

ANDRÉ BAZIN EN MARTE. LA EXASPERACIÓN DEL REALISMO ONTOLÓGICO COMO PARADIGMA CRÍTICO EN LA REVISTA *FILM IDEAL* Y EL CINE DE PEDRO LAZAGA

JORGE NIETO FERRANDO

En el número 77-78 de la revista *Nuestro Cine*, publicado a finales de 1968, Vicente MolinaFoix (40) consideraba el cine de Pedro Lazaga «un espejismo producido durante un breve espacio de tiempo en un reducido grupo de críticos especializados (en el que yo participaba, quizá como uno de los máximos exégetas), que creyeron ver en Lazaga el posible renovador de un género [la comedia] tan habitualmente maltratado en el cine español». El crítico se refería a la atención que habían despertado sus películas en *Film Ideal* durante los años sesenta, sobre todo las producidas a un ritmo casi estajanovista desde mediados de los años cincuenta, en concreto desde *Roberto el diablo* (1956).

En la reivindicación del cine de Lazaga desde las páginas de *Film Ideal* concurrían dos factores importantes. En primer lugar, un esfuerzo por desarrollar y aplicar de manera original y propia los supuestos de André Bazin a la práctica valo-

rativa crítica, una vez que el realismo asociado al neorrealismo como paradigma crítico —apreciable en *Objetivo*, en la primera etapa de *Film Ideal* y en *Cinema Universitario*— estaba ya superado por el realismo crítico —presente en los últimos números de *Cinema Universitario*, en la publicación cultural *Acento Cultural* y en *Nuestro Cine*—. Fundada en 1956, en su primera etapa *Film Ideal* había conjugado una particular concepción del neorrealismo con las propuestas católicas del momento en relación con el cine, lo que dio lugar al denominado «neoidealismo». La revista irá alejándose de estos planteamientos a principios de los años sesenta para asumir el paradigma «autor/puesta en escena» proveniente de *Cahiers du cinéma*. Bazin era uno de los fundadores de esta publicación francesa y, además, católico, lo que permitía establecer un hilo conductor con la primera etapa de la *Film Ideal*.

En segundo lugar, Lazaga concretaba con cierta provocación la búsqueda de un referente en el cine español más allá del «nuevo cine» promovido por los redactores de *Nuestro Cine* y estimulado por la Dirección General de Cinematografía y Teatro a mediados de los años sesenta. *Nuestro Cine* había nacido en 1961 continuando el camino emprendido por las mencionadas *Objetivo, Cinema Universitario* y *Acento Cultural*. Se situaba en posiciones críticas cercanas a publicaciones como *Cinema Nuovo* o *Positif*. Junto al Nuevo Cine Español, otro de sus grandes ejes temáticos en la primera mitad de los años sesenta era la reflexión sobre el realismo (MONTERDE, 2003). El realismo de *Nuestro Cine* se fundamentaba en la consideración de que el cine puede ser una forma de conocimiento de la realidad, de sus estructuras sociales, de lo que hay detrás de las apariencias. El sustento teórico básico era la crítica y la teoría literaria marxista, en concreto las propuestas de Georg Lukács filtradas a través del crítico cinematográfico italiano Guido Aristarco.

Los críticos «marcianos» de *Film Ideal* —Ricardo Buceta, José María Palá y Marcelino Villegas, además de las aportaciones de algunos «compañeros de viaje» como Pere Gimferrer, José Luis Guarner, Vicente Molina Foix o Javier Sagastizábal— también apostaban por el realismo en esos momentos, pero su concepción del mismo era muy diferente. Esta provenía de las reflexiones sobre la naturaleza del cine de André Bazin, que extremarán hasta constituir, según Miguel Rubio (TUBAU, 1983: 177-178), «la que es probablemente la teoría más nihilista del arte: que para ser un buen director de cine había que ser un mal director del cine [...], porque el buen director tenía unas intenciones y el otro no. Ese grupo desarrolla una especie de *superbazinismo*, por llamarlo de alguna manera, que desarrolla la teoría del arte impuro, del documental involuntario: lleva la teoría del realismo ontológico de Bazin hasta sus últimas consecuencias».

Esta actitud crítica debe entenderse en el marco del enfrentamiento con *Nuestro Cine*. De he-

cho, puede considerarse el clímax de una rivalidad que dio lugar a uno de los periodos más singulares y fructíferos de la crítica cinematográfica española. Pero además, como afirma José Luis Guarner, las propuestas de los marcianos, «que eran unos puros [...], pusieron un ladrillito estructuralista sin saberlo: no creemos en los contenidos, no creemos en nada, creemos únicamente en la realidad del fotograma. Sin saberlo, pusieron en el ruedo uno de los caballos de batalla de la crítica moderna, pero a un nivel que se prestaba enormemente a confusión» (TUBAU, 1983: 161).

EL BAZIN MARCIANO

Como es conocido, buena parte de las reflexiones de Bazin están sustentadas en su consideración del realismo como consustancial a la fotografía dada su «objetividad técnica»: «La originalidad de la fotografía con relación a la pintura reside en su objetividad. [...] Por primera vez una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso. La personalidad del fotógrafo solo entra en juego en lo que se refiere a la elección» (1990a: 27-28).

