

BÁSICOS FILMOTECA

LOS GÉNEROS CINEMATográfICOS

LA CONVERSACIÓN

THE CONVERSATION. Francis Ford Coppola. EEUU. 1974

CAIMÁN CDC PRESENTA

Sesión 8 / Jueves 24 de enero de 2013

Presentación y coloquio a cargo de Carlos Losilla,
crítico de la revista.



CINE NEGRO AMERICANO MODERNO

Si el *noir* clásico abarca desde finales de los años 30 hasta mediados o finales de los 50 del pasado siglo –con las salvedades justas e injustas que se quieran hacer, hacia atrás o hacia delante–, no cabe duda de que a partir de la década de los 60 surgen varias tendencias en el cine criminal y el *thriller* de Hollywood que reelaboran de forma premeditada los códigos, claves y personajes propios de este, para adaptarlos a los nuevos tiempos que corren. Nuevos tiempos desde el punto de vista de la técnica cinematográfica –color, cinemascope, rodaje en exteriores, etc.–, pero también desde el social y cultural. La Guerra Fría, la contracultura, la Guerra de Vietnam, la lucha por los Derechos Civiles, el feminismo... Son solo algunos –quizá los más evidentes– de los aspectos que cambiarían para siempre la faz de Estados Unidos, del mundo entero y, naturalmente, de Hollywood. Bajo su influencia, los géneros cinematográficos tradicionales, que constituyen algo así como la mitología, la épica y la lírica propias del ciudadano estadounidense de a pie, mutan, cambian y se hacen a veces irreconocibles, sin perder por ello cierta conciencia “de clase” intrínseca. De hecho, cobran un principio –que irá haciéndose cada vez más agudo– de autoconciencia, de autorreflexión e ironía, prólogo de la posmodernidad, merced al cual se miran en el espejo y, tanto si se gustan como si no, se remodelan frente al mismo. [...]

El resultado de este proceso de autorreflexión será la atomización de lo que podríamos llamar la esencia o el espíritu del *noir*, en un proceso similar –aunque solo parcialmente– al que sufrirá otro género clásico como el *western*. Por una parte, los personajes y situaciones típicos del cine negro son revisados bajo el prisma de la ironía, la desmitificación y hasta la parodia. Las actitudes que

un día no muy lejano fueran a su vez desmitificadoras, aparentemente cínicas y duras, resultan en los convulsos 60 claramente ingenuas y demodés, exigiendo un tratamiento nuevo y más creíble. Curiosamente, esta naturaleza ingenua de los personajes arquetípicos del *noir* –el detective honesto, la mujer fatal, el noble perdedor...– los convertirá en objeto de un neorromanticismo crepuscular, en el que lo patético apenas encubre la tragedia, y donde un humor ácido y hasta amargo descubre en el cinismo *hammettiano* y en la lírica de Chandler instrumentos más que apropiados para “denunciar” la hipocresía moral y el fin del Imperio Americano. Por otro lado, esta naturaleza casi *roussoniana* de los personajes característicos del *film noir* predispone al Nuevo Hollywood al ejercicio de la nostalgia y, en principio, el adjetivo de *neonoir* será aplicado, sobre todo y específicamente, a un amplio grupo de películas que recrean el cine negro clásico, a veces de manera casi arqueológica, situando su acción en los años de esplendor de éste, o bien recuperando su estética, sus luces y sombras –ahora también sus colores–, a la vez que sus tramas características, para trasladarlas al ámbito contemporáneo. En ambos casos, se trata de una nostalgia agrisulce, que pretende, y a menudo consigue, contrastar la ingenuidad y nobleza de sus personajes típicos –gánsteres enamorados, detectives empeñados en descubrir la verdad a toda costa, ingenuos perdedores...–, con el cinismo, la amoralidad y la corrupción reinantes, símbolo de una nueva generación de norteamericanos herida de muerte por el miedo atómico, el asesinato de Kennedy y el trauma de Vietnam.

