

cana y está marcada con el signo de la libertad creadora. En la exposición se reúnen presencias tan notables como Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Felipe Orlando, Soriano, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Sakai, Coen, Ramírez, Gironella. La unidad de la exposición descansa en su diferencia. Cada pintor sigue su propio camino, encuentra respuestas personales y diferentes, que se enfrentan entre sí; todos se caracterizan por la firme determinación de buscar en la expresión personal la verdad de la pintura. Alejados de todo propósito de "escuela", forman, sin embargo, quizás a pesar suyo, un grupo, que dentro de las naturales diferencias de edades, estados de desarrollo, valor de los hallazgos y realizaciones crece conjuntamente y le da su particular fisonomía a la Galería, la hace verdaderamente eso: una Galería de arte con un propósito coherente.

En la actual exposición destacan en especial una maravillosa naturaleza muer-

ta de Felipe Orlando, resuelta a base de colores cálidos, vibrantes, encerrados en una espléndida composición; uno de los cuadros de lo que ya podemos llamar la época blanca de Manuel Felguérez, lleno de tensión interior y que muestra con absoluta claridad la dramática relación del pintor con sus propias formas; la extraordinaria "Destrucción de un orden" de Vicente Rojo, en la que éste deja perfectamente sentadas las bases de su evolución y su incansable búsqueda de nuevas soluciones; las brillantes composiciones de García Ponce y Lilia Carrillo; el estallido de color y las formas envolventes que acompañan siempre las creaciones de Juan Soriano; pero, insistimos, lo más importante de ella es la posibilidad de verla como un conjunto que se hace coherente porque su variedad es el resultado de una aspiración común patrocinada, en el sentido más amplio de la palabra, por la Galería: la libertad creadora.

se esfuercen en lograrlo, el cine no puede ser enteramente objetivo. El lente de la cámara está tan orientado como la mirada del cineasta: inevitablemente escoge en la vasta y múltiple realidad concreta, es decir que toma un punto de vista entre muchos (el cineasta que lograra filmar desde el *único* punto de vista sería una divinidad omnisciente y todopoderosa) y además tiene que hacer una selección de las imágenes filmadas. En esa elección del enfoque y de las imágenes se revela el cineasta, quíéralo o no, porque hay una intencionalidad de la percepción humana a la que está sometido el ojo de la cámara, por mecánico e impersonal que sea. Uno de los adelantados en este movimiento, Dziga Vertov, fue el primero en lanzar, por los años veinte, el nombre de *cine-verdad* a propósito de sus films de montaje; Vertov filmaba sobre la realidad viva y luego unía los diversos fragmentos logrados en torno a una idea determinada: sus films partían de la premisa de que la busca de la verdad es una actividad intelectual del cineasta, no una función mecánica de la cámara. Las imágenes por sí solas no decían verdad alguna: decían la verdad tal como la deducía de la realidad concreta un cineasta socialista; con las mismas imágenes y mediante el montaje, otro cineasta hubiera podido decir todo lo contrario. Como se ve, el *cine-verdad* es un asunto de moral. El malogrado cineasta francés Jean Vigo, autor de *Cero en conducta* y *L'Atalante*, puso realmente los puntos sobre las íes cuando definió su primer film, *A propósito de Niza*, como un "punto de vista documentado". Agnes Varda habla de sus películas como "documentales subjetivos".

Lo que se ha dado en llamar *cine-verdad* no es, pues, algo tan definido ni tan original. Cuando Louis Lumière se limitaba a colocar la cámara ante la salida de los obreros de su fábrica, ¿no hacía ya *cine-verdad*? *Las Huérfanas*, el film de Buñuel sobre una zona de la tierra sin pan española, ¿no es ya ese cine de testimonio social que intentan Rouch, Reichenbach, Morin? ¿Y *Nanuk de Flaherty*, y de Ivens *Cuatrocientos millones*? El *cine-verdad* existe desde que el cine existe.

Lo que trae con sus films el nuevo movimiento que reclama este nombre es una serie de modificaciones de la técnica de la filmación sobre la realidad viva. Esos cineastas rechazan lo más posible la "puesta en escena", la reconstrucción de un hecho, la mirada omnipresente y omnisciente del realizador, frecuentemente el argumento y la tesis *a priori*. Desde luego, esas modificaciones han sido posibles, ante todo, por las recientes innovaciones en los instrumentos y el material de filmación. Hasta hace poco los autores de films documentales o periodísticos se veían limitados por los factores técnicos. La cámara cinematográfica no podía ser utilizada con la espontaneidad, la soltura y la prontitud con que un escritor hace sus apuntes. Las cámaras más manuablestaban muy lejos de poseer la eficacia del ojo humano. Los cambios de luz y de distancia, los desplazamientos rápidos y complicados, los sucesos eventuales e imprevisibles, suponían una serie de preparativos, manipulaciones, cambios de lentes, de película, etcétera, que hacían del objetivo cinematográfico un ojo tor-

