



La mirada documental del cine holandés

Descripción

La paradoja del primer cine holandés, y que perduró hasta la II Guerra Mundial por lo menos, fue que frente a una escuela de cine documental famosa en todo el mundo, la producción de películas de ficción era bastante pobre no sólo por su rareza, sino sobre todo por su falta de calidad.

JORIS IVENS (1898-1989)

Esta estructura paradójica se expresa en toda su amplitud con el artista que se convirtió en el principal pionero cinematográfico de los Países Bajos y en el cineasta de documentales más internacional de Europa: Joris Ivens.

Con *De Brug* (El puente), realizado en 1928, Ivens dotó por primera vez al cine neerlandés de una fisonomía propia. «Su película *De Brug* -escribió Boost en un estudio muy documentado sobre el realizador-, era un verdadero acto de fe, duro y cortante; su director se había negado en redondo a dirigir la película tal como se entiende habitualmente, y no buscaba sino la realidad desnuda para extraer de ella su movimiento». En efecto, *De Brug* está despojada de todo sentido dramático relativo a una acción humana -se prescinde incluso de la presencia de individuos-; el poderoso puente levadizo sobre el Koningshaven bastó para inspirar al cineasta un fascinante juego móvil, estrictamente visual, de superficies y líneas fundidas.

Poco después, Ivens intentó dirigir, junto con Mannus Franken, un cortometraje de intriga, titulado *Branding* (La resaca). El drama era anodino -un joven pescador en paro ve cómo un turbio usurero de pueblo le arrebató a su amiga-, pero se desarrollaba sobre el paisaje dibujado por el mar y las dunas en torno al pueblo de pescadores de Katwijk, y cuya visita documental era ofrecida en la película. La obra tenía momentos excelentes, en particular cuando el elemento documental se introduce como una función relevante para la trama, pero no iba más allá de las apariencias cuando Ivens intentaba penetrar en la psicología de los personajes.

El salto de la película documental a la película de intriga fue, pues, demasiado grande y por eso, en su siguiente trabajo -*Regen* (Lluvia) -, que Ivens dirigió otra vez en colaboración con Franken, recuperó su aproximación documental y poética a la realidad y simultáneamente la distancia respecto del hombre (aunque, en este caso, resultó menos pronunciada que en *De Brug*).

Sólo a partir de su célebre película sobre el *Zuiderzee* (1931) -que retomará más tarde para hacer *Nieuwe Gronden* (Nuevas tierras) y en la que cabe oír una violenta protesta contra las destrucciones masivas de productos alimenticios mientras el mundo, herido por la gran crisis económica, padecía

hambre-, Ivens encontró el estilo que caracterizaría desde ese momento a toda su obra posterior, hiciera lo que hiciese: el acercamiento al hombre que vive una auténtica confrontación con su trabajo, con la técnica y con la naturaleza y, sobre todo, con su condición social.

La obra de Ivens testimonia abiertamente un compromiso político y social; toma partido, animada siempre por un ardor revolucionario en la lucha, pero sobre todo por una calurosa pasión humana, intensamente viva. Su obra no pertenece al *arte por el arte*; sus películas quieren *dar testimonio*. Pero el testimonio de Ivens se expresa siempre en una obra de arte. Ciertamente, en algunas de sus películas esta voluntad de dar testimonio se transforma en una tendencia propagandística que debilita la pureza de la inspiración; esto es particularmente cierto de algunas películas que dirigió en la Europa oriental. Pero no lo es menos que toda su obra se caracteriza en primer lugar por una calurosa humanidad, por el amor y la pasión hacia el hombre.

En 1958, por ejemplo, dirigió en China una película que describía con poesía las fiestas de la primavera en un pequeño pueblo de ese país, obra que revela un profundo amor y una gran amistad por los hombres, ajena a toda propaganda política.

Su inolvidable *Le Seine a rencontré Paris* (El Sena se ha encontrado con París, 1957), sin duda una de sus obras maestras, desborda de un amor vibrante, atento y teñido de una indulgencia melancólica por la vida y por los seres humanos: raramente una película ha expresado más sabiduría, más madurez, con una forma poética impecable que demuestra de manera evidente la maestría de su autor.

Ivens, un combatiente cuya arma era la cámara, un cineasta comprometido, estaba siempre allí donde los hombres luchaban por la justicia social; merecía por ello, plenamente, el apodo de «Holandés errante» -¡pero siempre fuera de los Países Bajos!- que se le tributaba. Antes de la II Guerra Mundial, dirigió en Rusia; luego, en Bélgica, donde filmó una huelga en las minas de Borinage; en España asistió a la guerra civil; en China, dirigió una crónica de la resistencia china a la invasión japonesa de 1937. Durante la guerra mundial se puso al servicio del combate psicológico, tanto en Estados Unidos como en Canadá.