El cine añade a la fotografía el movimiento, es «la realización en el tiempo de la objetividad» (1990a: 29). El cine para Bazin también constituye una pieza clave de la historia de la representación en las artes, caracterizada, en su opinión, por una tendencia creciente hacia la convergencia con la realidad. En este viaje confluyen técnica y expresión: el sonido sincronizado, el desarrollo de nuevos procedimientos fotográficos, la generalización del color y de los grandes formatos de la imagen han venido acompañados de una serie de recursos expresivos que respetan el profílmico, que tienden a reforzar el vínculo ontológico entre imagen y realidad.

El crítico francés apuesta con decisión por dichos recursos. Ello es apreciable en sus reflexiones sobre el montaje. Bazin prefiere a los cineas-

tas que confían el sentido a la imagen atada a la realidad, frente a aquellos que apuestan por su manipulación en la puesta en escena, como los expresionistas, o en su yuxtaposición por la vía del montaje. Mientras los últimos rompen con la objetividad de la imagen o sitúan el sentido fuera de ella, en la conexión entre los planos, los primeros permiten mantener la continuidad espacio-temporal de las acciones en su interior. Bazin considera que el montaje atenta contra el estatuto ontológico de la imagen, falsifica la realidad, por lo que llega incluso a prohibirlo en determinadas circunstancias: «Cuando lo esencial de un suceso depende de la presencia simultánea de dos o más factores de acción, el montaje está prohibido. Y vuelve a recuperar sus derechos cada vez que el sentido de la acción no depende de la contigüidad física, aunque esté implicada» (1990b: 77). Si los cineastas *formativistas* parten de preconcepciones que marcan definitivamente el sentido de la imagen, lo determinan en una sola dirección (de ahí la manipulación o cierta utilización del montaje), los realistas se definen por el empleo de recursos como el plano secuencia o la profundidad de campo (1990c) que permiten la entrada en esta de la ambigüedad, atributo que asocian a la realidad¹.

Del valor que concede Bazin a la ausencia de preconcepciones puede deducirse ya una actitud crítica que influye en *Film Ideal*. La no intervención en el proceso de creación de la imagen fílmica implica la inexistencia de una mediación subjetiva, más allá de la elección del encuadre; de un filtro de *prejuicios* entre la realidad, su representación y, en última instancia, su destinatario. Llevado esto a la recepción, procedimientos que inciden en el vínculo entre la imagen y la realidad, que no quebrantan, por tanto, su naturaleza —como el plano secuencia, la profundidad de campo o el control en la utilización del montaje—, permiten un mayor grado de libertad del espectador en la construcción del sentido desde el momento en que, en principio, este está limitadamente determinado de antemano. Ya en el

ámbito de la crítica, la situación deseada por los redactores de *Film Ideal* es el enfrentamiento del crítico a la película desarmado, también sin prejuicios, *con libertad*, sin diseccionarla con intención analítica y mucho menos someterla a una mirada sociológica.

Una de las acusaciones que lanzaban a los críticos de *Nuestro Cine* era que iban al cine con esquemas ya asumidos, y estos suponían practicar una *crítica deductiva* frente a la preferible *crítica inductiva*. Ahora bien, el desarrollo del pensamiento de Bazin en las páginas de *Film Ideal* supondrá la valoración positiva de aquellas películas ajustadas al cine tal como lo define y defiende el crítico francés. Es cierto, por tanto, que ir al cine —desde la creación o la recepción— sin prejuicios es un concepto que podía atribuirse a Bazin; pero también lo es que el desarrollo y exasperación de sus planteamientos se convertirá en paradigma crítico desde el que juzgar las películas y, por tanto, supondrá de alguna manera el regreso a la crítica deductiva, a los denostados juicios previos.

En cualquier caso, poco importan estas contradicciones cuando las propuestas de Bazin comienzan a concretarse en *Film Ideal*. En *Un arte vivo*, Javier Sagastizabal (1963a) vincula directamente la modernidad en el cine a los mencionados planos largos que captan las acciones en su continuidad espacio-temporal. Estos han conducido, según afirma, a una narración más fluida y al incremento de la actividad que debe realizar el espectador, dado que el sentido no está ya pautado por completo. El crítico apunta dos aspectos más del cine moderno: el predominio del personaje en la historia, expresado a través de la puesta en escena —entre los ejemplos que incluye destaca *Hatari* (Howard Hawks, 1962), película central en el canon crítico de la revista en estos años—, hasta el punto de que pierde importancia su progresión dramática, o la revalorización de lo que denomina «tiempos muertos» —«son solo los tiempos muertos los que, por encima de las peripecias externas de la anécdota, concederán la verdadera medida

del valor a numerosas películas modernas» (SAGASTIZABAL, 1963a: 134)—. Por estos entiende aquellas escenas o planos que interrumpen la historia para detenerse en los personajes, aportando información al espectador sobre sus sentimientos, motivaciones o deseos, aunque también es verdad que los planos que respetan la continuidad de las acciones, que no las desbrozan en las escenas mediante elipsis, pueden cumplir una función equivalente. Ahora bien, el predominio del personaje no quiere decir que la película profundice en su psicología. De hecho, más adelante diferencia entre cine de personajes y cine de actores: mientras el primero se amolda a las necesidades del análisis psicológico del personaje, los directores que apuestan por el segundo quedan supeditados a los actores, «llegando a provocar el desbordamiento incontrolado de estos (Renoir, Cukor, Logan, Becker, etcétera) [...]. Así, pues, si en el cine “de personajes” los actores se ven obligados a hacer “psicología”, en el

DEL VALOR QUE CONCEDE BAZIN A LA AUSENCIA DE PRECONCEPCIONES PUEDE DEDUCIRSE YA UNA ACTITUD CRÍTICA QUE INFLUYE EN *FILM IDEAL*

de actores les bastará, simplemente, ser hombres» (SAGASTIZABAL, 1963b: 467). El cine de actores está menos sujeto a los prejuicios, a una fijación predefinida del sentido, que el de personajes.