EL CINE

Del cine-verdad y la cámara viva

Por José DE LA COLINA

De un tiempo a esta parte el género imperfectamente llamado documental parece haberse escindido en otros géneros que serían el cine-encuesta, el cine-reportaje, el cine-entrevista, el cine-objetivo, etcétera. El cine de no-ficción parece alcanzar la variedad de método y de formas que poseen la prosa periodística o el ensayo literario; como el cine de ficción, manifiesta su posibilidad de expresar una concepción personal del mundo, un punto de vista, una pasión, una manera de ser del cineasta; o bien se pretende una mirada puramente objetiva, que deja a los hechos hablar por sí mismos, sin un *a priori* aportado por el realizador. Chris Marker se expresa como el que escribe una carta o un diario de viaje en *Cartas de Siberia*, *Do-*

mingo en Pekín y *Cuba sí*; Edgard Morin y Jean Rouch filman *Crónica de un verano* como una investigación sociológica de los parisinos; Richard Leacock realiza *Primary* como un reportaje biográfico de Kennedy durante la campaña electoral y un examen del mito presidencialista yanqui a través de los gestos individuales y colectivos. Es decir: el cine documental ya no es sólo el cortometraje informativo o didáctico; puede ser tantas cosas como documentalistas hay. Puede ser un método de conocimiento, una pura divagación intelectual, una visión poética de las cosas. Así pues, el término *cine-verdad* no parece definir muy bien lo que de común tengan estos films: un cine de la verdad es una quimera, porque por mucho que algunos cineastas



Liberté, de Jean Rouch

pe y laborioso, de lenta y a veces imposible adaptación a la realidad móvil y multiforme que quería captar. Las cámaras de cine eran aparatos demasiado voluminosos, necesitados —como inválidos— de otros aparatos, renuentes a desplazarse y a entrar en la acción misma. Les era difícil y arduo recorrer las habitaciones de una casa si no era sobre rieles, o seguir a un personaje por la calle, o moverse entre una multitud, u observar los rostros humanos sin ser advertidos. El bagaje técnico que las acompañaba, las hacía portarse como incómodas forasteras allí donde los cineastas las empleaban. Casi siempre se advertía, en los “trozos de vida” filmados, algo de *preparado*: era más una realidad reconstruida que una realidad sorprendida, tomada en su fluir natural. La presencia demasiado evidente de la cámara alteraba la realidad que se pretendía registrar: un obrero filmado durante su trabajo se convertía en un actor al representarse a sí mismo conscientemente. Sobre este punto, en una de las reuniones del *cine-verdad*, Jori Ivens ha mencionado un hecho muy significativo: “Una vez yo filmaba en una granja de Ohio y el granjero se prestaba gustosamente a la operación. Pero al cabo de dos días llegó a preguntarme: ‘Dime, ¿conoces realmente tu oficio? Cada vez que hago un trabajo importante, me haces recomenzar dos o tres veces. ¿Es que siempre fallas?’ Me vi obligado a explicarle la fragmentación del rodaje en planos diferentes. Comprendió tan bien que en adelante se detenía a mitad de su trabajo para preguntarme: ‘¿Y aquí no quieres hacer un primer plano?’” Es decir: la cámara intentaba captar la vida ordinaria de un individuo, pero su presencia constituía ya un hecho extraordinario y por tanto modificaba la realidad. Una cámara físicamente menos notoria seguiría estando presente, y la realidad que filmara no sería la realidad pura, sino un hecho real más un testigo, pero sería aceptada con más naturalidad, con menos prevención o premeditación por los personajes reales del hecho, e incluso podría pasar inadvertida. Había, pues, que aligerar la cámara, hacerla un personaje menos importante e intimidador, y sobre todo más dúctil y capaz de “aclimatarse” a las eventualidades de la realidad. Se deseaba una cámara que, sin interrumpir la toma en filmación, pudiera pasar de la luz a la sombra, bajar y subir escaleras, mirar en un mismo movimiento desde un rostro en primer

plano a una figura casi perdida en la distancia. Una cámara viva, en fin...

Living camera, cámara viva, es justamente el término propuesto por Leacock en el ya célebre coloquio de Lyon donde se reunieron los cineastas del *cine-verdad* para intercambiar opiniones, discutir, mostrar sus films y sus cámaras. Existen, de hecho, varios modelos o prototipos de cámara viva. Los hermanos Maysles mostraron una cámara que pesa 15 kilos y, afirmada como un ave en el hombro del operador, puede moverse con éste, registrando imagen y sonido. Richard Leacock usa una cámara que también va sobre el hombro del operador y pesa sólo 7 kilos. Coutant demostró la ligereza de su cámara, apenas más grande que un paquete de cigarrillos “Gitanes”, según sus propias palabras.