Recuperada la paz, rompió bruscamente un contrato que había firmado con el Gobierno holandés para dirigir una película sobre la liberación de Indonesia, por sentirse incapaz de aceptar la política llevada a cabo por los Países Bajos. Inmediatamente después, dirigió *Indonesia Calling* (1946), que mostraba sin ambages las simpatías de Ivens por la huelga antiholandesa de los dockers australianos (de paso que hacía con ello aún más hondo el foso que le separaba de su país).

Durante los años siguientes, trabajó por todo el mundo: Europa oriental, Francia, China, Italia, Cuba, Mali, Chile..., pero no en los Países Bajos. Sin embargo, su obra conserva una huella innegablemente holandesa, que se manifiesta en una aproximación pictórica enteramente impregnada de realismo y de amor al pormenor, en la calidad lírica del documental y, sobre todo, en la integración de las existencias humanas en el relato documental.

Si en su libro *The Film till Now*, Paul Rotha calificaba a los *Nieuwe Gronden* de Ivens como una de las piedras miliars del cine documental, el autor unía al de Ivens los nombres de John Ferno y Helen van Dongen, para hablar de «las tres aportaciones ilustres de los Países Bajos al inventario del cine». Uno y otra participaron estrechamente en las primeras obras de Ivens, John Ferno como cámara y Helen van Dongen en el montaje. Al igual que Ivens, ambos hicieron la parte más importante de su carrera

fuera de los Países Bajos.

FERNO Y VAN DONGEN

Conocido en Holanda con el nombre de John Fernhout, Ferno continuó trabajando como operador de Ivens después de la película sobre el Zuiderzee y le siguió a España y a China. Ya en 1934, su documental sobre la isla de Pascua, resultado de un viaje en el que acompañó a una expedición francobelga por el océano Pacífico, había revelado a Ferno como un cineasta importante y valioso en el terreno de la película antropológica. En su citado libro, Rotha elogia ampliamente esta película y resume de manera excelente su contenido y su forma con esta frase característica: «En cada ocasión, la pantalla parece trascender de nuevo las vistas de las estatuas monolíticas de la isla para mostrar, perfilándose detrás de ellas, la enfermedad y el desenlace final de los miserables descendientes de los escultores anónimos».

Fernhout vivió en Estados Unidos entre 1938 y 1947, y allí dirigió, entre otras, dos películas de carácter antropológico: *And so They Live* y *Puerto Rico*. Se dedicó también él a la guerra psicológica y a la propaganda, durante la conflagración mundial, para rodar después, por encargo del ministerio británico de Información, dos películas sobre la liberación de los Países Bajos.

Después de la guerra, Fernhout, que había vuelto a Europa en 1949, dirigió algunas películas en el marco de la reconstrucción europea. Produjo para el Gobierno neerlandés dos hermosos documentales, de excelente composición y ocasionalmente humorísticos, sobre las Antillas neerlandesas. Como Ivens, permaneció también en ellas fiel al estilo documental.

Otro tanto podría decirse de Helen van Dongen. Ésta editó gran número de películas de Ivens, no sólo durante su período holandés (las películas sobre el Zuiderzee), sino también más tarde, sus trabajos sobre la guerra civil española y la guerra chinojaponesa. En el marco de los esfuerzos de la guerra, dirigió dos películas a partir de material documental: *Los rusos en guerra* y *La revista de información nº 2*. Su ulterior asociación con Flaherty hizo famoso su nombre, sobre todo por su trabajo como editora de dos películas de ese realizador americano: *The Land* (1939/1942) y *Louisiana Story* (1948).

FRANKEN

En su película sobre las Indias neerlandesas, *Pareh, het lied van de rijst* (*Pareh, el canto del arroz*, 1936), Mannus Franken, el más cercano colaborador de Ivens durante su periodo holandés, aplicó con más lógica y audacia la síntesis entre película documental y drama humano, en la que pensaba Ivens y que determinó para siempre el estilo de su obra. Se admite de forma general que la participación de Franken en películas como *Branding* y *Regen* se trasluce sobre todo en las cualidades líricas de estas obras. Franken desempeñó un importante cometido en las actividades y en los numerosos contactos internacionales de la Liga holandesa de Cine, en la que se daban cita durante aquellas jornadas de la vanguardia, con frecuencia de modo tumultuoso, los cineastas y los aficionados modernistas. Persona modesta y a veces inseguro sobre sus propios méritos, Franken es menos conocido de lo que en realidad merece. Su película *Pareh* lo confirma claramente.

Esta obra hizo descubrir a Franken las impresionantes posibilidades que ofrecían al cine holandés las colonias neerlandesas de las Indias, incluso en el ámbito de la película de intriga. Es notable y característico del clima cinematográfico holandés de esa época que se hiciera tan poco uso de esas posibilidades y que, en lo tocante a películas de intriga, prefiriesen mantenerse en el provincianismo,

en una segura y fácil vulgaridad, en lugar de atreverse a abrir las pantallas a aquel inmenso y magnífico dominio.