Sagastizabal afirma que el cine moderno antepone «el hallazgo sutil de una mente creadora [...] al más enfático discurso retórico, al más pretencioso tratado de psicología y a la más pedante tesis filosófica» (1963a: 135)². Sus afirmaciones podían situarse todavía dentro de la ortodoxia *baziniana*. Excediendo esta, sin embargo, se desarrolla la revolución marciana que en sus momentos más exaltados llega a señalar que el desarrollo artístico del cine atenta contra su ontología. Así lo hace Buceta

en *Reflexiones para mejor entender* (1964b). Para el autor, «el cine solo alcanza categoría de arte cuando renuncia a ser lo que por naturaleza es: reproducción mecánica de lo real» (1964b: 197). Además, el cine «solo consiguió ser admitido como tal [arte] cuando fue convertido en un lenguaje» (1964b), y este, por perseguir como objetivo la comunicación, está fundamentado sobre convenciones que imponen un sentido limitado y entran en conflicto con la defendida ambigüedad de la imagen realista. La historia del cine —la historia del cine como técnica—, sin embargo, ha evolucionado en una dirección inversa a la historia del cine como arte, dado que la perfección cada vez mayor de la imagen ha «aumentado su connatural realismo y dificultado las manipulaciones para desontologizarla» (1964b: XX). Esto explica la oposición de numerosos directores-artistas a los cambios técnicos. El autor hace la siguiente pregunta: «¿Es inherente al cine una cierta carga de convencionalismo? Mi opinión es negativa a condición de que no exijamos al cine que sea lo que no puede ser» (1964b: XX). De hecho, según el autor, hay películas que escapan a la convención: *Una razón para vivir* (*Something to Live For*, George Stevens, 1952), *La venganza de los Villalobos* (Fernando Méndez, 1955), *L'ultima violenza* (Raffaello Matarazzo y Silvio Amadio, 1957), *Sangre en el rancho* (*Man in the Shadow*, Jack Arnold, 1957), *Los gigantes de la Tessaglia* (*I giganti della Tessaglia*. Gli argonauti, Riccardo Freda, 1960), *Goliath contra los gigantes* (*Goliath contro i giganti*, Guido Malatesta, 1961) o, evidentemente, *Trampa para Catalina* (Pedro Lazaga, 1961) y *Siete espartanos* (Pedro Lazaga, 1962). Buceta afirma que todas ellas «son profecías sobre lo que será el cine cuando se libre de los convencionalismos [...] que hoy lo ahogan» (1964b: 196).

Reflexiones para mejor entender es el colofón de una actitud iconoclasta que arranca con las primeras críticas de los marcianos. Evidentemente, destacan las referencias que sustentan sus afirmaciones, más aún cuando *Film Ideal* todavía está situada en la estela de la política de los autores.

En su crítica de *Misión en la jungla* (*The Sins of Rachel Cade*, Gordon Douglas, 1961), Palá (1963a: 616) ya consideraba al autor un residuo «de una forma de entender el arte que me suena a terriblemente académica y a esnobismo de coleccionista de cuadros». Más allá de la provocación —y de nuevamente extremar las propuestas de Bazin (2003), que había denunciado sus manifestaciones más exacerbadas tildándolas de «culto estético de la personalidad»—, la revisión marciana de la política de los autores se fundamenta en un cambio de concepción de la puesta en escena. Los exégetas del autor consideraban que esta remite a la serie de elecciones del director vinculadas a la manera en que toma cuerpo la película —puntos de vista elegidos, planos y su duración, la interpretación de los actores, etcétera— en estrecha relación con sus mundos personales y temas propios. La noción de puesta en escena insiste en la coherencia indisoluble entre contenido y forma, en su condición de vía de acceso imprescindible a la «visión del mundo» del autor, aquello que dota de unidad a su obra —entendida por la película singular y el conjunto de sus películas—, y en que permite diferenciar a los auténticos autores de los meros artesanos. Para los marcianos, sin embargo, la puesta en escena es ante todo la puerta de acceso a la ambigua realidad. Evidentemente esto también supone un cambio en los criterios de valoración, y muchas de las películas que consideran relevantes quedan fuera del panteón de la revista. Es cierto que los marcianos también abordan directores reconocidos —Richard Fleischer, por ejemplo—, pero, como hemos visto con el artículo de Buceta, buena parte del futuro del cine se encuentra en cineastas y películas ajenos al canon no solo de aquel momento sino del que la historia de la crítica ha ido construyendo hasta nuestros días.