Con estas cámaras, los cineastas están haciendo evolucionar el rodaje de los films hacia una mayor espontaneidad, ligereza y sencillez, y es posible que de estos avances técnicos vaya surgiendo una nueva estética. El contacto del cineasta con lo real se hace más fácil: la cámara oculta permite no modificar la realidad que se filma; o bien la cámara es más sincera al confesar su presencia desde el principio y colocarse ante una persona que habla y actúa para ella sin fingir que no está siendo filmada. Un personaje es seguido por el ojo de la cámara (y el del espectador, por tanto) de un elevador a un pasillo, a un vestíbulo, a la calle, a un automóvil, y sus gestos son registrados durante el trayecto. La cámara se “sienta” a conversar con una pareja, ellos miran al objetivo (y al espectador) y contestan a preguntas sobre sus vidas, sus quehaceres, sus opiniones sobre el arte o sobre la guerra de Argelia. La pantalla ya no será tanto una ventana sobre una realidad, sino un espejo paseado por ella, y aquí se puede decir que la estética del *cine-verdad* será la que Stendhal quería para la novela: el espejo paseado a lo largo de un camino.

Todo depende de quién pasea el espejo, de quién pasea la cámara sobre la realidad. Los “trozos de vida” filmados no serán nunca objetivos, insistimos en ello. Inevitablemente revelarán, y particularmente al ser montados en un orden o en un caos determinados, la manera de pensar y valorar las cosas de quien filmó. Joris Ivens dice que “mañana, cuando volvamos a partir con nuestras cámaras, será la verdad la que debe contar”. Pero añade: “Entonces se plan-

tean las preguntas: ¿qué verdad? ¿vista por quién? ¿expresada por quién? ¿toda la verdad o sólo una parte? ¿qué parte? Y finalmente ¿al servicio de qué se pone esa verdad?” Para que el *cine-verdad* sea válido no basta con reunir imágenes tomadas “en vivo”; es necesario que el hombre que tomó y reunió esas imágenes tenga un punto de vista, una concepción de la realidad, una intención, en fin. Es de esa intención y no del objetivo de la cámara de lo que depende que un film se acerque o se aleje de la verdad. Hay, por ejemplo, un film que anda recorriendo los cines con el nombre de *Mondo cane* (*Perro mundo*), todo él hecho con materiales documentales filmados en diversos países y que sólo muestra los aspectos más crueles, repulsivos y feos del ser humano; las imágenes son verídicas, pero no en su conjunto, porque limitan al ser humano a uno solo de sus aspectos, al más negativo. Véase, al contrario, uno de los films de animales realizados por los documentalistas de Walt Disney: la vida natural ha sido embellecida, humanizada, dulcificada y convertida en una visión biológica del paraíso; los animales llegan a formar orquestas y hacerse el amor al estilo de las cortes galantes; y sin embargo, las tomas por separado son verídicas. En el primer caso los cineastas tenían una concepción del mundo sucia; en el segundo una concepción del mundo ñoña e infantil.

Afortunadamente, los mejores cineastas de la nueva tendencia muestran en sus films haberse planteado implícita o explícitamente las preguntas de que habla Ivens. Cuando Leacock realiza un reportaje sobre la campaña electoral de Kennedy, en *Primary*, va haciéndonos entender un significado a través de las imágenes, y así penetramos en el mito presidencialista norteamericano, en el mecanismo publicitario, espectacular y alienador mediante el cual se les crea a los ciudadanos yanquis la necesidad de tal conductor como se les crea la necesidad de un detergente en polvo o de una marca de refresco. Cuando en *Crónica de un verano*, Jean Rouch y Edgar Morin recorren un barrio parisino, visitan las casas de las gentes, las filman en los autobuses y en la calle, van dándonos un punto de vista sobre unos seres humanos en relación con su medio, su oficio, sus posibilidades económicas, etcétera. Cuando Chris Marker rueda *Cuba sí*, el resultado en la pantalla no será, simplemente, unas imágenes de Cuba, sino una *defensa*, un *compromiso* con Cuba, pues si bien esas imágenes se han recogido como apuntes en una libreta de viaje, los apuntes han sido tomados por alguien, por un hombre con unas ideas y una actitud ante lo que ve.

En resumen: la técnica cinematográfica evoluciona hacia un instrumental y un material más cómodos y flexibles, más capaces de registrar la imagen cambiante de la realidad; pero la eficacia del material adquirirá la intención del que lo usa, pues la cámara y el magnetófono no son más que prolongaciones del ojo y del oído del cineasta. Es el cerebro de éste el que decide qué mira y oye, qué recogerá para la memoria de la emulsión fotográfica y de la cinta magnética, y es ese mismo cerebro el que interpretará lo visto y lo oído. Ninguna técnica, ninguna manera de filmar sustituyen a una concepción del mundo.



Joli Mai, de Chris Marker