Franken se atrevió y realizó una película de intriga que puede considerarse sin titubeos una obra totalmente madura. Una historia de amor indígena muy sencilla proporcionaba la base, y Franken supo mezclar magistralmente la realidad folclórica con los temas de los cuentos indígenas. Situó esta débil intriga en el imponente paisaje indonesio de forma tan sutil que el paisaje desempeñó realmente una función, prestando todo su relieve a la acción humana. Todavía hoy *Pareh* conmueve al espectador por su pureza y sinceridad, por su amplia visión y su caluroso simbolismo, por una observación poética y un sencillo realismo que recuerda constantemente al neorrealismo de un *Pather panchali* (1955) -por ejemplo, en la secuencia final de la película de Satyajit Ray, en la que el hombre y la mujer comen juntos en uno de los pequeños y estrechos diques del arrozal-.

DE HAAS

La síntesis de película de intriga y documental: esto es lo que Max de Haas supo también realizar en su *De bailade van de hoge hoed* (Balada de un sombrero de copa, 1936), con la que obtuvo fama internacional. Se trata de un cortometraje de apenas media hora y que, aunque se produjo con medios extraordinariamente limitados, no por ello dejaba de ser una joya del arte cinematográfico, gracias a una refinada asociación de imágenes, a un gran ingenio humorístico y a un empleo particularmente funcional, en contrapunto, del sonido. De Haas contaba apenas con actores profesionales; en su película, dejaba vivir al hombre de la calle, le mezclaba con los acontecimientos de la intriga sin imponerle ninguna expresión dramática, con espontaneidad. Los personajes de su película se mueven natural y libremente en un decorado auténtico, porque es el suyo: Amsterdam, con sus callejuelas, sus tabernas y sus canales... Con este material auténtico, De Haas bordó un magnífico y melancólico poema que evocaba el carácter efímero de todas las cosas, y que venía expresado por la carrera decadente de un sombrero.

De Haas se puso a la cabeza de la empresa Visiefilm, creada en 1932, y que realizó innumerables encargos antes y después de la guerra mundial. Su documental posterior al conflicto, *Holland, a Modern Country* (Holanda, país moderno), fue difundido en ocho lenguas diferentes por el mundo entero. De Haas se convirtió en un cineasta de fama internacional, particularmente en lo que atañe a los pequeños documentales para la televisión -la especialidad de su empresa que se vendían maravillosamente a las sociedades televisivas americanas, canadienses e inglesas-.

Pero es en las *películas libres*, que se permitió de vez en cuando, donde debemos buscar su verdadera importancia como cineasta. En ellas hay un lirismo cinematográfico muy personal, muy seguro: *Dagen mijner jaren* (Días de mis años), *Droom zonder einde* (Sueño sin fin) y *Maskerage*, son películas que proporcionan placer a quien las ve por la ingeniosidad de su forma y por la búsqueda infatigable de experimentación, en materia de combinaciones sonoras y visuales, que en ellas emprendió el autor de esa joya del cine de intriga semidocumental que es la *Bailade van de hoge hoed*.

En las películas de De Haas, la intriga constituye ese elemento de auténtica calidad que falta de manera tan cruel en las grandes películas neerlandesas. Tal como hemos dicho, el cine holandés de intriga anterior a la II Guerra Mundial no era en absoluto brillante. La llegada del cine sonoro suscitó una activa producción de películas casi todas carentes de gusto y con un nivel deplorable, que mostraban una completa impotencia para lograr formas verdaderamente cinematográficas y una total

incapacidad para llevar a la pantalla un drama humano vivo.

ALGUNAS EXCEPCIONES

Hubo, desde luego, algunas excepciones, pero en ningún caso fueron de películas que dieran pruebas de una madurez real, en el terreno de la ficción: eran obras que se distinguían claramente de la producción habitual, vulgar y sin alma, lo que no es poco, y que merecen por ello ser recordadas aquí.

Gerard Rutten y Simón Koster dirigieron una película sobre las pesquerías condenadas del Zuiderzee: *Dood water* (Agua muerta). No cabría afirmar, en este caso, que el problema de la puesta en escena de la película de intriga fuese resuelto, pero la obra presentaba un estilo propio, un aire y, sobre todo, una vez más, cualidades documentales. El espléndido trabajo del cámara A. von Barys mereció una distinción en la Bienal de Venecia.

Llevar a la pantalla el *Pygmalion* de B. Shaw fue también una apuesta, si se piensa en las vulgares bufonadas que desfiguraban la película de intriga habitual. Ludwig Berger aseguró su puesta en escena y Rudi Meyer produjo la película, que logró un éxito inequívoco; con ella se dio un gran paso adelante.