Pero sería sencillo quedarnos en esta primera y excesivamente simplista acepción del *neonoir*. En realidad, los múltiples elementos que conformaban las casi infinitas variaciones en negro del *film noir* americano clásico, tienen su continuidad en las no

menos infinitas mutaciones que el género criminal irá sufriendo a lo largo de las décadas posteriores a los 60. Si directores como Altman, Arthur Penn, Pakula, Polanski y algunos otros menos intelectuales, habían llevado el *noir* hasta casi su deconstrucción, formal y de fondo, acabando prácticamente con la figura heroica del detective o el investigador sin tacha, Don Siegel conducirá el género hacia un terreno nuevo: el cine de acción urbano, que se adueñaría –para bien y para mal– del Hollywood de los 80 y parte de los 90, con una galería de personajes que, interpretados por *muscle heroes* como Stallone, Schwarzenegger, Van Damme o Steven Seagal, hundían sus raíces en el macho *noir* de Mickey Spillane. Justicieros urbanos, vengadores y exterminadores, sustituyeron en el imaginario hollywoodiense a detectives esforzados y honrados perdedores, evidenciando una vez más cómo ciertos aspectos de la tradición *noir* confluyen con los del *western* y a veces son, simplemente, traducción urbana de la mítica del pistolero y la Frontera americana.

Otro fenómeno no menos curioso consiste en cómo el Nuevo Hollywood que sucede a la era dorada de los grandes estudios se somete voluntariamente a las influencias –generalmente benéficas– de un cine europeo que, a su vez y en su día, había rendido homenaje al cine clásico americano, apropiándose de sus géneros y códigos narrativos. Así, los préstamos que el *polar* francés, el *poliziesco* y el *giallo* italianos o el *spy thriller* británico habían tomado alegremente del cine negro americano vuelven ahora a Hollywood transformados en el camino por sus nuevos aires europeos, aportando a los directores norteamericanos un renovado arsenal de imágenes, ideas y estilemas que aplicar a su propia revisión de los géneros clásicos. Incluso el cine de Extremo Oriente, especialmente el producido en Hong Kong y el cine japonés, se introducen en el imaginario de Hollywood, tanto a través de expresiones netamente populares y comerciales –las películas de kung fu, el cine *yakuza*...–, como de autores prestigiosos como Kurosawa, en un proceso que se irá incrementando hasta llegar a los 80 y 90, en que las deudas hacia realizadores como Tsui Hark, Takeshi Kitano, John Woo, Ringo Lam, Kinji Fukasaku y otros, se hacen más que evidentes.

Estas influencias van muchas veces de la mano también de una de las variaciones en *noir* más peculiares del Nuevo Hollywood, que aunque tiene sus filiaciones con el cine clásico americano –especialmente con las *gangster movies*–, posee un espíritu y características totalmente propios: las sagas criminales étnicas, que reflejan las formas de vida marginales en las grandes comunidades étnicas de los Estados Unidos. Aunque

los italoamericanos –con la saga de *El Padrino* a la cabeza– se llevan la palma, el ejemplo sería seguido por hispanos y latinos, afroamericanos, rusoamericanos, irlandeses americanos, chinoamericanos, judíoamericanos, etc., de la mano de nombres tan prestigiosos como los de Brian De Palma, Michael Cimino, Spike Lee, Abel Ferrara... Casi un género por derecho propio, este *etnoir* sería producto también de la disolución del espíritu americano tradicional y el descubrimiento, paralelo en cierto modo a la lucha por los derechos civiles de los negros y otros grupos raciales, de que los Estados Unidos está constituido por un casi infinito mosaico de nacionalidades y razas, que, en lugar de simbiotizarse en el ideal y utópico *melting pot* del sueño americano, se encuentran atomizadas y marginadas, e incluso automarginadas, constituyendo grupos y sistemas autónomos dentro de la propia nación norteamericana, con sus propias leyes y modos de vida. Aunque el *etnoir* se toca a menudo con él, no debemos confundirlo sin embargo con el *blaxploitation*, fenómeno de culto que merece espacio propio aparte.

En todas estas modalidades [...] existen numerosos elementos que remiten a, y tienen su origen en, el *film noir* clásico de Hollywood. Unas veces, nos encontramos con que se trata de elementos formales –la evocación del estilo visual y la gramática cinematográfica propias del género en su época de esplendor–, otras argumentales –historias criminales con acento claramente *hard boiled*–. A veces serán los personajes, a veces los ambientes y en ocasiones el guiño directo –citas, homenajes, plagios, característicos de la modernidad y la hipermodernidad cinematográficas (cf. Tarantino y las *tarantinadas*)–. Hasta en un género que tan poco aparentemente tiene que ver con el *noir*, como es la ciencia ficción, encontraremos, especialmente a partir del ejercicio cinéfilo de *Blade Runner*, toda una corriente *cyber-noir*, íntimamente ligada al movimiento *cyberpunk* de los 80, que rinde voluntario y descarado vasallaje al cine y la novela negros.

