

# Pasadizos subterráneos del underground neoyorquino: De *The Living Theatre* a *The New American Cinema Group* a través del *direct cinema*\*

Vicente Domínguez

Universidad de Oviedo  
Campus de Humanidades  
CL Teniente Alfonso Martínez, s/n  
33011 Asturias – España  
www.vicentedominguez.org  
zoe@uniovi.es

En 1961, *Film Culture*, la revista americana de cine independiente, vanguardista y experimental, fundada en Nueva York en enero de 1955 por Jonas Mekas, “el genio nutricio del underground”<sup>1</sup>, concedió a *Primary* su Third Independent Film Award. *Primary* es considerado como el film inaugural de la corriente documental que en Estados Unidos, en los 60, se conoció con el nombre de *direct cinema*, y cuyo equivalente aproximado en Europa fue el *cinéma vérité*. El documental premiado por *Film Culture* muestra el clímax de la campaña de los candidatos que se enfrentaron en 1960 en las primarias del Partido Demócrata en Wisconsin, John F. Kennedy y Hubert Humphrey. *Primary* fue realizado sin guión de ningún tipo por Robert Drew, Richard Leacock, D.A. Pennebaker, y Al Maysles, con el consentimiento previo de los contendientes, filmado con cámaras ligeras de 16 mm, y en muchos momentos, con sonido sincrónico grabado directamente. Estos equipos portátiles y fácilmente manejables, que suponían toda una revolución tecnológica, permitieron el seguimiento de los protagonistas incluso dentro de multitudes entre las que todos, candidatos y cámaras, se tenían que abrir paso literalmente a codazos, una lucha de la que quedó constancia formal en numerosas imágenes temblorosas y desenfocadas, incluidas, sin pudor, en el montaje definitivo. De hecho, estas aparentes imperfecciones acabaron convirtiéndose en una marca de identidad del *direct cinema*, junto con la ausencia de voz en *Off*, la inexistencia de cualquier preparación de la escena que se iba a filmar, o la *prohibición* de toda intrusión en la misma, por leve que fuese, por parte del realizador. Es más, éste debía pasar lo más inadvertido posible, principio que se resumió en la expresión “fly on the wall”. Es decir, la percepción de la presencia del *filmmaker* debía resultar tan insignificante como la de una mosca sobre una pared, o como la del propio Leacock en la habitación de Kennedy mientras filmaba al senador del Massachussets en su

---

\* La numeración que aparece entre corchetes a lo largo del texto indica el número de página real en la publicación.

<sup>1</sup> David E. James, *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*, Princeton, Princeton University Press, 1989: 100.

habitación: "me retiré a una esquina, y me perdí, sentado en un sillón grande y confortable con la cámara sobre mi regazo. Estoy casi seguro de que no tenía ni la más remota idea de que le estaba grabando"<sup>2</sup>.

Entre la literatura dedicada al *direct cinema*, siguen siendo imprescindibles las tempranas obras de M. Ali Issari, *Cinéma Vérité* (1971), de Louis Marcorelles, *Éléments pour un nouveau cinéma*<sup>3</sup> (1970) y, sobre todo, de Stephen Mamber, *Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentary* (1974). A estos trabajos, debe añadirse el estudio de María Luisa Ortega "Historias naturales e historias morales: el nuevo documental americano (2004), capítulo del libro *Dentro y fuera de Hollywood*, coeditado por el Festival Internacional de Cine de Gijón, Filmoteca de Valencia y el Centro Galego de artes da Imaxe, con la colaboración de la Filmoteca de España. En su estudio, María Luisa Ortega traza una panorámica muy competente sobre el *direct cinema* dentro del contexto del documental americano de la segunda mitad del XX. Todos estos trabajos están centrados [8] exclusivamente en el desarrollo del *direct cinema* a través de los trabajos documentales de sus realizadores más destacados, Drew, Leacock, Pennebaker, los hermanos Maysles, y, más tardíamente, Frederick Wiseman. Sin embargo, el *direct cinema* trascendió los límites del género documental e influyó decisivamente en las obras de tres realizadores que formaron parte del grupo de veintitrés *filmmakers* independientes que, reunidos en Nueva York a finales del año 60, firmaron la primera declaración de lo que se autodenominó como *The New American Cinema Group*, el corazón del *underground* neoyorquino, y que en 1962 se organizaría en torno a *The Film-Makers' Cooperative*. Esos tres realizadores eran Jonas Mekas, promotor y artífice indiscutible del grupo, Shirley Clarke y Sheldon Rochlin. Pero, quizá más interesante que esta coincidencia, es el hecho de que los *films* de Mekas, Clarke y Rochlin, inequívocamente *espetados* por el *direct cinema*, son adaptaciones de tres de las obras de teatro más conocidas e importantes producidas por *The Living Theatre*, la compañía de Julian Beck y Judith Malina, a la cual Tytell no duda en calificar como "el grupo más radical, independiente y experimental de la historia del teatro americano". Esas tres obras de las que salieron tres películas homónimas, dos de las cuales se han convertido en referencias ineludibles del cine *underground*, son *The Connection*, *The Brig* y *Paradise Now*, filmadas por Shirley Clarke, Jonas Mekas y Sheldon Rochlin respectivamente.

Pero, además, estas realizaciones teatrales y cinematográficas hundían sus raíces más abajo de los pasadizos recorridos por la vanguardia y el *underground*, concretamente en el subsuelo más profundo y alejado de la amable y feliz superficie de la sociedad americana, una faz que en pocos años, tras el asesinato de Kennedy, Martin Luther King, Malcolm X, la contracultura, los disturbios raciales, la revueltas estudiantiles, y, sobre todo, la guerra de Vietnam, se tornaría sombría, tenebrosa y taciturna.

Las páginas que siguen son un recorrido por las galerías subterráneas comunicadas del teatro experimental, el film *underground* y la corriente documental del *direct cinema* en una época en la que el *Off* del cine, las artes escénicas y plásticas, la literatura y la música fue, como nunca ha vuelto a serlo, un conglomerado de extraordinaria y fértil permeabilidad. Este recorrido supone a la vez una mirada, tan inevitable como fugaz, de algunos de los acontecimientos y preocupaciones fundamentales que concentraron la atención de la sociedad americana en los sesenta: el papel represor del Estado, la droga, la guerra, la contracultura, etc.

