

Paulino Viota

**LA HERENCIA DEL CINE**

ESCRITOS ESCOGIDOS

ediciones asimétricas



**Paulino Viota, *La herencia del cine. Escritos escogidos* (edición a cargo de Rubén García López). Madrid: Ediciones Asimétricas, 2019, 360 págs.**

Podemos aprender algo sobre poesía [cine, arte en general] mediante la mera consideración de lo que sobre ella han pensado las distintas épocas, sin llegar a la entontecedora conclusión de que no hay más que decir sino que las opiniones cambian. Acaso el estudio de la crítica como un proceso de readaptación, y no como una serie de azarosas conjeturas, nos ayude a extraer alguna conclusión acerca de lo que es permanente en poesía y

lo que es expresión del espíritu de una época, y descubriendo lo que cambia, y cómo cambia y por qué, acaso lleguemos a aprehender lo que no cambia. Examinando lo que ha parecido importante a una época y a otra, examinando afinidades y diferencias, podemos esperar un ensanchamiento de nuestra limitación y la desaparición de algunos de nuestros prejuicios.

He elegido para abrir esta reseña una cita perteneciente a la charla inaugural de las Charles Norton Lectures impartidas en Harvard en 1932 por T. S. Eliot<sup>1</sup>, porque me parece que en ella se apuntan, mejor que lo yo podría hacerlo, algunos problemas que nunca han dejado de acechar a la crítica cualquiera que sea la materia sobre la que se aplique. Es fácil estar de acuerdo con Eliot cuando señala que, de forma habitual, la crítica (literaria, pictórica, musical, cinematográfica y detengo aquí la enumeración) no suele ir mucho más allá de la producción de «azarosas conjeturas» en torno a obras y autores (más sobre los segundos, además, que sobre las primeras, siempre más elusivas). Si ahora volvemos los ojos sobre las publicaciones cinematográficas producidas entre nosotros (aquí, limitada la extensión de este «nosotros» a la asendereada piel de toro) nos costaría encontrar textos distintos a los que se concentran en cultivar el exhibicionismo de un supuesto «gusto» nunca justificado cuando no pasan el tiempo en (de nuevo cedo la palabra a Eliot) «halagar la haragana afición a sustituir el estudio cuidadoso de los textos por la asimilación de las opiniones ajenas».

Todo lo anterior viene a cuento de la posibilidad ante la que me encuentro de proponer al sufrido frecuentador de literatura cinematográfica la aparición entre nosotros de una *rara avis* en este terreno. Porque *La herencia del cine*, que reúne una amplia antología de los textos que recogen el trabajo de reflexión sobre el cinematógrafo de Paulino Viota en los últimos cuarenta años, supone un acontecimiento que no debería pasar desapercibido a los lectores atentos. Como todos los buenos aficionados al cine saben, Paulino Viota desarrolló entre 1966 y 1982 una importante carrera como realizador, que tuvo

<sup>1</sup> Existe una edición española de las mismas traducidas y prologadas por Jaime Gil de Biedma, con el título de *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Seix-Barral, 1968.

su punto más relevante en 1970, con la realización de *Contactos*, uno de los filmes esenciales de la historia del cine español. Retirado de la realización cinematográfica, lleva varias décadas dedicado al estudio de las grandes películas de la historia del cine, haciendo buena la frase que su admirado Jean-Luc Godard (al que ha dedicado un importante volumen) incluía en uno de sus primeros largometrajes: «la acción ha terminado. He envejecido. Comienza el tiempo para la reflexión». También, como en el caso el cineasta franco-suizo, para Viota no ha existido nunca una muralla china entre acción y reflexión, entre realización de filmes y escritura de textos críticos. De tal manera que, cuando hacía películas ya estaba haciendo crítica cinematográfica, y ahora que escribe sobre películas continúa, con otros medios, *haciendo cine*.

Lo que el lector encontrará en el volumen que nos ocupa es, nada más y nada menos, que una profunda inmersión en la materialidad de algunas de las grandes obras de la historia del cine —de *A Woman of Paris* de Chaplin a *De entre los muertos* (*Vertigo*) de Hitchcock, pasando por determinadas obras esenciales de John Ford (uno de sus cineastas de predilección) como *Río Grande* o *Centauros del desierto*, sin dejar de lado a Hawks (*¡Hata-ri!*) o Welles (*Sed de mal*). Viota nos propone, de la mano de los *maîtres à penser* del estructuralismo (Claude Lévi-Strauss y Roman Jakobson, en primera línea), un viaje al interior de la manera en que las obras cinematográficas están organizadas como máquinas de sentido y belleza (uno y otra no están reñidos, sino que se refuerzan entre sí)—. Contra una crítica exhibicionista que todo lo más puede preciarse de un *gusto*, Viota se adentra por caminos mucho más rentables para un lector avisado poniéndolo delante de las estrategias que las películas despliegan para hacerse comprender. Es en ese *comprender cómo comprendemos* que ha sido la gran herencia del mejor pensamiento estructural donde se juega su apuesta crítica.