Jesús Palacios. “Los infinitos colores del noir”, en *Neonoir. Cine negro americano moderno*. Madrid: T&B Editores; Las Palmas: Festival Intern.de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, 2011.

RENOVACIÓN Y TRADICIÓN

En los sesenta, el cine negro se pregunta sobre su existencia. Y en los setenta se hace preguntas existenciales, lo cual es muy distinto. “¿Qué debo hacer?” es la pregunta que se plantea Travis



Bickle pero también *Taxi Driver*. Y “¿Qué debo hacer?” no significa “¿Hacia dónde debo dirigirme?” sino “¿Qué puedo hacer aquí y ahora con mi herencia?”, en un momento en que todas las señas de identidad parecen estar desapareciendo. Acogida y negación, retirada y ataque, el cine negro americano de los setenta construye texturas que dialogan con el pasado como se dialoga con los muertos en las películas de John Ford, considerándolo parte del presente, reintegrándolo en sucesivas oleadas y capas de sentido. Pero ese diálogo consigo mismo es como los monólogos que Travis Bickle esculpe en sus diarios, y por eso *Taxi Driver* mantiene intacto su poder de convocatoria y también de convicción. Es un diálogo inexistente que termina en el delirio, como resultado de una relación paranoica con el lenguaje entendido como actividad solipsista: al tiempo que Travis pronuncia sus encendidos discursos, la cámara de Scorsese filma las palabras escritas en su diario, como en una persecución obsesiva que no tiene final. Y si el género se atormenta a sí mismo es porque América también lo hace, también persigue su lado femenino ideal para tropezar únicamente con simulacros. La paranoia de la conspiración tiene que ver tanto con el contexto social como con el modo en que se enuncia en términos puramente míticos. La decadencia del imperio es un arquetipo que se impone a una realidad deshilachada en busca de algún relato que la reconstruya. La única narración posible en estas circunstancias, sin embargo, es el discurso circular del paranoico. John Frankenheimer con *El mensajero del miedo* (The Manchurian Candidate, 1962) o *Siete días de mayo* (Seven Days on May, 1963), Alan J. Pakula con *El último testigo* (The Parallax View, 1974) o *Todos los hombres del presidente* (All the President's Men, 1976), Sydney Pollack con *Yakuza* (The Yakuza, 1974) o *Los tres días del cóndor* (Three Days of the Condor, 1976), el propio Arthur Penn con *Acosado* (Mickey One, 1965) o *La noche se mueve* (Night Moves, 1975) e incluso Francis Coppola con las dos primeras partes de *El padrino* (The Godfather, 1972-1974) y sobre todo *La conversación* (The Conversation, 1973), emiten ese ruido incontrolado que se busca a sí mismo desesperadamente: es la conversación inexistente, como en la película de Coppola, el diálogo que pierde su sentido a fuerza de repetirse una y otra vez, la vida que pierde su esencia viviéndose en el vacío, a medida que se desgasta a sí misma.

Extraído de Carlos Losilla. “Renovación y tradición. *Taxi Driver* y el cine negro americano de los años sesenta y setenta”, en José Antonio Hurtado (ed.). *Radiografías del cine negro. Un travelling histórico*. Valencia: MuVIM, 2008.

LA CONVERSACIÓN. EL THRILLER DILUIDO

Emparedada entre las dos primeras partes de *El Padrino*, no es *La conversación* una película que responda a las normas del malditismo. Por supuesto, comparada con ese par de mastodontes, es una obra íntima, misteriosa, discreta. Pero también posee una fuerza interna que la ha convertido en una película dotada de un peculiar estatuto en el interior de la filmografía de Francis Ford Coppola. Notables heterodoxos de la crítica la sitúan entre lo mejor de su autor, muy por encima de la trilogía de los Corleone: sin ir más lejos, el canon de las mejores películas de 1974 elaborado por Jonathan Rosenbaum no incluye *El Padrino II* y sí el trabajo que nos ocupa. ¿Qué ocurre con *La conversación*?