<sup>2</sup> Stephen Mamber, *Cinéma verité in America: Studies in Uncontrolled Documentary*, Cambridge, Mass, MIT Press, 1974: 37

<sup>3</sup> Hay traducción al castellano de esta obra. Louis Marcorelles, *Elementos para un nuevo cine*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1978.

## 1. *THE CONNECTION*, DE SHIRLEY CLARKE: DROGAS, YONQUIS, JAZZ Y *DIRECT CINEMA*.

A principios de los sesenta, Shirley Clarke (1919-1997), procedente del mundo de la danza, realizó *The Connection* (1961), una película que seguía casi al pie de la letra la homónima obra de teatro *Off-Broadway* escrita en 1957 por el desconocido Jack Gelber, y que produciría en 1959, como ya he comentado, *The Living Theatre*. Sin entrar en pormenores, la compañía de Julian Beck y Judith Malina fue una de las más influyentes de una época en la que el teatro alternativo era un importante cauce y catalizador de inquietudes sociales. Sobre *The Living Theatre*, se puede leer en castellano el excelente trabajo de John Tytell, *The Living Theatre. Arte, exilio y escándalo*. Además, José Monleón escribió muy buenos artículos sobre la compañía en la revista de teatro “Primer Acto”, que nació en España en el mismo año en el que Gelber escribió su obra.

En *The Connection*, como analizó Jonas Mekas con precisa intensidad, no ocurre nada: “No surgen ideas, no hay dramáticas culminaciones —o, si las hay, son de poca importancia, no cambian nada— Allí es donde está el significado (o uno de los significados, uno que me interesa en este momento) de *The Connection*: en esa nada, en esa falta de importancia. Muestra parte de la esencia de nuestra vida actual sólo porque no trata de nada”<sup>4</sup>.

*The Connection* se desarrolla de inicio a fin dentro de un pobre apartamento de una sola pieza en New York. Allí están reunidos cuatro heroinómanos, un cuarteto afrocaucásico de jazz (bajo, piano, batería y contrabajo) cuyos componentes [9] también se chutan y tocan cuando les apetece, un cámara, y un director de cine. Todos ellos, por unos motivos u otros, están esperando por la heroína que les tiene que traer Cowboy, su *connection*, su camello. Y ese es uno de los motivos destacados de *The Connection*: la espera. De hecho, como escribió Mekas en *Notes on the New American Cinema*, si *The Connection* se toma como una obra de “realismo mágico”, la película sería “la versión americana de Esperando por Godot, o una simple parábola sobre un grupo de yonquis esperando por un chute [“waiting for fix”]”<sup>5</sup>, por un “chute de esperanza. Un chute para olvidar. Un chute para recordar, para estar triste, para estar feliz, para estar, para estar. Así que esperamos por el fiable Cowboy para galopar sobre un caballo blanco. Noble polvo blanco”. Esta es la espera en palabras de Solly, uno de los cuatro protagonistas de *The Connection*, junto con Leach, el dueño del sucio apartamento, Ernie y Sam, este último negro<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Esto lo escribió Mekas en su columna del *Village Voice* del 4 de octubre de 1962 (Jonas Mekas, *Diario de Cine. El nacimiento del nuevo cine americano*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1975: 99). En la misma columna del 22 de febrero de ese año arremetió Mekas contra los críticos que se habían escandalizado porque en *The Connection* se repetía veinticinco veces una palabra que “puede corromper a nuestra juventud”. Mekas ironiza sobre la cuestión, y se pregunta si esa palabra será “jazz”, porque “sheet” sólo aparece tres o cuatro veces y tiene cinco letras, “cowboy” aparece más o menos 25 veces pero tiene 6 letras, etc. (Jonas Mekas, *Op. Cit.* Pág. 79). La palabra que tanto escandalizaba a la crítica era “shit”, que en ese contexto significaba heroína de pobre calidad. El término “shit” con este sentido fue muy utilizado, sobre todo, por los hablantes de *black slang*, y corriente también en el ámbito del jazz (Ver Clarence Major, *Juba to Jive. A dictionary of african-american slang* (1970), New York, Penguin Books, 1994: 411). Por lo demás, ya la producción de *The Living Theater* de *The Connection* se había convertido en, como dice John Tytell, un “succès de scandale y en una cause célèbre del Village” (John Tytell, *The Living Theatre. Arte, exilio y escándalo*, Barcelona, Los libros de la Liebre de Marzo, 1999: 109), lo cual se explica, sobre todo, porque el tema de *The Connection* “era insólito en la cremosa mayonesa de los años cincuenta” (John Tytell, *Op. Cit.*: 105).

<sup>5</sup> Jonas Mekas, “Notes on the new American Cinema”, *Film Culture*, 24, 1962. Cito a partir de la reproducción de este artículo que aparece en P. Adams Sitney, *Film Culture reader* (1970), New York, Cooper Square Press, 2000: 96-7. El parecido entre el tema *The Connection* y *En attendant Godot* ya lo había puesto de manifiesto con antelación, al menos, el conocido crítico de teatro Kenneth Tynan en el prefacio de la edición de la obra que hizo Grove Press (*The Connection. A play by Jack Gelber*, New York, Grove Press, 1960: 8).

<sup>6</sup> Kenneth Tynan escribió que “el color de la piel es un detalle sin importancia. *The Connection* es probablemente la primera obra americana de la que se puede decir esto. En una nota preliminar, el autor (Jack Gelber) subraya que, aunque él ha previsto unos personajes blancos y otros de color, ‘no es necesaria ninguna rigidez en el casting’. Esto constituye una leve, pero vital, revolución” (*loc. cit.* nota 5: 10).

A lo largo de *The Connection* sus personajes monologan y dialogan bajo los efectos del mono o totalmente *flasheados*. Aún así, mantienen conversaciones como la siguiente:

Sam: Hey, colega, ¿desde cuándo es ilegal la heroína?

Solly: En este país desde 1928, creo.

Sam: ¿Por qué? Quiero decir, colega, ¿por qué la ilegalizaron?

Solly: No tengo ni idea. Para proteger a las personas de sí mismas. Puede que la opinión pública. Puede que el lobby del alcohol. En cierta ocasión escuché que era un complot de los ricos.