Charles Hugunot van der Linden -uno de los cineastas más importantes de la escuela neerlandesa anterior a la guerra mundial- dirigió, junto con H. Josephson, una simpática película, *Jonge harten* (Corazones jóvenes), que desarrollaba de forma conmovedora una sencilla intriga en el paisaje trazado por las dunas de la isla de Texel. Se trata nuevamente de una síntesis entre documental y película de intriga. Cabe observar cómo la secuencia inicial, rodada en un estudio por actores de cierta edad, era netamente inferior en naturalidad y espontaneidad al elemento más importante de la película, que es el ligero romance de un grupo de jóvenes que acampan en la isla de Texel. Los autores lograron, a menudo con mucho ingenio, hacer verosímil esta sencilla intriga en un marco auténtico que, desde el punto de vista del documental, les ofrecía innumerables posibilidades.

Citemos también a Simón Koster, quien supo dirigir con este mismo estilo desnudo de toda pretensión una película ligera, *Lente lied* (El canto de la primavera), en la que abundan gratas secuencias y momentos humorísticos; el ritmo de la acción y del montaje es notable, sobre todo al comienzo.

Creo haber hecho suficiente justicia a la contribución del cine de intriga anterior a la guerra y al cine holandés en general, para evocar ahora un aspecto importante en esta historia.

EL CINE CIENTÍFICO

J. C. Mol debutó como cineasta en 1923, año en que rodó *Anthony van Leeuwenhoeck* y con la que ganó inmediatamente la atención de la crítica. Innumerables ensayos y múltiples trucajes con la cámara hicieron que sus películas penetrasen de forma asombrosa en los secretos del mundo microscópico. La muy modernista Liga del Cine descubrió en su película sobre la formación del cristal un espécimen puro de *película absoluta*; un descubrimiento que le valió a Mol fama internacional. En 1928 creó en Haarlem la Sociedad Multifilm, que se dedicó durante largos años y con el mayor éxito a la realización de películas científicas. Si Ivens fue el pionero del documental en nuestro macrocosmos, Mol fue el iniciador del documental que estudia el mundo microscópico.

DESPUÉS DE LA GUERRA

Tras la II Guerra Mundial, la producción de películas de intriga mostró durante largo tiempo las mismas lagunas e insuficiencias que en el periodo anterior a la guerra. Una fuerza que parecía irresistible encerraba al nuevo cine de intriga en el círculo vicioso de los fracasos de antes del conflicto: la misma falta de alma, la misma impotencia para dar muestras de una creatividad real, la misma vulgar especulación sobre la cuerda sentimental y la bufonada grosera. Un intento más serio -*El holandés errante* de Gererd Rutten, que se propuso dramatizar la juventud del pionero neerlandés de la aviación Anthony Fokker-, mostró a las claras que la buena voluntad sola no podía salvar al cine dramático holandés.

La distinción lograda por la película *Ciske de Rat* (Ciske la rata) en la bienal de Venecia en 1956 aportó, quizá, algo de confianza, tanto más cuanto que esta adaptación de una novela muy popular de Piet Bakker, llevada a la pantalla por Wolfgang Staudte, lograba realmente cierta significación.

Ello no impidió a Charles Boost escribir en 1958, en el opúsculo citado anteriormente, que la película dirigida por A. Koolhaas en 1951, *De dijk is dicht* (Y el dique se cerró), era la «única gran película neerlandesa posterior a la guerra». Koolhaas abordaba en esta película un tema de actualidad con grandes posibilidades documentales: la inundación de la isla de Walcheren durante el último invierno de la guerra y su enérgica reconstrucción posterior. El drama humano era modesto: un hombre cuya joven mujer se ha ahogado y que no encuentra ya sentido a la vida, vuelve un día a la isla y, en la obstinada vitalidad de la población, recupera el deseo y el gozo de vivir. Koolhaas evocaba con emoción y sensibilidad los sufrimientos que la guerra había producido en los Países Bajos. En particular, en el largo *flashback* en el que el hombre revive su evasión de la parte norte de los Países Bajos, ocupada por el enemigo, pasando por la tan curiosa y semiacuática región del Biesboch, Koolhaas mostraba ser un gran cineasta que sabía realizar la síntesis, buscada ya por Ivens, entre intriga y aproximación documental. Tanto por su temática como por su tratamiento, *De dijk is dicht* es una película auténticamente holandesa que, desde nuestro punto de vista, no ha tenido todo el reconocimiento que de hecho merece.

El joven cineasta L. A. van Gasteren buscaba esta misma síntesis en su película *Stranding S.O.S. Ecuador* (Naufragio). En ella engastó una joya documental -el naufragio de un vapor cerca de Terschelling, espléndidamente filmado- con una intriga sobre un robo de joyas. La síntesis no llegó a producirse del todo, porque la película conserva la distinción entre ambos elementos, pero da pruebas de un auténtico sentido del cine, de una pasión creadora, llena de promesas, por hacer películas.

