNIDOS (no confundir con Hollywood) no están al margen de corrientes renovadoras. Sobresale entre los jóvenes talentos Stanley Kubrick (31 años), que luego de tres films meramente prometedores dio una obra maestra como *La patrulla infernal*, inusitadamente antimilitarista y estupenda como forma cinematográfica. Es elocuente que Kubrick no haya podido filmarla en su país y tentó infructuosamente en Francia, para lograr su objetivo recién en Alemania. Ese éxito hizo que la gran industria le confiara la realización de *Espartaco* con reparto multiestelar y presupuesto millonario. Si Kubrick triunfa sobre esos factores tan contrarios a la libertad expresiva habrá ganado laureles sin precedentes.

Otro norteamericano de valor, Sidney Lumet (34 años), proviene de la televisión y debutó con *Doce hombres en pugna*, modelo de máxima concentración dramática y alarde de realización. En tema de menor trascendencia mostró análoga virtud en *Ambición de gloria*. Si sus condiciones se mantuvieran ajenas a productos industriales (evitando lo que ocurre con Martín Ritt y Delbert Mann —*Marty*—, también jóvenes —39 años— de la T. V.) Lumet iría lejos. No podemos dejar de citar al hombre que anticipó esta corriente: Robert Aldrich (*Ataque e Intimidación de una estrella*) quien actualmente trata de hacer en Europa las películas que el cine norteamericano le dificultó. Todos estos, juntos a Jack Garfein, John Frankenheimer y Robert Mulligan (promesas aún) son doblemente valiosos por los obstáculos que deben sortear en un cine de alta industrialización. No extraña que muchas de sus películas se hayan rodado en New York (bien lejos de Hollywood) y con bajos presupuestos. Cabe aguardar nuevas sorpresas de los E.E.

CINE

UU. ya que día a día proliferan las empresas productoras independientes por oposición a las ocho tradicionales que centralizaban el cine de Hollywood bajo rígidas normas mercantiles.

POLONIA es el cine del momento. Allí se dan como en ninguna otra parte las condiciones para un cine renovado, vanguardista y hasta de neta experimentación. Las bases son: total apoyo económico del Estado y —asombrosamente— carencia de ostensibles dictados ideológicos. En tales condiciones es natural que puedan surgir artistas como Andrzej Wajda, realizador de *Kanal* y *Cenizas y Diamantes* films en los que la vibración emocional es tránsito a la idea bella y aconceptualmente expresada; Andrzej Munk (*Sangre sobre los rieles* y *Heroica*) cerebral y riguroso; Jerzy Kawalerowicz (*La sombra* y *El verdadero fin de la guerra*) y varios otros que provienen generalmente de una labor documental de altísimo rango. La organización del cine polaco —grupos de producción libremente reunidos por afinidad estética— es inteligente al punto que tampoco desdeña su difusión mediante una eficiente distribución comercial y la adopción en sus películas argumentales de formas perceptibles sin desmedro de la jerarquía y libertad expresiva. Es curioso que un vecino señale rumbos a la U. R. S. S. que fue gran orientadora del arte cinematográfico y que hace años está sumergida en una mediocridad sólo comparable al más torpe cine-industria, sin que méritos ocasionales hagan siquiera vislumbrar una reacción.

Obvias diferencias —quizá sintetizables en ese “tempo vital” radicalmente diferente— impiden al público occidental una cabal apreciación del cine de JAPON e INDIA, productores cuantitativamente considerables y que tienen —particularmente el primero— artistas de talla excepcional. CHINA es otro de los productores de mayor cantidad y su creciente labor parece llevarle al primer puesto en tal sentido.

No hay indicios de renovación en ALEMANIA, MEXICO Y ESPAÑA, solidísimas industrias carentes de valor artístico. Tampoco realiza su largamente proclamada aspiración artística la débil industria de ARGENTINA, donde Leopoldo Torre Nilsson (35 años), con obra valiosa y en superación, revela genuina ansiedad expresiva. Su nombre domina sobre artesanos inquietos que no han logrado sino esporádicas muestras de significación parcial. Un animoso conjunto de cortometajistas jóvenes procura, sin mayores evidencias, un alto nivel creativo. Entre unas pocas obras meritorias (Kuhn, Dawi, etc.) se destacan *Buenos Aires* de David J. Kohon, testimonio punzante de llamativa plenitud formal, y *Moto Perpetuo* de Osías Wilenski, cuyo

fino humorismo encierra un ensayo singular sobre el movimiento a través de planos intencionados en su compaginación.

Deliberadamente cerramos el panorama con SUECIA donde Ingmar Bergman, Alf Sjöberg y Arne Sucksdorff, destacándose nítidamente, han creado obras imperecederas en un arte habitualmente tan efímero como es el cine. Sjöberg ha pagado caro su anhelo de revivir los más puros cánones expresionistas (*La señorita Julia*, *Barrabás* y *La pequeña Karin*) y como consecuencia de sus fracasos comerciales hace más de tres años que no filma. Sucksdorff realiza su obra documental que a fuer de bella y perfecta parece haber agotado sus posibilidades de renovación. Distinto es el caso de Bergman, consagrado, ahora sí mundialmente, luego de una década de creación excepcional, profunda, brillante, constantemente renovada y vital, cambiante aunque marcada por el sello inequívoco del genio. Bergman era prácticamente desconocido hasta hace tres años fuera de Escandinavia y del Río de la Plata, donde curiosamente se anticipó su consagración.

El cine sueco vive en este momento una aguda crisis industrial. Quizá advierta la necesidad de llevar sus films a mercados exteriores inexplicablemente desechados pese a que su calidad es internacional. Filmar para un mercado interno de moneda fuerte y homogénea población de siete millones de gran nivel cultural, es una de las razones que explican que las películas suecas, dando ganancia en Escandinavia, pudieron prescindir de la necesidad de gustar a otros e indeterminados públicos, necesidad dura para toda empresa artística.

De lo expuesto surge que la *era predominantemente industrial* da lugar actualmente al *cine como forma de expresión artística*. Esto se produce con síntomas de crisis, que a lo sumo será crisis de desarrollo. El cine está pasando a manos de gente culta y más consciente de las infinitas posibilidades de este instrumento expresivo que, sin cabal noción, forjaron emprendedores comerciantes que aún se resisten a creer que una película más que una mercadería es la expresión de pensamientos, de formas de ver y sentir la realidad o forma de crear ficciones que den alas al ensueño de los públicos. Quizá llegue el día cuando una película no deba ser, necesariamente, mercadería. Entonces el cine habrá ganado su libertad definitiva. Pero semejante libertad es, bajo muchos aspectos, la meta inalcanzada de otras formas de expresión. También un cuadro, una sinfonía o un poema pueden medirse con patrones extraartísticos y de esta magnitud resultante deriva el ám-

CINE

bito de apreciación de cada obra. La consideración estética de toda obra es posible recién cuando llega al receptor. Antes que eso ocurra hay un proceso mediato, variable según fuere el lenguaje expresivo, pero siempre de esencia mercantil.