En las películas que comentan los marcianos valoran aquellas escenas, incluso planos, carentes de simbolismos, donde no hay manipulación de la imagen, las acciones son mostradas en continuidad, sin trucos ni fragmentaciones; donde el

lenguaje, según sus afirmaciones, deja paso a la realidad, con independencia de la intención o la destreza de su director. Suele ser frecuente que algunas escenas sean rechazadas y otras aceptadas en una misma película —sucede en *Aventura en Roma* (*The Pigeon That Took Rome*, Melville Shavelson, 1962) (BUCETA, 1964a: 96)—; incluso que los aciertos pueden deberse a las imposiciones de la industria o a la poca pericia del director: las escenas protagonizadas por Richard Burton y Elizabeth Taylor en *Hotel Internacional* (*The V.I.P.'s*, Anthony Asquith, 1963), por «afortunada obligación del *star system*, poseen planos más largos» (PALÁ, 1963b: 628), y la película es «gracias al planteamiento hacia el divismo más descarado, una muestra de cine espontáneo y natural como pueda ser *El hijo del caído* en Italia o *La venganza de los Villalobos* (Fernando Méndez) en Méjico» (1963b: 629); en *The Little Shepherd of Kingdom Come* (Andrew V. McLaglen, 1961), sin embargo, «lo que podría considerarse producto de un método torpe de dirección es una ordenada rebelión de la vida y de la persona-actor contra los esquemas y el personaje» (PALÁ, 1964: 95), y ello confiere a su director un carácter «primitivo» y desprejuiciado. La realidad, además, debe apreciarse en los planos y en su articulación en las escenas y secuencias que componen la diégesis. Así lo destaca Villegas en su crítica de *La pista del crimen* (*Er kann's nicht lassen*, Axel von Ambesser, 1962). Para el crítico (1964a: 100), la película está planificada de tal manera que debe ser aceptada «como una realidad. [...] En ningún momento hay narración correcta, nadie cuenta nada [...]. Toda noción de exposición, nudo, desenlace, emoción, suspense, final, etc. es abandonada y el film se une a todas las grandes películas al convertirse en una serie de fotos en movimiento de una cuantas personas y unos cuantos lugares».

La reacción en la propia revista ante la deriva que estaba tomando Bazin en manos de los marcianos no tardó en llegar. Esta se sustenta en el regreso al autor, a la ortodoxia *baziniana* y a una

crítica más libre, pero no tanto en el sentido de la apreciación desarmada, sin preconcepciones —los mismos marcianos habían demostrado su imposibilidad—, sino capacitada para aplicar diferentes supuestos críticos en función de las necesidades concretas de cada película. Sagastizabal advertía de las consecuencias de adoptar postulados estéticos excluyentes: «Es decir, que si el cine de montaje, el literario o el pictórico son inapropiados, ninguna de esas joyas del cine, como son *La huelga*, *En el umbral de la vida* o *Le carrosse d'or*, podrían ser valoradas en sus justos términos» (1966: 119). El crítico apuesta por el fin de las banderas, por rechazar planteamientos críticos que conducen a filias y fobias.

Ramón G. Redondo insiste en volver al autor. Considera cierta la presencia de la realidad en las películas citadas por Buceta en *Reflexiones para mejor entender*, «pero de lo real entendido al modo que lo entenderían los materialistas presocráticos; es decir, de lo real como materia y como materia en su sentido más inmediato» (1964: 257), y las compara con las películas de Richard Fleischer, también del agrado de los marcianos. En estas,

«el fin del director era insertar [la realidad] dentro de una historia coherente y a través de una puesta en escena personal y concreta, que le permitiese dar su visión del mundo: Fleischer es un autor. Como autor debe hablarse de un estilo peculiar en su puesta en escena. Y donde hay estilo, hay lenguaje. Por supuesto, nada de esto ocurre, u ocurre en menor medida, en los otros films citados. Y —paradoja inevitable— la presencia de lo real, sin incursiones subjetivas sobre ello, contribuye a dar un aire de farsa a todas las historias narradas al faltar la presencia de un creador [...] que construyese un clima y una vía cordial de entendimiento entre su mundo y el nuestro.» (1964: 257-258)

El regreso del autor viene acompañado de la consideración ineludible de que el cine «es un medio narrativo que se sirve de un lenguaje expresivo basado en las imágenes y los sonidos» (MARTÍNEZ LEÓN, 1965: 293). El proceso productivo de las

películas implica preconcepciones, elecciones que se sustentan en ideas previas, y «el hecho de que podamos preferir [...] un film de Raoul Walsh a otro de Louis Malle, no puede estar basado en que el primero nos coloque directamente ante la realidad y el otro ante el lenguaje, sino, en último término, en que Walsh se sirva del lenguaje de forma tal que nos trasmite una apariencia verídica de la realidad, mientras que Malle lo hace de otra forma más oscura y su visión de la realidad resulta, por ello, deformadora» (MARTÍNEZ LEÓN, 1965, 293).