Sam: ojalá lo supiera.

Cowboy: ¿A quién le importa? Colega, tienen una bomba, ¿no? Protegernos de nosotros mismos [con tono de incredulidad]. Colega, los tíos japoneses no sienten lo mismo. Esa es tu teoría. Nada más que una teoría. No tiene nada que ver con nosotros.

O monólogos como el de Sam: "*Me digo, '¿qué estoy haciendo? Sólo un chute más no me hará daño. ¿Contra qué estoy luchando? Ese sabor (taste) vuelve a tu boca. Y eso es lo que quieres. Esa muestra de droga [taste], esa pequeña cantidad de droga [taste]*<sup>7</sup>. *Si no la encuentras allí, la buscas en cualquier otro lugar (...) No importa cómo o por qué empezó esto. No piensas sobre nada de eso, vuelves a caer. Yo solía pensar que la gente que camina por las calles, la gente que se preocupa demasiado por el próximo dólar, por el próximo abrigo nuevo, los adictos a la clorofila, los adictos a la aspirina, los adictos a la vitamina, esa gente estaba colgada peor que yo. Peor que yo. Colgada?*"

En un momento de la película de Shirley Clarke, Sam, después de haberse chutado, se dirige hacia el único camastro que hay en el apartamento arrimado a una pared, se echa, y comienza a contar una historia. La cámara se centra en su rostro, pero de repente aparece sobre la pared un insecto no mayor que una mosca. Entonces la cámara abandona a Sam, y sigue minuciosamente el recorrido del insecto sobre la pared.



Este plano de Shirley Clarke, que obviamente no estaba en el guión, que surge de manera incontrolada durante el rodaje, pero que capta la atención de la cámara inmediatamente, tal

<sup>7</sup> "Taste", entre los años 40 y 60, en *slang* también significaba "una pequeña cantidad de droga" (Clarence Major, *Juba to jive. A dictionary of African-American Slang* (1970), New York, Penguin Books, 1994: 467. Es obvio que Sam utiliza la palabra "taste" en este sentido, además del de "sabor"

parece una alusión metafórica a la ya mencionada concepción del *direct cinema*, según la cual, el director debe resultar tan poco perceptible durante el rodaje como una "fly on the wall".

La imagen de la mosca en la pared para expresar cómo debía ser percibida la presencia del director de un documental mientras estaba rodando tuvo el éxito suficiente como para que con el tiempo, a su vez, se haya convertido en algo normal, entre teóricos y críticos anglosajones, la descripción de determinados trabajos como "*fly on the wall documentary style*". Sin embargo, esa imagen, como resulta fácil suponer, no es suficiente para hacerse una idea completa, ni siquiera aproximada, de los "principios" del *cinéma vérité*.

Stephen Mamber resumió muy bien los "principios" y las características del *cinéma vérité* en su ineludible *Cinéma vérité in America: Studies in Uncontrolled Documentary*: "El elemento esencial en el *cinéma vérité* es el acto de filmar a gente real en situaciones incontroladas [uncontrolled situations]. Incontrolado significa que el *filmmaker* no funciona como director ni, en realidad, como guionista. En un film de *cinéma vérité*, nadie dice qué hay que decir o cómo actuar. [10] Un guión preparado, aunque sea breve, no está permitido, como tampoco lo están las sugerencias verbales, los gestos, o cualquier forma de comunicación directa del *filmmaker* a su sujeto. El *filmmaker* no deberá indicar de ninguna manera que prefiere alguna acción por encima de otra. El *filmmaker* actúa como un observador, intentando no alterar las situaciones que contempla nada más de lo debido a su simple presencia allí (por lo general, con otra persona grabando el sonido). El *cinéma vérité* tiene fe en lo espontáneo; el empeño de no imponer control va tan lejos como el rechazo a recrear acontecimientos, a mandar a la gente que repita acciones por el bien de la filmación. No se emplean entrevistas, puesto que su uso, en efecto, es un forma de conducta dirigida (...) La necesidad de equipo portátil es un resultado del deseo de filmar en situaciones incontroladas. En vez de hacer a la gente venir hacia la cámara, la cámara va hacia la gente. El *filmmaker* debe ser libre para seguir la acción sin dominarla, por medio de una presencia mecánica leve. Trípodes, luces pesadas, cables, y el resto de la parafernalia de un estudio de rodaje son eliminados. El *filmmaker* es un reportero con una cámara en vez de un cuaderno de notas"<sup>8</sup>

Los principios del *cinéma vérité* se pudieron desarrollar y llevar a la práctica, en buena medida, gracias a las innovaciones tecnológicas sufridas en el mundo del reporterismo televisivo: cámaras de 16 mm ligeras y portátiles y pequeños equipos de grabación de sonido sincronizado con la filmación, al principio conectados entre sí por un cable, y posteriormente independientes<sup>9</sup>. Esta *desconexión* dio una mayor movilidad que resultó muy beneficiosa tanto para la filmación de la imagen como para una mejor grabación del sonido. De hecho, como escribió en 1965 Patricia Jaffe, "la clave del desarrollo del *direct cinema* fue una revolución en el equipo que permitió un mayor grado de flexibilidad de la imagen y el uso del sonido directo"<sup>10</sup>. Y todo ello, "principios" e innovaciones tecnológicas, puesto al servicio del *filmmaker* de los nuevos tiempos, un observador "del último misterio, la realidad", para utilizar palabras Richard Leacock<sup>11</sup>, que, por lo demás, son de un optimismo inquietante en muchos sentidos. En cualquier caso, la indagación de la realidad, desde Aristóteles, es un filosofar sobre la verdad<sup>12</sup>. Por eso,

<sup>8</sup> Stephen Mamber, *op. cit.* nota 2: 2-3

<sup>9</sup> Según Charles Reynolds, cuando se filmó *Primary*, Leacock ya había desarrollado "una cámara portátil que podía sincronizarse con un *tape recorder* sin el uso de ningún cable de interconexión". Posteriormente, los hermanos Maysles se inspiraron en las ideas de Leacock para desarrollar su propio modelo de equipo ligero y portátil de filmación sincrónico sin cables entre la cámara y el *tape recorder* "Charles Reynolds, "Focus on Al Maysles", *Popular Photography*, May, 1964. Cito este artículo a partir de la reimpresión que se hace en Lewis Jacobs, *The Documentary Tradition* (1971), New York, W.W. Norton & Company, 1979: 401)

<sup>10</sup> Patricia Jaffe, "Editing *Cinéma vérité*", *Film Comment*, III, n°3, 1965: 43. En este mismo lugar, afirmaba Jaffe que "el *cinéma vérité*, o *direct cinema*, es uno de los más revolucionarios desarrollos en la historia reciente del cine".