Ante todo, hay que examinar esa mezcla entre las ruinas del cine moderno europeo de los sesenta y el fulgurante ascenso del New Hollywood durante la plenitud de la siguiente década. Siempre se ha dicho, y el propio Coppola parece confirmarlo, que la idea

procede de *Blow Up* (1966), de Michelangelo Antonioni, solo que aquí la investigación sobre la imagen de aquella otra obra maestra se transforma en indagación sobre el sonido. El fotógrafo David Hemmings se convierte en el espía de adulterios y otras miserias al que da vida un Gene Hackman pletórico. Ambos horadan las apariencias para descubrir un horror que los convertirá en muertos vivientes. ¿El mismo horror que menciona Marlon Brando, dando voz a Joseph Conrad, en *Apocalypse Now* (1979), la última gran empresa del megalómano Coppola? Por supuesto, lo cual cambia un poco las cosas. La conversación no es exactamente un espejo de *Blow Up*, sino una continuación de *El Padrino* y, aún más allá, una de las películas más elocuentes de la poética coppoliana. Pues ese horror es el que descubre alguien que graba el diálogo entre dos amantes que no son lo que parecen. En este sentido, el célebre plano inaugural es a la vez un interrogante y una declaración de principios: la cámara, lejana, filma primero la inmensidad, el gentío de una plaza de San Francisco para acercarse poco a poco, en un *zoom* lentísimo, a un hombre y una mujer que hablan entre sí. La interpretación de lo que dicen será lo que obsesionará a Harry (Hackman), planteará problemas irresolubles a su conciencia religiosa, pero también se convertirá en su obsesión y en su némesis. Como en el caso de tantos otros protagonistas de Coppola, su viaje interior significará también la pérdida de su (falsa) inocencia. Pues nada más inocente y a la vez culpable que la figura desgarrada de Harry, ese rostro vulgar que enmarca unos rasgos vulgares, unas gafas vulgares, una expresión de atónita vulgaridad. Su integridad, de la que parece alardear en un silencio solemne, en una neurótica preservación de su intimidad, adquiere su imagen más justa en esa ridícula gabardina de tela finísima con la que siempre viste. Harry, en el fondo, se cree un sucesor de los grandes investigadores del cine negro, del mismo modo que Coppola se cree el heredero de los grandes maestros. Aún sustenta el convencimiento de que inmiscuirse en la vida de los demás puede ser un trabajo como cualquier otro, algo que no le afecta y a lo que puede mostrarse ajeno. No sabe de la imposibilidad de todo eso. Y su progresivo descubrimiento de la verdad será su infierno privado, las llamas en las que arderá su frágil conciencia.

Estamos, por lo tanto, ante la aventura de un alma atormentada que va perdiendo sus atributos, que vaga por paisajes urbanos anodinos y anónimos –muy antonionianos, de nuevo— en busca de su propio castigo. Como la América reflejada en *El Padrino*, como en el caso de Michael Corleone, aquí también el decorado se va vaciando hasta que solo queda Harry frente a sí mismo, frente a la horrible verdad. No es extraño que Coppola invocara *El lobo estepario*, de Hermann Hesse, como fuente de inspiración. Ni tampoco que la crítica del momento comparara las escuchas de Harry con el caso Watergate. En ambas tramas, un hombre y una nación se resquebrajan por un acto que creen justo para preservar la moral de una cierta civilización. Lo mismo le sucederá a Robert de Niro en *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), cuando decida que la violencia es la mejor manera de acabar con lo que, según él, constituye la escoria de la sociedad. O con el mismo actor en *El cazador* (Michael Cimino, 1978), cuando se empeñe en liberar a su amigo Christopher Walken en una empresa enloquecida en Vietnam. Siempre ha sido así: el enfrentamiento con el Otro, en la vida americana, es una búsqueda que termina en fracaso. Habrá que dar la razón a Stuart Byron cuando dice que *Centauros del desierto* es la mejor expresión de ese aserto, y que está en la base del trabajo de Coppola, Scorsese, Cimino y tantos otros. Quizá *La conversación* sea un *thriller* de suspense existencial, pero también sigue el esquema básico de un cierto tipo de *western*.

Carlos Losilla. “La conversación. El *thriller* diluido”, en *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 12, enero 2013.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

C/ Doctor García Brustenga, 3 · Valencia

Bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de *Básicos Filmoteca*. Puedes encontrar muchos más recursos relacionados en nuestro catálogo en línea.

EN LA BIBLIOTECA

ivac_documentacion@gva.es
http://opac.ivac-lafilMOTECA.es

EL THRILLER MODERNO

- CUETO, Roberto y SANTAMARINA, Antonio. *American Way of Death. Cine negro americano (190-2010)*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 2011.
- FERNÁNDEZ, Tomás. "Las últimas tendencias del género criminal: el thriller moderno", *Dirigido por*, nº 252, diciembre 1996.
- HEREDERO, Carlos F. *El thriller americano contemporáneo (1960-1989)*. Teruel: Semana Internacional de Cine de Teruel, 1989.
- NAVARRO, Antonio José. *El thriller USA de los 70*. San Sebastián: Donostia Kultura, 2009.
- PALACIOS, Jesús (ed.). *Neonoir. Cine negro americano moderno*. Madrid: T&B Editores; Las Palmas: Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, 2011.
- VV. AA. Monográfico "La generación de la violencia del cine norteamericano", *Nosferatu*, nº 53-54, 2006.