PELÍCULAS DRAMÁTICAS, POR FIN

En el preciso momento en que Boost acababa su balance del cine neerlandés, la producción de grandes películas neerlandesas experimentó una reconfortante evolución. En ese año aparecieron dos películas sin duda importantes. Haanstra dirigió *Fanfare* (Fanfarria, 1958), una historieta ligera que se desarrolla en el pintoresco pueblo de Giethoorn; y Fons Rademakers llevaba a la pantalla una célebre novela de su compatriota Antón Coleen, titulada *Dorp aan de rivier* (El pueblo a orillas del río, 1958). Con ellas se inauguró una época de grandes películas.

Haanstra ya gozaba de fama internacional como documentalista -su película, tantas veces premiada, *Glas* (Cristal, 1958), fue estrenada el mismo año y en ella no había querido arriesgarse a tratar un tema de peso

-. *Fanfare* era una película amable y sin pretensiones, en la que se hacían presentes todas las características de su gran maestría del documental: un don de observación particularmente agudo, que además era sensible al elemento humorístico y que era capaz de distinguir los aspectos visuales que podían unirse en una asociación de ideas tan precisa como la que se encontraba en la naturaleza tanto en la visión como en la



El realizador Bert Haanstra (con gafas, delante de la cámara), junto a los actores Kees Brusse (también con gafas) y Ton Lensin. FOTO: Holland Film, 2008.

Su siguiente película, *De zaak M. P.*

(El caso M, P, 1960), continúa en este mismo sentido, pero no por ello supuso una decepción. Pese a los innumerables hallazgos que hizo en ella, se tuvo claramente la sensación de que Haansrra habría podido hacer más y de mayor calidad, que estas coqueterías sobre una base dramática algo débil.

La indiscutible respuesta de Haanstra vino con la dirección de *Allieman* (Todos los hombres, 1963), premiada con el Oso de Oro del Festival de Berlín en 1964. En ella, la síntesis entre el documental y la película dramática es totalmente nueva. En ella cabe encontrar también una aplicación original, típicamente holandesa, de la técnica de la cámara oculta. Una vez libre de las dificultades que había tenido en la puesta en escena de sus dos películas anteriores, Haanstra observaba disimuladamente a sus compatriotas con el objetivo de su cámara; pero antes -cosa que caracteriza maravillosamente a un perfeccionista como él- había estudiado las posibilidades del procedimiento con un pequeño documental, titulado *Zoo* (1962). Sus imágenes traducen de forma muy singular las dificultades técnicas con las que se encuentra un cineasta al filmar con una cámara oculta, pues ellas son tan puras y están tan acabadas que parecen haber sido rodadas en un estudio – no obstante que el espectador las siente a la vez como totalmente auténticas-.

No cabe afirmar que Haanstra fuera capaz de captar todos los aspectos del *homo neerlandicus*, pues su visión era demasiado indulgente y su mirada demasiado optimista. Por otra parte, Haanstra se aproximaba a este hombre en no poca medida como a una figura de valor plástico, haciéndole perder excesivamente la autonomía de su existencia, en favor del elegante y sublime juego de su montaje. Las personas y sus situaciones no eran a sus ojos sino los objetos de su película. Como en *Glas*,

donde el material de base, apto para una composición de singular pureza y elegancia, procede del sincero deseo de hacer una creación estética, inclusive el aspecto formal. Se trata de una película brillante, totalmente de Haanstra y completamente neerlandesa. Por su estilo, su forma, su visión y su aplicación de la cámara oculta es también una película única. No sería fácil, incluso para un Haanstra, dirigir con estos mismos supuestos otra gran película.

Rademakers eligió otra vía. *Dorp aan de rivier* (El pueblo a orillas del río) presentaba ciertos defectos, pero mostraba, a la vez, cualidades tan notables que faltó poco para que su autor fuese reconocido con un Oscar. Su evocación del ambiente rudo, en ocasiones macabro, de una pequeña comunidad en un pueblo de Brabante -más felizmente lograda que la autenticidad psicológica de los dos personajes principales-, mostraba de forma evidente que el director se proponía algo más que una simple película de distracción, que quería llegar más lejos.

Lo confirmó su siguiente película, *Makkers staakt uwild geraas* (Eva la alegre, 1960), con la que obtuvo el Oso de Plata en el Festival de Berlín de 1961. Una inteligente intriga-el encuentro de tres parejas totalmente distintas, conocedoras cada una de sus problemas y dramas propios- le permitió lograr momentos cinematográficos de un valor humano conmovedor, real. Aunque los críticos han sido a veces injustos con esta obra, no sin cierta injusticia- el hecho es que esta obra se señala, tanto por los momentos como por la madurez realmente madura.