<sup>11</sup> Richard Leacock, "For an uncontrolled cinema", *Film Culture*, n°22-23, Summer, 1961. Cito a partir de la reproducción de este artículo que aparece en P. Adams Sitney, *Film Culture Reader* (1970), New York, Cooper Square Press, 2000: 78

<sup>12</sup> Aristóteles, *Metafísica* 983 b 2

inevitablemente, el *Cinéma vérité*, como escribió M. Ali Issari, "es un proceso de descubrimiento – descubrimiento de la verdad. Al ser 'Verdad' un término abstracto, los *film makers* agrupados dentro de este movimiento mantienen opiniones divergentes en relación con la mejor manera para expresar a aquélla. Y, para presentar la verdad, los *filmmakers* de *cinéma vérité* prescinden de todos aquellos elementos que pueden distorsionarla. Son *antificción, antiescenario, antiactores, antiestudios*, y opuestos al resto de los obstáculos propios de la realización convencional de películas. Hacen películas sobre gente real en situaciones de vida corrientes (...) No está permitido ningún tipo de dirección en este estilo porque el *film maker* sólo está interesado en la verdad de lo que realmente sucede"<sup>13</sup>. Ciertamente, con esta terminología y estas pretensiones, el *cinéma vérité* se situó, casi seguro que de forma inconsciente, nada menos que en la órbita del "problema de la realidad", del desvelamiento del *ser*, etc., es decir, en la trayectoria de la metafísica heideggeriana de *Sein und Zeit*.

Es el momento de volver a *The Connection*, no sin antes mencionar que Shirley Clarke trabajó ocasionalmente con Leacock<sup>14</sup>, al igual que Patricia Jaffe<sup>15</sup>, acreditada en *The Connection* como [11] montadora ayudante<sup>16</sup>, y que Frederick Wiseman participó en la financiación de la película<sup>17</sup>. Pero la fuerte vinculación entre *The Connection* y el documental de estilo *direct cinema* no es circunstancial. De hecho la película comienza con un texto sobre impresionado y leído por una voz en *off* que cuenta lo siguiente: "Jim Dunn, el *filmmaker* de documentales, tituló este *film* *The Connection* y me entregó a mí todo el metraje antes de que se fuese. Trabajé con él como cámara y rodamos absolutamente todo en un apartamento de drogadictos una tarde del otoño pasado. La responsabilidad de montar este material es completamente mía. Y lo hice tan honestamente como pude. JJ. Burden<sup>18</sup>". Burden, pues, asume la carga del montaje. Y es una carga, quizá, porque como dice Leacock, una vez que se ha terminado el rodaje de una película, "el problema básico, el problema moral" es "el montaje del *film*, la honestidad del montaje", una honestidad que consiste, ante todo, en huir como de la peste de la tentación de arreglar una secuencia añadiendo metraje ajeno a la misma con el propósito de apoyar el sentido de lo que es verdad del propio *filmmaker*<sup>19</sup>

<sup>13</sup> M. Ali Issari, *Cinéma Vérité*, Michigan State University Press, 1971: 25 Pero ya en 1963 Godard se planteaba lo siguiente: "¿quién se pone a buscar tan afanosamente la verdad sin preguntarse siquiera de qué lado de los Pirineos se encuentra su objetivo? ¿De qué verdad se trata? Al no separar la causa del efecto, al mezclar la excepción y la regla, Leacock y su compañeros no se dan cuenta... de que eso que sus ojos están encuadrando a través del visor es a la vez más y menos que el aparato registrador que lleva dentro la máquina... pero nunca exclusivamente ese aparato registrador que, según los casos, seguirá siendo registrador o bien se convertirá en pluma o pincel" (Citado en Louis Marcorelles, *Elementos para un nuevo cine* (1970), Salamanca, Ediciones Sígueme, 1978: 35)

<sup>14</sup> Louis Marcorelles, *Elementos para un nuevo cine* (1970), Salamanca, Ediciones Sígueme, 1978: 66. Por lo demás, Shirley Clarke sobresalió, sin duda, como documentalista. En el año 60, había sido nominada en la categoría de óscar al mejor corto documental con *Skyscraper*; en 1963 ganó el óscar al mejor documental con *Robert Frost: A Lover's Quarrel with the World*; y en 1967 realiza el documental *Portrait of Jason*.

<sup>15</sup> Patricia Jaffe fue montadora de *Pety and Johnny* (1961), documental coproducido por Drew Associates y Time-Life Broadcast para la serie "Living camera". El productor de ese documental fue precisamente Richard Leacock. (Stephen Mamber, *Op. cit.* nota 2: 267). Además, Leacock y Patricia Jaffe dirigieron juntos *Anatomy of Cindy Park*, un documental de 12 minutos

<sup>16</sup> Según Louis Marcorelles, Patricia Jaffe montó "numerosos *films* de *cine directo*" (Louis Marcorelles, *Elementos para un nuevo cine* (1970), Salamanca, Ediciones Sígueme, 1978: 63)

<sup>17</sup> Posteriormente, Wiseman también produciría de Shirley Clarke *The Cool World* (1964). (ver Thomas W. Benson and Carolyn Anderson, *Reality Fictions. The Film of Frederick Wiseman* (1989), Southern Illinois University, 2002: 326)

<sup>18</sup> Puesto que el tema central de *The Connection* es la droga, resulta necesario mencionar el siguiente detalle. Cuando los personajes de la película se dirigen a JJ. Burden, lo llaman normalmente "Jay", es decir, "J", la doble inicial de su nombre. En *slang*, "J", "Jay", significa "cigarrillo de marihuana", lo único que precisamente consume JJ. Burden, que pasa de la heroína (Para el significado de "J" en el sentido dicho, puede verse por ejemplo Robert L. Chapman with Barbara Ann Kíper, *Dictionary of American Slang* (1975), New York, Harpers Collins Publishers, 1995: 309).