EL LAZAGA BAZINIANO

De Lazaga interesa fundamentalmente su puesta en escena. Pero puede afirmarse que buena parte de las particularidades que la definen, y hacen las delicias de los *bazinianos* radicales, se encuentran desarrolladas con anterioridad a *Roberto el diablo*. En *Cuerda de presos* (1956), por ejemplo, la escena de la despedida de Camino y Silvestre es recogida en un solo plano: abarca la totalidad del acontecimiento. La profundidad de campo es frecuente en muchos planos de *La vida es maravillosa* (1955); incluso la película no duda en detenerse en ciertos «tiempos muertos», tal como los define Sagastizabal en *Un arte vivo* (1963a). Los recursos existen, pero son aplicados a una película con un tema claro e *importante*, que podría resumirse en el triunfo de una arcádica inocencia sobre la complejidad, y con ella la maldad, de las costumbres del mundo moderno.

Lo que más se valora ahora de Lazaga, sin embargo, es que estos recursos dejan de estar supeditados a temas transcendentales o, como también sucede en *La vida es maravillosa*, a composiciones plásticas. La crítica de *Trampa para Catalina*, firmada por José Luis Guarner, marca el punto de inflexión en la apreciación del cineasta. Guarner destaca que el director consigue «“ver” y “hacer ver” personajes y situaciones de la forma más directa y espontánea posible» (1964: 206), y pone como ejemplo la escena en la que Catalina (Con-

cha Velasco) interpreta un chachachá con la lección de geografía sobre Paramaná: «No se trata simplemente de una aplicación afortunada de una idea de comedia, de una idea de musical. Es la observación justa de un personaje en un momento revelador de tu personalidad, respetando su realidad más ontológica, espacial y temporal. En suma, una idea de documental en su acepción más amplia» (1964: 206).

También se aprecia positivamente que los personajes de sus películas *son, no fingen ser* —una vía más de acceso a la realidad—, y así es planteado por Sagastizabal en su crítica de *Fin de semana* (1963), donde están descritos a trazos gruesos en una historia carente de inventiva. Esto último, que podría ser rechazado por los críticos de contenido, supone, sin embargo, centrar la atención en una puesta en escena en la que los actores actúan libremente y a la que no es posible aplicar luego «trucos». El cine de Lazaga se genera y compone en el plano: «Si el cine de Lazaga debe ser considerado como moderno es solo debido a la dimensión “reveladora” que se desprende de una puesta en escena llamada a rebasar las apariencias meramente externas del guion» (SAGASTIZABAL, 1965: 66). Es más, la importancia de Lazaga reside

«en tomar a unos actores y dejarles actuar extremadamente libres y sueltos ante la cámara. Aunque no incontrolados al estilo de los “amateuristas” que forman la última promoción de nuestro cine (Summers, Regueiro, etc.). Contrariamente a lo que ocurre con estos últimos, Lazaga no filma “a lo loco”, sabiendo que puede recurrir más tarde a efectos sonoros (canciones, etc.) o trucos de montaje para enmendar imperfecciones de rodaje. [...] Él antepone el valor de un gesto en toda su auténtica verdad al artificio de cualquier truco técnico de laboratorio. Y por eso le favorece tanto el scope a su cine». (SAGASTIZABAL, 1965: 66)

El uso limitado del montaje y el empleo de grandes formatos de imagen suponen situar a Lazaga en el camino de la convergencia entre el cine y la realidad. La unidad de acción, tiempo y

espacio la encuentra Sagastizabal en algunas de las escenas protagonizadas por Ángela (Elvira Quintillá), en concreto en la que incide en la soledad del personaje —«uno de los pocos momentos gloriosos de nuestro cine» (1965: 66)—. En la misma dirección se mueve Marcelino Villegas en su crítica de *Siete espartanos*. El crítico parte del largo plano de la huida de los espartanos al comienzo de la película —«no hay insertos ni trucos de cámara para dar emoción, suspense, etc. Los cambios de plano tienen lugar únicamente cuando se produce

LA REFLEXIÓN Y LA CRÍTICA MARCIANA SUPONE LA CONSTITUCIÓN EN LAS PÁGINAS DE FILM IDEAL DE UN NUEVO, AUNQUE EFÍMERO, PARADIGMA CRÍTICO QUE CONVIVIRÁ, SIN LLEGAR A SUSTITUIRLO, CON EL SUSTENTADO EN LA AUTORÍA Y LA PUESTA EN ESCENA

un cambio en la situación» (1964b: 281)— para caracterizarla como la película de un primitivo que muestra la voluntad de escapar, aunque en ocasiones no lo consiga, del lenguaje convencionalizado.

Pero la película que mejor encarna la manera de entender el cine de los marcianos es *Dos chicas locas, locas* (1964). De hecho, como afirma Vicente Molina-Foix, Buceta y los suyos habían encontrado hasta el momento películas que habían ilustrado solo parcialmente las posturas contenidas en sus *Reflexiones para mejor entender*: «Ahora, con *Dos chicas* ha llegado uno de los ejemplos perfectos de una cierta forma de hacer películas, ausente por lo general en las pantallas, y que desde luego contiene en su perfección los gérmenes de años y años de hacer cine y de los milagrosos resultados de la unión de un director y de unas formas establecidas de producción». (1965: 374)

La película muestra «una salvaje libertad en todos los órdenes» (1965: 374); es una *crónica*, no

una *historia*, de hechos: «Mera sucesión de acontecimientos de primitivo orden físico, dinámico, pura fenomenología del acontecer y del obrar, trozo de vida en movimiento» (1965: 374). A ello hay que añadir la ausencia de una planificación previa en la interpretación de los personajes, de preconcepción sobre el trabajo actoral, o de cualquier recurso que permita introducirse en su psicología. En la película, continúa el crítico, estas características del cine moderno llegan a ser más apreciables incluso que en algunas propuestas de los nuevos cines: en *El fuego fatuo* (*Le feu follet*, 1963), por ejemplo, Louis Malle falsea el personaje interpretado por Maurice Ronet porque «todo en él está concebido a base de actitudes impuestas de antemano, se aplica la teoría del personaje al actor»; en *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1960) Jean-Luc Godard recurre a ciertos planos que buscan en el personaje interpretado por Jean Seberg su psicología (1965: 374).