El director Fons Rademakers (a la derecha). FOTO: Holland Film, 2003.

Su siguiente película, *Het mes* (El

cuchillo, 1961), premiada en Edimburgo, se inspiró en un relato de Hugo Claus y se distinguió asimismo por su profundidad psicológica. Se trata de un drama de pubertad que el cineasta supo incrustar en un ambiente felizmente logrado.

Su siguiente película, *Ais twee druppel water* (Gomo dos gotas de agua, 1963), inspirada en la novela *De donkere kamer van Damocles* (La cámara negra de Damocles), de W. F. Hennans, es también una película ambiciosa que aborda un tema profundamente psicológico. Rademakers aportó a esta realización -bajo la innegable influencia de Hermans y con la ayuda de su operador francés,



Lex Schoorel, protagonista de *Als twee druppels water* (Como dos gotas de agua, 1963), dirigida por Fons Rademakers. FOTO: Holland Film, 2003.

nunca había alcanzado hasta entonces:
acción que deja al espectador mismo la

En 1963, Paul Rotha dirigió una película

notable: *De Overval* (El asalto): una reconstrucción enteramente fiel, en su propósito, de una hazaña de la resistencia neerlandesa durante la ocupación alemana. Aquella se propuso asaltar una prisión fuertemente vigilada, como era la de Leeuwarden, y fue capaz de liberar a un gran número de presos políticos sin realizar combate alguno, sin disparar un solo disparo. Tanto el guión – escrito por M. L. de Jong, director de la Oficina nacional de documentación de guerra- como la película evitaron toda dramatización artificial. De aquí surgió una película sobria, digna y discreta, que no por ello dejaba de ofrecer un poderoso y continuo interés y que supo hacer tangible la agobiante atmósfera de la ocupación.

Tal vez dediquemos una atención excesiva a la reciente emancipación del cine de intriga holandés, un fenómeno sin duda feliz, pero esto no puede ni debe hacerse nunca a expensas del dominio en el que el cine neerlandés posterior a la guerra logró sus grandes triunfos internacionales.

NUEVOS DOCUMENTALISTAS

Het schot is te boord (Lancemos las redes, 1952) de Hermán van der Horst (1911-1976) obtuvo el Gran Premio de Cortometraje del Festival de Cannes en 1952. Más aún, el conjunto de las obras neerlandesas presentadas en aquella ocasión, que comprendía *Panta rhei* de Haanstra, *Maskerage de De Haas* y *Hij, zij en een ivereldhaven* (Ritmo de Rotterdam) de Ysten Brusse, además de la película ya citada, recibió una mención de honor, que recompensaba su alto nivel artístico. Cannes descubrió en los Países Bajos una nueva ola, y ello aunque el *Spiegel van Holland* (Espejo de Holanda) de Haanstra hubiese obtenido un año antes el Gran Premio de Cannes; y aunque se imponga precisar que esta ola documental no era en realidad tan nueva. Se trataba, de hecho, de la continuación de la tradición documental nacida de los esfuerzos de Ivens y Franken.

Esto es particularmente claro en Hermán van der Horst, un cineasta violento que elaboró un estilo enteramente propio e inalienable, porque en las cualidades líricas de su obra, en su montaje dinámico y, sobre todo, en su don de captar la auténtica presencia del trabajador, volvemos a encontrar una tradición que se remonta a las películas de Ivens en el Zuiderzee.

La secuencia más característica de su obra es sin duda el fragmento de *Prijs de Zee* (Alabad el mar), en la que construyó un drama opresivo retratando, por medio de la mímica, la colaboración entre un obrero y el conductor de una grúa en el desplazamiento de un gigantesco tabique de acero al casco de un navío en construcción. La alternancia dinámica de las visiones de los dos actores – el conductor de la grúa encaramado en lo alto de su máquina rascacielos, y el obrero cuyo gesto parece teledirigir sin un error la marcha del gigantesco aparato -, secundados por el poderoso ronquido del motor, que se interrumpe bruscamente dejando tras de sí instantes de un silencio oneroso: he aquí un *drama* cinematográfico que tiene su climax y su desenlace en la secuencia en la que el tabique llega a su lugar exacto, dirigido centímetro a centímetro. Los actores de Van der Horst son auténticos – son totalmente ellos mismos-.

En todas sus películas trabajan y sufren vitalmente unidos a su labor: Unas veces les vemos mover con dificultad una máquina para hundir los pilotes; otras, recoger las redes en medio de la tormenta y luchar contra la corriente y los remolinos de los ríos de Surinam. Pero la vinculación a su trabajo es también unión con el prójimo. En sus esquifes o sus chalupas, en un Rotterdam arrasado por la guerra o en sus elegantes y rápidas canoas, viven y trabajan colectivamente. *Houen zo!* (¡Sujétense bien!, 1953), *Vieren maar!* (¡Largad amarras!), son algunos títulos de las películas más célebres de Van der Horst, pero también, y más aún, el grito tradicional que hace comulgar al trabajador con sus hermanos. En sus películas no hay que buscar apasionantes e inteligentes reportajes; se trata de himnos, de cantos a la gloria de la vida, del trabajo, de la comunidad humana, del hombre desbordante de vitalidad que desafía a la violencia de la naturaleza o a la de la guerra y que crea con sus manos despellejadas su propia vida.