COPPOLA Y EL NUEVO HOLLYWOOD

- ANGER, C. "Coppola, ou l'Amérique des rêves brisés", *Cahiers du cinéma*, nº 545, abril 2000.
- BISKIND, Peter. *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- COMAS, Ángel. *Los fabulosos años del New Hollywood. Panorama de dos décadas de cine norteamericano (1964-1983)*. Madrid: T&B 2009.
- COMAS, Ángel. *Coppola*. Madrid: T&B Editores, 2007.
- COWIE, Peter. *Coppola*. Madrid: Libertarias/Prodhufi, 1992.
- KATSAHNIA, Iannis. *Francis Ford Coppola*. Paris: Cahiers du cinéma, 1997.
- KROHN, Bill. "Secretos de familia. Entrevista a Francis Ford Coppola", *Cahiers du cinéma-España*, nº 23, mayo 2009.
- RIAMBAU, Esteve. *Francis Ford Coppola*. Madrid: Cátedra, 1997.
- VV. AA. Monográfico "El padrino", *Nickelodeon*, nº 29, 2002.
- VITOUX, F. "L'écouteur écouté", *Positif*, nº 161, septiembre 1974.

EN LA VIDEOTECA

videoteca_ivac@gva.es
http://arxiu.ivac-lafilMOTECA.es/IVAC/

FILMOGRAFÍA BÁSICA DEL THRILLER MODERNO

- Harry el sucio* (Dirty Harry, Don Siegel, 1971)
- Las noches rojas de Harlem* (Shaft, Gordon Parks, 1971)
- Perros de paja* (Straw Dogs, Sam Peckinpah, 1971)
- La huida* (The Getaway, Sam Peckinpah, 1972)
- Chacal* (The Day of the Jackal, Fred Zinnemann, 1973)
- Serpico* (Sidney Lumet, 1973)
- Chinatown* (Roman Polanski, 1974)
- Foxy Brown* (Jack Hill, 1974)
- Pelham uno, dos, tres* (The Taking Of Pelham One Two Three, Joseph Sargent, 1974)
- La noche se mueve* (Night Moves, Arthur Penn, 1975)
- Tarde de perros* (Dog Day Afternoon, Sidney Lumet, 1975)
- Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976)
- Todos los hombres del presidente* (All the President's Men, Alan J. Pakula, 1976)
- Vestida para matar* (Dressed to Kill, Brian De Palma, 1980)
- El cartero siempre llama dos veces* (The Postman Always Rings Twice, Bob Rafelson, 1981)
- Fuego en el cuerpo* (Body Heat, Lawrence Kasdan, 1981)
- Ladrón* (Thief, Michael Mann, 1981)
- El precio del poder* (Scarface, Brian de Palma, 1983)
- Inquietudes* (Trouble in Mind, Alan Rudolph, 1985)
- Los intocables de Eliot Ness* (The Untouchables, B. de Palma, 1987)
- Uno de los nuestros* (Goodfellas, Martin Scorsese, 1990)
- Muerte entre las flores* (Miller's Crossing, Joel Coen, 1990)
- El cabo del miedo* (Cape Fear, Martin Scorsese, 1991)
- El silencio de los corderos* (The Silence of the Lambs, Jonathan Demme, 1991)
- Instinto básico* (Basic Instinct, Paul Verhoeven, 1992)
- Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994)
- Casino* (Martin Scorsese, 1995)
- Seven* (David Fincher, 1995)
- Fargo* (Joel Coen, 1996)
- L.A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997)
- Memento* (Christopher Nolan, 1999)
- Heat* (El último golpe, David Mamet, 2001)
- Mulholland Drive* (David Lynch, 2001)
- Camino a la perdición* (Road to Perdition, Sam Mendes, 2002)
- Mystic River* (Clint Eastwood, 2003)
- Infiltrados* (The Departed, Martin Scorsese, 2006)
- American Gangster* (Ridley Scott, 2007)
- Enemigos públicos* (Public Enemies, Michael Mann, 2009)