<sup>19</sup> James Blue, "One Man's Truth: An Interview with Richard Leacock", *Film Comment*, Spring, 1965. Cito por la reproducción de este artículo en Lewis Jacobs, *The Documentary Tradition* (1971), New York, W.W. Norton & Company, 1979: 410.

Aunque *The Connection* es una ficción, deliberadamente simula ser un documental *direct cinema*. Porque la honestidad de J.J. Burden le ha impedido eliminar tomas desencuadradas producidas por el choque de personajes con la cámara, como cuando Ernie se dirige directamente hacia ella y acaba tapando el objetivo con su cuerpo, o tomas en las que la cámara tiembla, o planos de dos o tres segundos de pérdida momentánea (y simulada) de la imagen, como cuando llega por fin Cowboy con la mercancía y todos se arremolinan a su alrededor. Recuérdese que desde *Primary* (1960), todo esto constituye una marca de identidad formal y material del *direct cinema*.

*The Connection* es una reflexión sin duda consciente, en clave de parodia, sobre lo que debe ser la realización de un documental según el *direct cinema* y el papel que debe desempeñar el *filmmaker*. Para empezar, descubrimos que J. Dunn ha transgredido varios de los principios sagrados del documental *direct cinema*, tal como los enumera Mamber. Porque aunque los yonquis tienen que improvisar monólogos ante la cámara, actuaciones por las que se les va a pagar (con droga, por supuesto, y algún dólar), con antelación J. Dunn les ha dado algunas líneas escritas (recuérdese, como dice Mamber, "*un guión preparado, aunque sea breve, no está permitido*"). Es decir, por momentos, actúan. Cosa que sabremos, sobre todo, gracias a la "honestidad" de J.J. Burden, que no elimina una toma en la que Leach interrumpe su monólogo, mira a la cámara directamente, pone cara de no entender lo que previsiblemente el propio Burden le está indicando con gestos ("*no están permitidas las sugerencias verbales, los gestos, o cualquier forma de comunicación directa del filmmaker a su sujeto*", dice Mamber), y de repente exclama "*light bulb*" (bombilla). Entonces se dirige hacia la única bombilla que hay en la habitación, se coloca debajo de ella, y comienza el siguiente monólogo mirando hacia la cámara: "*La luz viaja a 300.000 kilómetros por segundo. ¿Sabes qué quiero decir? Nosotros, la raza humana, está siendo bombardeada constantemente con partículas de luz. Y ahora la cuestión es: ¿por qué no estamos muertos? A 300.000 kilómetros por segundo deberíamos estar aniquilados. Pero no lo estamos. ¿Por qué? Yo te lo diré. El hombre es transparente*". Y sigue.

Por otro lado, Jim Dunn, lejos de ser como una "mosca en la pared", resulta tan visible y molesto como una mosca en la sopa, o como la sombra grande y nítida sobre la pared de una cámara montada en un trípode y del propio Dunn fuera de plano.



Pero, por si esta sombra de Dunn y su cámara proyectada en la pared fuera poco explícita, a continuación Dunn entra en el plano con un foco en la mano para iluminar las caras. Primero lo dirige hacia Leach, que gira el rostro con expresión de desagrado. Lo mismo hace Sam, e idéntica reacción tienen todos los músicos del cuarteto de jazz. Para rematar la molestísima intrusión en la escena, Dunn enreda el cable del foco en las patas de la silla en la que se apoya el saxofonista, mientras toca, obligándolo a apartarse (*"El filmmaker actúa como un observador, intentando no alterar las situaciones que contempla nada más de lo debido a su simple presencia allí"*. Stephen Mamber).

[12] No obstante, en ocasiones, Jim Dunn actúa como todo un realizador de documentales *direct cinema*. Por ejemplo, cuando, inesperadamente, un personaje llamado Harry llama a la puerta del apartamento, Dunn le pregunta a Leach si el visitante sabe que están filmando un documental. Leach le contesta que no. Dunn se queda pensativo, y de repente se frota las manos, da una palmada de satisfacción, y exclama *"we'll use it!"*, como queriendo decir, *"esto es direct cinema, filmación incontrolada, si así es la realidad, capturémosla y demos testimonio veraz de ella"*.

Pero Jim Dunn también plantea uno de los problemas teóricos fundamentales del *direct cinema* cuando pide a los yonquis que actúen con naturalidad, como hacen cotidianamente. Y es que, *"en cuanto dirijo mi cámara hacia vosotros –se queja Dunn-, cambiáis"*. Con este comentario, Dunn está evocando una de las principales objeciones que se le hizo al *direct cinema* desde el principio: la presencia de una cámara filmando modifica la situación filmada, amarga conclusión a la que, por ejemplo, llegaron Jean Rouch y Edgar Morin al final de *Chronique d'un été* (1961), después de haber empezado su "investigación sociológica" con una confianza casi ciega en que la cámara no iba a cambiar la actitud de las personas que entrevistarían, y que, en todo caso, actuaría como una partera de la verdad. Sin embargo, Leacock opinaba lo siguiente sobre la objeción comentada: *"Aunque hemos reducido todo lo que podemos el impacto del proceso de filmación sobre las situaciones que filmamos, obviamente estamos afectándolas. Cuando tú haces un medida eléctrica de un circuito, la haces con un voltímetro. Todos los físicos –y yo lo era– saben esto. Entonces diseñas un voltímetro que interfiera lo menos posible (...) Inevitablemente, cambias la situación. Pero sabes exactamente cuánto la has cambiado (...) Como nosotros sabemos bien esto, lo descontamos, etc. Si hay mil personas en una sala de banquetes y entra un periodista, automáticamente cambia la situación. Pero levemente. Tú entras con una cámara.... cambia la situación algo más, pero poco"*<sup>20</sup>. Quizá no todo el mundo sean tan optimista como Leacock. En *Apocalypse Now*, Willard (Martin Sheen) desembarca en un poblado vietnamita que está siendo arrasado por el ejército americano; hay helicópteros sobrevolando la zona, las explosiones se suceden, mujeres, niños y ancianos corren caóticamente en todas direcciones, mientras palas mecánicas aplastan cabañas de paja, y todo lo que se les ponga por delante, etc. Es decir, en este escenario, seguramente alguien con una pequeña cámara de 16 mm y un pequeño *tape recorder* de sonido debería pasar, puede, un poco más inadvertido que uno que entrara con la misma cámara en un salón de banquetes con mil personas. En cambio, la cámara prácticamente *abduce* a Willard. Tanto, que si fuera el Godard de *One Plus One / Sympathy for the devil* (1968), película en la que se mezclan explícitos episodios ficticios de *cinéma vérité* (el capítulo de Eva) con la filmación de la grabación de la canción de los Rolling Stones que da título a la película, en un pretendido estilo *cinéma vérité*<sup>21</sup>, la cámara hubiese secuestrado

<sup>20</sup> James Blue, *loc. Cit.* nota 16: 407-8.