Prijs de zee canta la gloria de los Países Bajos, de sus sonoros carillones, de las fachadas del siglo XVII, de sus molinos de aspas que giran y de sus tumultuosos astilleros, al igual que Pan es un cántico que honra la silenciosa violencia de la naturaleza. La vida late en el mundo de Van der Horst, y ese latido determina el ritmo dinámico de sus poemas del séptimo arte.

También los documentales de Bert Haanstra son poemas cinematográficos, pero de una poesía muy distinta, más sosegada, más contemplativa e indulgente y, sobre todo, más humorística que la de Van der Horst. Haanstra divide su materia no tanto según las cesuras del objeto auténtico, cuanto según una concepción individual que atiende ante todo a la forma estética. Esto es muy visible en las

primeras películas que le valieron fama mundial: *Spiegel van Holland* (Espejo de Holanda, 1950) y *Pantha rhei* (1952), que obtuvieron el Gran Premio en el Festival de Cannes, la primera en 1951 y la segunda en 1952. El espectador puede gozar en ambos casos de un lirismo cinematográfico encantador, malicioso, elegante, que le introduce en un paraíso seductor tras las puertas de la realidad concreta, en un mundo dibujado por los reflejos de Holanda en el agua de los canales y ríos, en un universo que sólo se nos revela cuando sabemos invertir el orden cronológico cotidiano.

Su trabajo para la Shell Film Unit le enfrentó después a una realidad más acre, sin que por ello Haanstra abandonase su ideal estético. Piénsese, por ejemplo, en su magnífico *Strijd zonder einde* (El mundo enemigo, 1954), que retrataba de manera conmovedora la lucha del hombre contra el mundo de los insectos -en este caso, los saltamontes-. El montaje de Van der Horst parecía estar aquí constantemente inspirado en la vida misma, en el objeto; el de Haanstra ve primero en los hombres y en las cosas el material que alimenta la fantasía soberana, autónoma, elegante y viva de un artista.

Sus recientes cortometrajes *Zoo* y *Deltaphase I* -ambos deslumbrantes joyas del arte cinematográfico- muestran nuevamente ese estilo y esa forma de aproximación. Su película *Gías* (Cristal) es el ejemplo más logrado; se trata de un milagro de refinamiento en el que no aparece ningún trabajador del cristal, ni ninguna industria, aunque los planos de la película muestren numerosos aspectos de ello, en el que parece penetrarse en el mito del cristal, en un mundo particular y nuevo donde reina el color y el movimiento.

Su película sobre *Rembrandt, schilder van de mens* (Rembrandt, pintor del hombre, 1956) muestra de nuevo la diversidad del arte de Haanstra. Como Resnais en su película sobre Van Gogh, el director holandés parte de la idea de que los cuadros de Rembrandt son la expresión directa de una historia anterior, y se propone captar la aventura psicológica del mayor pintor de los Países Bajos. También como Resnais, Haanstra libera al cuadro del aislamiento impuesto por el marco para crear así un espacio psíquico continuo que se descubre con pudor sutil y que resulta siempre penetrante. La conmovedora secuencia final, en la que Haanstra encadena numerosos autorretratos de Rembrandt en una secuencia cronológica, mostrándonos, mediante un trabajo de precisión altamente inspirado, la evolución, a partir de los ojos, de la fisonomía y su camino hacia la decadencia, constituye la cima de esta exploración. Haanstra nos ofrecía así una síntesis superior de su estética y del análisis psicológico que era capaz de realizar.

¿Podemos seguir hablando de documentales cuando descubrimos un empleo tan poético y tan dramático de una realidad documental? ¿No habría que decir, más bien, que el documental, realizado con frecuencia por encargo, constituía en aquellas circunstancias, e incluso para los cineastas holandeses más importantes, una base y un punto de partida, y en muchas ocasiones hasta un «pretexto»? En el género documental existe, ciertamente, una escuela neerlandesa sólida, inteligente y artística. Cineastas como Otto van Leyenhoff, Ytzen Brusse, Rudi Hornecker -quien logró una gran fama con su película *Honger* (El hambre), en la que abordaba el invierno y el hambre sufridos por los Países Bajos en 1944 y 1945 y montada sobre bases auténticas-; Wim van der Velde, que dirigió después una película sobre el lenguaje de los sordomudos: *Stervende taal* (Una lengua que muere), y una película de intriga semidocumental -Tros-; Peter Creutzberg, cuyo excelente documental sobre Surinam, *Gevleugelde Verovering* (La conquista alada), es el notable contrapolo de Faja Lobbi de Van der Horst; Hattum Hoving, quien debe una buena parte de su éxito a *Os mundi* y a *Zeilen* (Yatching); Jan Hulsker con su película *Erasmus, de stem van de rede* (Erasmus, la voz de la razón); Jan Wiegel con su inteligente *Maasvaart* (El nuevo rostro del Mosa); Georges Sluizer, que retrató en *De lage landen*