Que además tiene no poco de cortesía con un lector generalmente ninguneado al que se le solicita, a la manera de Nabokov, que «aporte un poco de su sangre» incorporándose activamente al trabajo de lectura. Lejos

de cualquier moda (que, como señaló Coco Chanel, no es sino lo que pasa de moda) el trabajo crítico de Viota se aparta de cualquier narcisismo solipsista para entenderse como un diálogo con un lector con el que busca compartir un instrumental eficiente que le ayude a penetrar en los supuestos misterios de las obras. Si alguien tiene alguna duda le bastará leer con atención las páginas que nuestro autor dedica a John Ford para comprender que, como sucede siempre con todo gran cineasta, nada está presente en sus películas sin que exista una buena razón para ello. Debo decir que cualquier crítico que merezca ser leído (y, no se confundan, escasean bastante) sabe por experiencia propia que una gran obra de arte es un artefacto que busca, por todos los medios, la complicidad del espectador. Y que la función del crítico no es sino la de ser una especie de modesto Virgilio que señale a ese espectador, muchas veces desatento, dónde debe mirar y qué dimensiones de la obra en juego debe activar si quiere penetrar en los arcanos que la convierten en una experiencia singular. Basta echar un ojo a las páginas que Viota dedica al caballo del General Sheridan, a las canciones que interpretan en el filme los Regimental Singers o los distintos toques de cornetín militar que Ford utiliza en *Río Grande*, para darnos cuenta de lo que nos perdemos si despreciamos por banales estos detalles. Goethe pone en boca de Mefistófeles en su *Fausto* que verde es el árbol de la vida y que cualquier teoría es gris. Viota piensa que las cosas son exactamente al revés y da pruebas fehacientes del rendimiento de invertir el razonamiento del clásico.

Llegados a este punto el lector disculpará la extensión de la cita que viene a continuación pero creo que la belleza aliada a la contundencia con la que se exponen ideas pocas veces atendidas, la justifican por completo. Decía Jean Renoir en una célebre entrevista con François Truffaut y Jacques Rivette<sup>2</sup>:

tengo la impresión de que si pensamos como ciudadano del cine, en vez de pensar como ciudadano de tal o cual nación, eso modificará cada vez más nuestro criterio sobre el cine. Eso

<sup>2</sup> TRUFFAUT, François y Jacques Rivette. «Entretien avec Jean Renoir». *Cahiers du cinéma*, 34, 1954, pp. 17-18.

puede permitirnos quizás hacer un determinado cine para el uso de un determinado público, de un público de especialistas; y creo que ese cine será mejor, y será posible porque se verá en varios países —con lo que conseguirá pagar el coste del negativo— no por grandes multitudes en un lugar, sino por pequeñas multitudes en varios lugares; y lo deseo ardientemente, porque tengo la convicción de que el cine es un arte más secreto que las artes que se llaman a sí mismas secretas. Se considera que la pintura es secreta, pero el cine es mucho más secreto. Se considera que el cine está hecho para las 6.000 personas del Gaumont Palace [hipódromo de Montmartre convertido en cine, 1911-1973, «el más grande del mundo»], no es cierto, está hecho para tres personas entre esas 6.000 personas. Encontré una palabra para los *amateurs* del cine, era la palabra *aficionados* [en español en el original]; me acuerdo de una corrida de toros, hace mucho tiempo; no sabía nada de las corridas de toros, y allí estaba yo, con personas que estaban todas muy contentas; y esas personas tenían delirios de entusiasmo cuando el torero hacía un pequeño movimiento así hacia la derecha; luego hacía otro pequeño movimiento, igualmente hacia la derecha, que me parecía el mismo, y todo el mundo le abroncaba; el que se equivocaba era yo: me equivocaba por ir a una corrida de toros sin conocer la regla del juego; siempre hay que conocer la regla del juego. [...] Bueno, el cine, en el fondo, es igual. Y todos los oficios los hacen —óiganme— no sólo *aficionados*, sino cómplices; en realidad, hacen falta cómplices; hacen falta colegas [*confrères*]. [...] Las cualidades, los dones o la educación que hacen a un pintor son los mismos que los dones, la educación y las cualidades que hacen al *amateur* de la pintura; dicho de otra manera, para disfrutar de un cuadro hay que ser pintor en potencia, si

no, no podemos disfrutarlo; y en realidad, para disfrutar de una película, hay que ser cineasta en potencia; hay que decirse: sí pero yo, habría hecho esto, habría hecho lo otro; es preciso que uno mismo haga películas, quizá sólo en la imaginación, pero hay que hacerlas, si no, no somos dignos de ir al cine.

En lugar de pensar los problemas del arte cinematográfico (del arte, en general) como algo inexplicable (posición tan del gusto de la crítica impresionista), Vio-ta entiende que el placer estético no solo no está reñido con el esclarecimiento y comprensión cabal de lo que lo hace posible estableciendo entre espectador y cineasta esa complicidad reclamada por Renoir. En el fondo de su trabajo resuenan los ecos de las afirmaciones de Susan Sontag cuando sostenía que «la finalidad de todo comentario sobre el arte debiera ser hoy hacer que las obras de arte (y, por analogía, nuestra experiencia personal) fueran para nosotros más reales, no menos. La función de la crítica debiera ser mostrar *cómo es lo que es*, incluso *qué es lo que es*, en lugar de mostrarnos su significado». Pero creo que nadie lo ha formulado mejor que David Oubiña: «se ven películas para saber cómo están hechas y se hacen películas para saber cómo hay que verlas».

**Santos Zunzunegui**