<sup>21</sup> Hay una toma en la que sobre el panel de madera que hay al lado de Mick Jager se ve claramente moverse de un lado a otro la grúa con la cámara.

físicamente a Willard, como en el impresionante, poderoso y estéticamente [13] hermosísimo final de la película del director francés. En cualquier caso, Willard se queda mirando atónito y desconcertado hacia un equipo de filmación de televisión compuesto por un *filmmaker* (Coppola), un cámara con una cámara de 16 mm al hombro (Vittorio Storaro), y un técnico de sonido (Dean Tavoularis), que maneja un pequeño *tape recorder* tipo Nagra sobre su regazo y un micrófono en la mano. Es decir, un equipo básico humano y técnico de *direct cinema*. Entonces, ante la falta de naturalidad de Willard, que está comprometiendo la veracidad de la situación, el director del equipo grita "no mires a la cámara, no mires a la cámara. Haz como si estuvieras luchando. Es para la televisión, sigue adelante, adelante". Por cierto, un apunte anecdótico. Como he mencionado al principio, *The Connection* fue llevada al teatro por *The Living Theatre*, la compañía de Julian Beck y Judith Malina. A esta producción, como comenta John Tytell, se incorporó un nuevo actor, "un joven de rostro inexpresivo, pero que, sin embargo parecía iluminar la escena con su presencia"<sup>22</sup>. Ese joven era Martin Sheen.

En resumen, Shirley Clarke aprovecha la adaptación cinematográfica muy literal que hace de la obra de teatro de Jack Gelber, para tematizar, a través de la ironía y de la parodia abierta, los principios, la estética, y los métodos del incipiente *direct cinema*.

## 2. *THE BRIG*, DE JONAS MEKAS Y EL *DIRECT CINEMA*: UNA METÁFORA DE ESTADOS UNIDOS.

Sólo tres años después de que Shirley Clarke realizase *The Connection*, Jonas Mekas hizo una película que también está muy vinculada al *direct cinema*, aunque por motivos diferentes: *The Brig*.

*The Brig* es originalmente una obra de teatro escrita por Kenneth H. Brown, "un barman que leía a Camus", tal como lo describe Tytell<sup>23</sup>. El título completo de la obra era *The Brig. A Concept for Theatre or Film*. Y también la llevó a la escena *The Living Theatre*. Estas coincidencias entre la obra de Shirley Clarke y la de Jonas Mekas no deben sorprender en exceso, pues ambos fueron, como ya he comentado, miembros fundadores del *New American cinema Group*, e integrantes de la primera junta ejecutiva del Grupo<sup>24</sup>.

*The Brig*, abreviatura de *brigantin*, es decir, "bergantín", versa sobre los métodos de control y despersonalización a través de la humillación y la reiteración de conductas practicados por la marina de los Estados Unidos en las prisiones de a bordo, denominadas comúnmente por la abreviatura indicada. Sin embargo, *The Brig*, en manos de *The Living Theatre*, es mucho más que una obra de teatro de tema militar y carcelario. A propósito de *The Brig*, Judith Malina escribió un texto que comienza como sigue, y que habla por sí solo de los planteamientos de *The Living Theatre*: "The Brig es una estructura. La precisión de la descripción de esta estructura es la clave de The Brig. La estructura inamovible es el delincuente. Tanto si esa estructura se llama a sí misma prisión, o escuela, o fábrica, o familia, o gobierno o Tercer Mundo Tal Como Es. Esa estructura pregunta a cada hombre lo que el puede hacer por ella, no lo que ella puede hacer por él, y para aquellos que no hacen nada para ella, hay la pena de muerte o el encarcelamiento, o la degradación social, o la pérdida de los derechos animales"

*The Brig* de *The Living Theatre* es una metáfora de muchas cosas, pero, sobre todo, de Estados Unidos. Y no será ésta la última vez que en la década de los sesenta se recurra a

---

<sup>22</sup> John Tytell, *Op. cit.* nota 4: 113

<sup>23</sup> John Tytell, *Op. cit.* nota 4: 121

<sup>24</sup> "The First Statement of the New American Cinema Group", *Film Culture*, 22-23, 1961. Cito a partir de la reproducción de este artículo que aparece en P. Adams Sitney, *op. cit.* nota 11: 79

instituciones estatales de internamiento forzoso para definir metafóricamente al país americano. En efecto, si en *The Brig* se acude a una cárcel militar en la que se somete a los presos a una cruel y absurda disciplina deshumanizadora, en la famosísima novela de Ken Kesey *Alguien voló sobre el nido del cuco* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1962), lo que sustituye metafóricamente a Estados Unidos es un manicomio. Por lo demás, en la versión cinematográfica de la novela de Kesey, que dirigió en 1975 Milos Forman, tuvo gran influencia el primer trabajo de Frederick Wiseman, *Titicut Follies*, un impactante documental de estilo *direct cinema* sobre el hospital psiquiátrico para criminales de Bridgewater, en Massachusetts, en el que hay momentos realmente sobrecogedores y repugnantes de escarnio y burla. De hecho, Thomas W. Benson afirma que el propio Wiseman le comentó que los productores de *Alguien voló sobre el nido del cuco* alquilaron una copia de *Titicut Follies* y que se la hicieron ver repetidamente a los actores y al equipo de la película antes del inicio del rodaje<sup>25</sup>. Aunque tampoco debe extrañar tanto, pues Haskell Wexler, responsable de la fotografía de *Alguien voló sobre el nido del cuco* era amigo de Wiseman, y ya en 1968 había declarado abiertamente una extraordinaria admiración por *Titicut Follies*<sup>26</sup>.