(Tierra de aguas), con inteligencia y vivacidad, la eterna lucha de Holanda contra el agua: todos ellos y muchos otros constituyen el conjunto de esta escuela documental neerlandesa.

LARGOMETRAJES IMPORTANTES

Charles Huguenot van der Linden, que con *Bouiuspeïement* (El juego de la construcción) obtuvo un Oso de Oro en el Festival de Berlín de 1963, dirigió, además de numerosos encargos, películas libres en las que reintrodujo, como antaño en su *Jonge harten* (Corazones jóvenes), el elemento del juego en el documental, y ello de forma originalísima sobre todo en *De Morgenster* (La estrella de la mañana). Se trata de una pequeña película de intriga en la que Van der Linden sigue el recorrido matinal de una pobre vagabunda, persona simple de espíritu que busca trapos y cosas viejas en las basuras. El cineasta puso su atención en el fascinante y macabro decorado de un barrio populoso, medio derruido de Amsterdam, en el que su personaje se va construyendo dramáticamente, con un estilo de realismo mágico, que no excluye el empleo alternativo del blanco y negro y el color.

BigCity Bines, una de sus creaciones más bellas junto con su *Tussenspel bij Kaarslicht* (Entreacto a la luz de las velas), es la evocación brillante pero dura de un lamentable suceso: el de una jovencísima muchacha que es asaltada en un inmenso edificio de hormigón en construcción, donde se albergará el Palacio Provincial en La Haya. Se trata de una audaz tentativa que abrió perspectivas del todo nuevas a las películas de intriga holandesas: una película dura, lúcida y clara, de líneas desnudas, en la cual las grises superficies de hormigón aprisionan la terrible tragedia que se desarrolla entre ellas sin una sola palabra, casi como si se tratara de un ballet bárbaro.

Por su parte, L. A. van Gasteren, que también procedía de la escuela documental y quien dirigió, entre otras, la dinámica *Railplan 68*, realizó una película de intriga de gran importancia: *Het Huis* (La casa), galardonada en Edimburgo. El cineasta utilizó en ella una base documental -una imponente y antigua casa de campo que pasa a las manos de sus demolidores- para desarrollar el fascinante juego del presente y el pasado. El montaje acronológico y abrupto del «presente», junto con los variadísimos momentos del «pasado», recuerdan mucho a *Hiroshima, mon amour* de Resnais, pero la forma, la base y la localización de la película le confieren un estilo propio, a la vez típicamente neerlandés. Con mucha inteligencia, Van Gasteren ha sabido evitar también el diálogo, escollo con el que tropieza el cine de intriga neerlandés, y gracias a ello *Het Huis* se convirtió en una de las películas más notables y logradas de la producción neerlandesa.

Aquí hemos de citar también a Jan Vrijman, pues él escribió, junto con Louis van Gasteren, el guión de esta película revolucionaria. Las películas para la televisión de Vrijman, en las que hace una especie de cineverdad, nos permiten hablar de él como representante de una joven generación cinematográfica cuya una forma de acercamiento al cine es esencialmente moderna.

Vrijman logró fama internacional con el rodaje de una película sobre uno de los pintores holandeses modernos más discutido. *De Werkelijkheid van Karel Appel* fue acogida con reservas en los Países Bajos, pero distinguida con un Oso de Oro en el Festival de Berlín de 1962. Llama la atención la sinceridad del acercamiento al pintor por parte del cineasta, la notable modestia característica de Vrijman, que permite que el arte de Karel Appel ocupe todo el espacio y pueda, así, explicarse perfectamente por sí mismo.

Bastan estos ejemplos para señalar la favorable evolución que se estaba produciendo en el cine holandés desde comienzos de los sesenta, y que iba a marcar la contribución del cine de este país al

cine europeo e internacional en las siguientes décadas. H. S. VISSCHER

© Del texto original: Alan Lovell (ed.), Lart du cinema dans dix pays européennes, Conseil de la Cooperation Culturelle du Conseil de l'Europe, Estrasburgo 1969.

© De la traducción al castellano: Pilar García Martín, 2003.

© De las fotografías: Holland Film, 2003.

Fecha de creación

29/03/2003

Autor

H. S. Visscher

Nuevarevista.net