La reivindicación de las películas de Lazaga supone también una provocadora apuesta por el cine popular: «La verdadera razón de ser de estas películas [...] se halla viendo *Martes y trece*, *Los tramposos*, *Dos chicas locas, locas*, *Luna de verano*, *Sabían demasiado*, etc., un domingo por la tarde; en un cine de barrio» (PALÁ, 1965: 363). El director, además, era capaz de sacar partido a las condiciones en las que realizaba sus películas. El camino comercial que había ido tomando su carrera le permitía una mayor libertad en la experimentación en el ámbito de la puesta en escena, con errores pero también con aciertos muy destacables (SAGASTIZABAL, 1965). En fin, como señalaba Guarner, «Lazaga se ha convertido en un director que sabe hacer cine, que hace muchas películas [...], de las cuales unas son buenas y otras no, como le sucede a todo el mundo. La ventaja de Lazaga, para mí, es que rueda siete películas cada dos años, de las cuales le salen bien dos; su balance es, pues, siempre superior a otros que en este mismo tiempo hacen una sola película y mala». (1964: 206)

CONCLUSIÓN. EL PARADIGMA CRÍTICO MARCIANO

A la luz de lo expuesto en estas páginas, la reflexión y la crítica marciana supone la constitución en las páginas de *Film Ideal* de un nuevo, aunque efímero, paradigma crítico que convivirá, sin llegar a sustituirlo, con el sustentado en la autoría y la puesta en escena. Dicho paradigma se fundamenta en los siguientes puntos:

1. La superación de la puesta en escena entendida como la plasmación de la «visión del mundo» de un «autor» que funde contenido y expresión. La puesta en escena es valorada ahora por su capacidad para mantener el vínculo ontológico entre la imagen y la ambigua realidad. Esto conlleva juzgar de manera positiva películas que exceden los límites del canon film-idealista, todavía circunscrito a los denominados «autores».

2. La realidad puede estar presente en el plano, la escena y la totalidad de la película. Junto a los recursos que permiten la representación de las acciones en su continuidad espacio-temporal, tal como los plantea Bazin, son valorados positivamente la libertad en la interpretación de los actores y el predominio del personaje en la historia hasta el punto de diluirla. También es preferible la simple sucesión de acontecimientos a la historia, entendida como el resultado de la puesta en serie de dichos acontecimientos mediante relaciones causales, espaciales y temporales en una progresión dramática hacia su resolución.

3. La película es valorada como *resultado*, no por el proceso que conduce a este. De hecho, y así es reconocido en ocasiones por los críticos, la realidad presente en muchos de los títulos que comentan puede atribuirse a la falta de dirección de actores, a las imposiciones de la industria o a la poca pericia del cineasta en la utilización de los recursos narrativos y expresivos. Nada de esto es relevante, solo la película como resultado.

4. El resultado realista es consecuencia de un cine hecho sin prejuicios, que es inventado con cada película —de ahí el carácter primitivo asociado a estos directores—. Bazin insistía en que determinados procedimientos cinematográficos suponían la existencia de preconcepciones que buscaban la imposición del sentido de la imagen. Los marciales radicalizan este planteamiento al señalar que la modernidad y el futuro del cine reside en las películas donde las convenciones quedan reducidas a su mínima expresión; de hecho, llegan a afirmar que el lenguaje fílmico, sustentado en estas convenciones, atenta contra la naturaleza del cine.

5. Finalmente, los juicios previos deben abandonarse también en el ejercicio crítico. Si bien este planteamiento conducía justamente al comentario de películas ajenas al canon de la revista, es indudable que la conversión en paradigma de los supuestos *bazinianos* extremados por los marciales suponía un regreso al juicio previo.

Buceta, Palá, Villegas y sus compañeros de viaje encuentran en el cine de Pedro Lazaga la concreción de buena parte de sus supuestos críticos, más en concreto en *Dos chicas locas, locas*. La reivindicación del director catalán, además, supone ofrecer una alternativa al Nuevo Cine Español defendido por *Nuestro Cine* desde el cine popular. Las películas de Lazaga son realistas, pero no por intentar describir la cotidianeidad o trascender esta para mostrar lo que hay detrás de las apariencias —como había sido defendido por la crítica española desde mediados de los años cincuenta—, sino por entender el cine «como mecanismo de registro y sucesiva reproducción (es decir, como lo vería un pionero)» (PALÁ, 1965: 263); son realistas, por tanto, en el sentido más *baziniano* del término, y esto llega a ser considerado de una modernidad desconocida en el cine del momento. ■

NOTAS

- 1 Para profundizar con más detalle en las reflexiones de Bazin, aquí apenas esbozadas, véase también ANDREW (1978: 169-216 o 2010), además de sus propios escritos (1990, 1999 y 2002).
- 2 La referencia a las películas defendidas por *Nuestro Cine* es explícita. Esta revista no dudó en contestar a frecuentes provocaciones intentando socavar las bases que las regían con la publicación de la serie de Gérard Gozlan *Las delicias de la ambigüedad. Análisis del sistema crítico de André Bazin* (1964), aparecido en un primer momento en los números 45 y 46 (1962) de la revista *Positif*.