[14] Es el momento de volver ya al film *The Brig* para ver en qué sentido esta película de Jonas Mekas está también vinculada con el *direct cinema*. Y en este caso resultará mucho más fácil que en el caso de *The Connection* poner de manifiesto la conexión entre *The Brig* y el *cinéma vérité*. Más que nada, porque es el propio Mekas quien establece el vínculo en un largo artículo del *Village Voice*, titulado "Filmando *The Brig*": "Fui a ver *The Brig*, la obra de teatro, la noche en que cerró. Los Beck fueron informados de que debían cerrar y marcharse. La interpretación, para entonces, estaba realizada con tanta precisión, que se movía con la inevitabilidad de la vida misma. Mientras la observaba pensé: imagínate que esto fuera un verdadero bergantín; imagínate que fueras un reportero que hubiera obtenido el permiso de la Marina americana para entrar en uno de sus bergantines y filmar lo que en él ocurre: ¡qué documento para los ojos de la humanidad! De la manera en que *The Brig* estaba siendo interpretada en ese momento era un verdadero bergantín, a mi parecer"<sup>27</sup>. Es decir, *The Brig* no sería ni una ficción, la adaptación de una obra de teatro al cine, ni tampoco la filmación de una obra de teatro<sup>28</sup>, sino un documental, y además, un documental *direct cinema*. El propio Mekas lo dice: "Una de las ideas que estaba tratando de llevar a cabo (...) era la aplicación del llamado *cinéma vérité* (*direct cinema*) y de sus técnicas a un tema escenificado. Quería atacar a algunos de los mitos y mistificaciones del *cinéma vérité*: ¿cuál es la verdad en el cine?"<sup>29</sup>. Por desgracia, Mekas no es más explícito, y, por tanto, resulta difícil saber contra qué mitos y mistificaciones del *cinéma vérité* pretende arremeter con *The Brig*.

Sin embargo, como el propio Mekas reconoce, a causa de lo aparatoso de su equipo de filmación interfirió considerablemente en los movimientos de los actores, y por tanto, en la acción que estaba registrando. Incluso afirma Mekas que sintió envidia de Leacock y Maysles por sus equipos ligeros. Por tanto, no debió de ser precisamente como una "fly on the wall". De hecho, hay un plano en la película donde se ve claramente en la pared del fondo del escenario la sombra de Mekas con la cámara al hombro. Con lo que, y muy probablemente sin

<sup>25</sup> Carolyn Anderson and Thomas W. Benson, *Documentary Dilemmas. Frederick Wiseman's Titicut Follies*, Southern Illinois University Press, 1991: 183 nota 30

<sup>26</sup> Thomas W. Benson and Carolyn Anderson, *Reality Fictions. The Films of Frederick Wiseman* (1989), Southern Illinois University, 2002: 32

<sup>27</sup> Jonas Mekas, *op. cit.* nota 6: 251.

<sup>28</sup> "En lo que a mí respecta –concluye Mekas en 'Filmando *The Brig*'–, no estoy interesado en adaptar obras de teatro; siempre lo he dicho y vuelvo a repetirlo aquí. La película *The Brig* no es una adaptación de la obra de teatro: es una obra de cine, es lo que mi ojo ha registrado, lo que ha captado mi temperamento perdido dentro de la obra". Jonas Mekas, *op. cit.* nota 6: 256-7.

<sup>29</sup> Jonas Mekas, *op. cit.* nota 6: 252-3

quererlo, Mekas proporciona una imagen que constituye una crítica demoledora de cierta pretensión del *cinéma vérité*. Porque la idea de Leacock de que el *filmmaker* de *direct cinema* es el público<sup>30</sup> queda instantáneamente pulverizada por esa imagen, pues ya no es posible sustraerse a la idea de que el espectador no ve lo que sucede en una realidad concreta como si estuviera inmerso materialmente en ella, sino simplemente lo que otro ve o es capaz de ver de esa realidad. En todo caso, pues, y por culpa de un equipo poco manejable, Mekas quedó pillado como un "*filmmaker on the wall*".

### 3. *PARADISE NOW*, DE SHELDON ROCHLIN: LA REVOLUCIÓN PERMANENTE HACIA EL PARAÍSO, EN DIRECTO.

En 1961, Jonas Mekas realizó *Guns of the trees*, film en el que Allen Ginsberg interviene leyendo textos escritos por él mismo. En esta película Mekas tuvo como ayudante de fotografía a un joven llamado Sheldon Rochlin (1939-2002), quien unos pocos años más tarde filmó junto con Leacock y D.A. Pennebaker, entre otros, *Maidstone* (1970), una película escrita y dirigida por Norman Mailer.

Como he comentado al principio de estas líneas, Sheldon Rochlin también aparece en la lista de los veintitrés *filmmakers* independientes que, invitados por Jonas Mekas y Lewis Allen el 28 de septiembre de 1960, asistieron a la reunión de la que salió *The First Statement of The New American Cinema Group*<sup>31</sup>. Pues bien, en los meses en los que estuvo inmerso en la filmación de *Maidstone*, junto con Leacock y Pennebaker, Sheldon Rochlin realizó *Paradise now. The last performance*, en cuyos créditos iniciales se lee, no "*a film by Sheldon Rochlin*", sino "*a videofilm by Sheldon Rochlin*", lo cual es, sin duda, toda una reivindicación tecnológica. Porque sólo con un equipo ligero y portátil, como los usados por realizadores como Leacock o Pennebaker, se podía hacer lo que pretendía Rochlin: filmar la última representación, en enero de 1969, de la obra de teatro que más fama le dio al *The Living Theatre* de Beck y Malina.

[15] *Paradise now*, a diferencia de *The Connection* y *The Brig*, es una creación colectiva y original de *The Living Theatre*, cuya escritura y anotación definitivas no empezaron hasta seis meses después de su *premier*, el 24 de julio de 1968, en el Festival de Avignon. La escritura de la obra se completó casi un año más tarde de la *premier*, y tras más de 15 representaciones<sup>32</sup>.

*Paradise now* es definida por Beck y Malina como un viaje "*vertical ascendente hacia la Revolución Permanente*", hacia La Hermosa y No Violenta Revolución Anarquista<sup>33</sup>. Este viaje, la obra misma, se imagina como un ascenso por una escalera de ocho peldaños, cada uno de los cuales consta de un Rito, una Visión y una Acción. En el cuarto peldaño, la Visión es denominada con una palabra griega, *Apokatástasis*, que significaba "restauración", "reestablecimiento", "retorno a una posición", "recuperación de una enfermedad" (pues es un retorno a la salud), "inversión de un movimiento", etc. Ahí reside la clave de *Paradise Now*. Porque para *The Living Theatre*, la *Apokatástasis* es "*la inversión, el punto de inflexión de las fuerzas demoníacas, la transformación de las fuerzas demoníacas, en celestiales*"<sup>34</sup>, y, en última instancia, un viaje de retorno del hombre a su situación original perdida, el paraíso. Por lo demás, Beck y Malina

<sup>30</sup> "Decimos que somos *filmmakers*, pero en un cierto sentido divertido, *nosotros somos la audiencia*". En James Blue, *loc. cit.* nota 21: 407.

<sup>31</sup> "The First Statement of the New American Cinema Group", *loc. cit.* nota 11.

<sup>32</sup> Judith Malina and Julian Beck, *Paradise now. Collective Creation of The Living Theatre*, United States of America, Vintage Books Edition, 1971. Ver páginas iniciales, sin numeración.

<sup>33</sup> *Ibid.*, Pág. 5

<sup>34</sup> *Ibid.*, Pág. 77

incluyeron una nota explicativa sobre el significado de *Apokatástasis*, que merece la pena reproducir completa: "De la edición internacional del *Herald Tribune* del 6 de diciembre de 1967: *New York*, 5 de diciembre.-La policía peleó durante cinco horas con más de 1000 manifestantes antiguerra, y arrestó a 264. El Dr. Benjamin Spock, el pediatra y pacifista, y Allen Ginsberg, el poeta, estaban entre los primeros en ser detenidos.... Política Poética. Poco antes de que fuera arrestado, el señor Ginsberg se arrancó poéticamente: 'Pentagon, Pentagon, / Invierte la conciencia, / Apokatastesis'. Él explicó a algunos compañeros confundidos que la última palabra significaba 'una transformación de las fuerzas satánicas en celestiales'"<sup>35</sup>. En cuanto al significado de la alusión al Pentágono, lo mejor será hacer referencia a un artículo que Richard J. Honigman escribió en el número de octubre de 1967 del emblemático periódico psicodélico y *underground* *The San Francisco Oracle*, titulado "Pentagon Rising". Al final de este artículo, Honigman hacía una convocatoria para que el 21 de ese mes se asistiese al Jefferson Memorial, en Washington, con el objeto de "representar un happening espontáneo y un rito religioso para exorcizar el tradicional y real símbolo del mal, El Pentágono. Es un reducto de propaganda, corrupción y desconfianza. Una totalitaria y monótona cripta irónicamente configurada en un símbolo que aparece en muchas religiones y culturas como el símbolo del mal. Rodear un Pentágono es volverlo impotente. Nosotros lo rodearemos muchas veces con miles de personas celebrando, desafiando, bailando y rezando"<sup>36</sup>. Ginsberg estuvo entre quienes intentaron, y no consiguieron, hacer levitar el Pentágono, *happening* que tuvo lugar dentro de la multitudinaria manifestación que ese día se desarrolló en Washington contra la guerra de Vietnam. Y la guerra de Vietnam era la tema central de la Visión de la *Apokatástesis*.

En efecto, los actores se colocaban por parejas, y mientras que uno de ellos se mantenía firme con las manos entrelazadas por detrás, el otro extendía su brazo con el dedo índice estirado haciendo como si fuese un cañón de pistola, y lo colocaba en la sien del compañero. Entonces simulaba un disparo, y su pareja se derrumbaba. Inmediatamente a continuación se levantaba, y volvían a repetir la secuencia un total de veinte veces. Esta representación era una reproducción de la escena capturada por la foto de Edward Adams, y que le valió el Premio Pulitzer. En dicha escena se veía cómo el General Nguyen Ngoc Loan, Jefe de Policía de Saigón, le descerrajaba un tiro a quemarropa en la sien a un supuesto guerrillero del Vietcong que tenía las manos atadas a la espalda, aunque Loan, entre lágrimas, le negase este extremo a Oriana Fallaci, como relata la periodista italiana en su impresionante y conmovedor *Nada y así sea* (*Niente e così sia*).

El videofilm de Sheldon Rochlin es un documental *direct cinema* estilísticamente ortodoxo: desenfoques, movimiento continuo de la cámara, ausencia de cualquier tipo de entrevista y de voz en *off*, etc. Pero, aunque está grabado en un auditorio al que [16] asisten 7000 personas, entre las que continuamente se mezclan los miembros de la compañía, sin embargo, la cámara, por momentos, demuestra una vez más su irresistible poder cautivador. Los actores estaban representando "La visión de la muerte y resurrección del indio americano". Sentados en círculo sobre el escenario fumarían la pipa de la paz, *hasta que se convirtieran en indios*. A saber lo que estaban fumando. En cualquier caso, algo no demasiado fuerte, porque uno de los actores de *The Living Theatre* pierde la concentración y se queda momentáneamente mirando hacia la cámara.

<sup>35</sup> *Ibid.*, Pág. 78

<sup>36</sup> Richard J. Honigman, "Pentagon Rising", *The San Francisco Oracle*, n°10, octubre, 1967. Cito por la edición facsímil. Allen Cohen (Ed.), *The San Francisco Oracle. The Psychedelic Newspaper of the Haight Ashbury. 1966-1968*, Berkeley, Regent Press, 1991: 309.



#### 4. FIN

Como he escrito al principio de estas líneas, en los años 60, en Estados Unidos, el *Off-* del cine, las artes escénicas y plásticas, la literatura y la música fue, como nunca ha vuelto a serlo, un conglomerado de extraordinaria y fértil permeabilidad. Y prueba de ello son las relaciones puestas de manifiesto en estas páginas entre el *underground* cinematográfico neoyorquino, el teatro de vanguardia experimental, y la punta de lanza de un nuevo movimiento del género documental que buscaba acallar "la voz de Dios" del documental tradicional.