REFERENCIAS

- ANDREW, Dudley (1978). *André Bazin*. Nueva York: Oxford University Press.
- (2010). *What cinema is!. Bazin's quest and its charge*. Malden (Massachusetts): Wiley-Blackwell.
- BAZIN, André (1990a). Ontología de la imagen fotográfica. En: *¿Qué es el cine?* (pp. 23-30). Madrid: Rialp [1945].
- (1990b): Montaje prohibido. En: *¿Qué es el cine?* (pp. 67-80). Madrid: Rialp [1953 y 1954].
- (1990c): La evolución del lenguaje cinematográfico. En: *¿Qué es el cine?* (pp. 81-100). Madrid: Rialp [1950, 1952 y 1955].
- (1999): *Jean Renoir. Periodos, filmes, documentos*. Barcelona: Paidós.
- (2003). De la política de los autores. En A. BAECQUE (ed.), *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos* (pp. 91-105). Barcelona: Paidós [1957].
- (2002) *Orson Welles*. Barcelona: Paidós [1972].
- BUCETA, Ricardo (1964a) *Aventura en Roma*, de Melville Shavelson. *Film Ideal*, 137, pp. 97-97.
- (1964b). Reflexiones para mejor entender. *Film Ideal*, 140, pp. 196-198.
- GOZLAN, Gérard (1964): *Las delicias de la ambigüedad. Análisis del sistema crítico de André Bazin*. *Nuestro Cine*, pp. 30-34.
- GUARNER, José Luis (1964). *Trampa para Catalina*, de Lazaga. *Film Ideal*, 140, p. 206.

- MARTÍNEZ LEÓN, Jesús (1965). Imágenes ciertas. Consideraciones sobre la realidad y el cine de ideas. *Film Ideal*, 167, pp. 291-294.
- MOLINA-FOIX, Vicente (1965). Pedro Lazaga, hoy (A propósito de *Dos chicas locas, locas*). *Film Ideal*, 169, pp. 374-376.
- (1968): Lazaga, Pedro. *Nuestro Cine*, 77-78, pp. 39-40.
- MONTERDE, José Enrique (2003). La recepción del «nuevo cine». El contexto crítico del NCE. En: C. F. HEREDERO y J. E. MONTERDE (eds.), *Los «nuevos cines» en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta* (pp. 103-119). Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- PALÁ, Jose María (1963a). *Misión en la jungla*, de Gordon Douglas. *Film Ideal*, 130, pp. 616-618.
- (1963b). *Hotel Internacional*, de Anthony Asquith. *Film Ideal*, 130, pp. 628-629.
- (1964). *Una razón para vivir*, de Andrew V. McLaglen. *Film Ideal*, 137, pp. 94-95.
- (1965). Pedro Lazaga. Presentación. *Film Ideal*, 165, p. 363.
- REDONDO, Ramón G. (1964). Arte, artificio y moral en el cine. *Film Ideal*, 142, pp. 255-258.
- SAGASTIZABAL, Javier (1963a). Un arte vivo. *Film Ideal*, 115, pp. 131-135.
- (1963b). Cine de actores. Un arte creativo. *Film Ideal*, 125, pp. 460-470.
- (1965). *Fin de semana*, de Pedro Lazaga. *Film Ideal*, 169, pp. 65-66.
- (1966). Amar el film. *Film Ideal*, 186, pp. 117-121.
- VILLEGAS, Marcelino (1964a). *La pista del crimen*, de Alex Von Ambesser. *Film Ideal*, 137, p. 100.
- (1964b). *Siete espartanos*, de Pedro Lazaga. *Film Ideal*, 142, pp. 281-282.

ANDRÉ BAZIN EN MARTE. LA EXASPERACIÓN DEL REALISMO ONTOLÓGICO COMO PARADIGMA CRÍTICO EN LA REVISTA *FILM IDEAL* Y EL CINE DE PEDRO LAZAGA

Resumen

Los años sesenta pueden considerarse uno de los momentos más fructíferos de la crítica cinematográfica española, debido sobre todo a la rivalidad entre las revistas *Film Ideal* y *Nuestro Cine*, cada una con planteamientos muy distintos sobre la naturaleza y la función del cine. Este artículo pretende aproximarse a uno de los puntos más destacados de esta rivalidad: la deriva que a mediados de la década toma el realismo tal como lo define el crítico francés André Bazin en manos de los críticos denominados “marcianos” —sobre todo Marcelino Villegas, José María Palá y Ricardo Buceta— desde la revista *Film Ideal* hasta constituir un paradigma crítico que conducirá a revalorizar películas alejadas del canon del momento, incluso del historiográfico tiempo posterior. Entre estas destacan las del director Pedro Lazaga.

Palabras clave

Teoría y crítica del cine; realismo; André Bazin; *Film Ideal*; Pedro Lazaga.

Autor

Jorge Nieto Ferrando (Valencia, 1974) es profesor de Comunicación Audiovisual de la Universitat de Lleida. Es autor de *Cine en Papel. Cultura y crítica cinematográfica en España, 1939-1962* (2009) y co-coordinador de *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las «Conversaciones de Salamanca»* (premio de la AEHC en 2006), *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia* (2011). Contacto: nietojordi@gmail.com.

Referencia de este artículo

NIETO FERRANDO, Jorge (2016). André Bazin en Marte. La exasperación del realismo ontológico como paradigma crítico en la revista *Film Ideal* y el cine de Pedro Lazaga. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 143-153.

ANDRÉ BAZIN ON MARS: THE EXASPERATION OF ONTOLOGICAL REALISM AS A CRITICAL PARADIGM IN THE MAGAZINE *FILM IDEAL* AND THE FILMS OF PEDRO LAZAGA

Abstract

The 1960s could be considered one of the more fruitful periods of Spanish film criticism, due mainly to the rivalry between the magazines *Film Ideal* and *Nuestro Cine*, each of which posited very different views on the nature and role of cinema. The aim of this article is to explore one of the key points of this rivalry: French critic André Bazin's conception of realism as developed in the mid-1960s by the Spanish critics referred to as the “*marcianos*” (“Martians”)—particularly Marcelino Villegas, José María Palá and Ricardo Buceta—in the magazine *Film Ideal*, turning it into a critical paradigm that would lead to a reappraisal of films left out of the canon of the day, and even out of the annals of film history in subsequent years. Notable among these is the work of director Pedro Lazaga.

Key words

Theory and Film Criticism; Realism; André Bazin; *Film Ideal*; Pedro Lazaga.

Author

Jorge Nieto Ferrando (b. Valencia, 1974) is a Professor of Audiovisual Communication at Universidad de Lleida. He is the author of *Cine en Papel. Cultura y crítica cinematográfica en España, 1939-1962* (2009) and co-editor of the collections *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las «Conversaciones de Salamanca»* (AEHC Award, 2006) and *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia* (2011). Contact: nietojordi@gmail.com.

Article reference

NIETO FERRANDO, Jorge (2016). André Bazin on Mars. The Exasperation of Ontological Realism as a Critical Paradigm in *Film Ideal* Magazine and the Cinema of Pedro Lazaga. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 143-153.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

the searchers

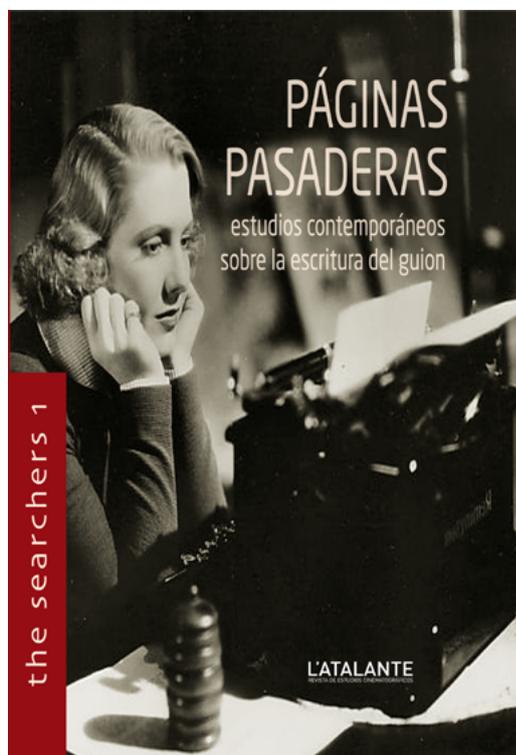
Una colección de Shangrila Textos Aparte

Primer volumen en colaboración con
L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos

PÁGINAS PASADERAS

Estudios contemporáneos sobre la escritura del guion

Coordinado por Rebeca Romero Escrivá y Miguel Machalski



Prólogo

Rebeca Romero Escrivá

Película soñada y espejismo-literatura: controversia sobre la ubicación del guion en los géneros literarios

Antonio Sánchez-Escalonilla

Las múltiples caras del guion

Miguel Machalski

La faceta multidisciplinar del guionista en el nuevo marco audiovisual

Michel Marx

El nuevo guion cinematográfico: vanguardias narrativas y rebelión creativa para el cine del siglo XXI

Jordi Revert

El guion de estructura narrativa no lineal en el cine de ficción

Ignacio Palau

Homero en el ciberespacio

Daniel Tubau

El guion en los videojuegos. De las *background stories* a las películas interactivas

Marta Martín Núñez / Carlos Planes Cortell / Violeta Martín Núñez

Prometer y nada más. *Shapeshifters* y circunloquios en la creación de las series de televisión

Iván Bort Gual / Shaila García Catalán

Las fuentes de las historias

Alicia Scherson Vicencio

Sistema emocional de zonas

Rafael Ballester Añón

La mirada continua. Narrador y punto de vista

Julio Rojas

Guion y teoría: tan lejos, tan cerca

Arturo Arango

Epílogo. El guionista como crítico. Algunas observaciones sobre la importancia de educar la mirada

Javier Alcoriza

