



GENERACIÓN TV-USA (1955-1975)

ENERO ————— ABRIL 2022

NETWORK, HISTORIA DE UN ACCIDENTE

SERGI SÁNCHEZ · CRÍTICO DE CINE

¿Qué habría escrito André Bazin sobre *Network*, un mundo implacable de estar vivo en 1976? Fascinado por la aparición de la televisión, el teórico francés destacaba, en un artículo publicado en "Cahiers" en 1954, el "erotismo del accidente" de un nuevo medio que restauraba la *durée*, la duración del tiempo de lo real, en sus emisiones en directo. Era, pues, el uso del tiempo lo que permitía que irrumpiera esa erótica del accidente que hacía de las imágenes un campo abonado para la verdad. Precisamente, fue ese plus de verdad uno de los motivos que hicieron agonizar a los denominados *live anthology dramas* frente a la aparición de las series filmadas, que evitaban las dificultades técnicas del directo, sus "accidentes".

En *Network*, la utopía de la Primera Edad de Oro de la Televisión norteamericana se transforma en distopía. "La televisión no es la verdad. La televisión es un maldito parque de atracciones. La televisión es un circo, un carnaval, una compañía itinerante de acróbatas, cuentacuentos, bailarines, cantantes, malabaristas, monstruos de feria, domadores de leones y futbolistas". Lo dice el presentador de informativos Howard Beale (Peter Finch) después de reventar los índices de audiencia de su denostado telediario al anunciar que se va a suicidar ante las cámaras. Profeta

del apocalipsis catódico, cada semana Beale transforma su verdad antisistema, anticorporativa y anticapitalista en la Palabra Divina de una América enfadada y desencantada, tan afín a la izquierda exquisita como al caldo de cultivo de la era Trump. Beale es, ahora, el accidente: el guionista Paddy Chayefsky y Sidney Lumet, cabezas de cartel de aquella Edad de Oro, entienden que aquella televisión en directo que les permitió experimentar con las formas de un medio primerizo, abordar temas polémicos para la época y trabajar desde la libertad creativa (no exenta de la censura de los patrocinadores) ha irrumpido en un medio alérgico a la verdad para entonar su canto del cisne y firmar su certificado de defunción. La *durée* de la verdad baziniana es, al final, asesinada a sangre fría.

Contaba Sidney Lumet, en su fantástico manual de prácticas cinematográficas *Así se hacen las películas*, que, junto a su director de fotografía Owen Roizman, concibió la iluminación de *Network* como una progresiva evolución a lo artificial hasta que, en las escenas finales, la película pareciera un anuncio. Algunos de los largos monólogos que escribió Chayefsky para la película podrían haber salido de la pluma del Don DeLillo de *Ruido de fondo*. En sus tiempos como guionista estrella de los *live anthology drama*, Chayefsky invocaba los nombres de Rossellini y De Sica como referentes



Network, un mundo implacable

ineludibles de sus libretos para *Marty* o *The Catered Affair*. En sintonía con el Neorrealismo baziniano, esa televisión entendida como medio esencial de la representación de la realidad era, claro, el antónimo de la televisión-espectáculo de *Network*. Frente al exacerbado naturalismo de los dramáticos en directo, el áspero estilo de *Network*, plenamente conectado con las aristas formales de la telerrealidad, traduce en imágenes un cine corrompido estéticamente por la televisión. "La cámara está quieta y los encuadres parecen fotos fijas", escribía Lumet. "También la cámara se ha convertido en una víctima de la televisión".

Network no hace sino radicalizar un discurso que los demócratas más concienciados habían enarbolado, enfurecidos,

desde principios de la década de los sesenta, cuando los *live anthology drama* habían perdido la batalla frente a la ficción seriada, y muchos de sus realizadores se habían pasado al cine para proseguir con su cruzada liberal en una década en que los estudios iban a perder su poder a marchas forzadas, y se abriría el camino para un cine americano más comprometido políticamente; camino que, inevitablemente, desembocaría en el nacimiento del Nuevo Hollywood, con el Arthur Penn de *Bonnie y Clyde* como cabeza de pelotón. En 1961, Newton Minow, el presidente de la Federal Communications Commission, asignado por el mismísimo Kennedy, declaraba, en un discurso oficial lanzado a las tres cadenas generalistas estadounidenses, que la televisión era "una tierra baldía":



Network, un mundo implacable

en ella el espectador estaba condenado a ver "una procesión de juegos, violencia, programas con participación del público, comedias formularias sobre familias totalmente increíbles, sangre y truenos, caos, violencia, sadismo, asesinatos, hombres malos del oeste, hombres buenos del oeste, detectives privados, gánsteres, más violencia y dibujos animados". Las palabras de Minow, un aviso para navegantes, no son tan distintas a las que Howard Beale vomita sobre su público en *Network*, aunque tuvieron un efecto contrario a lo que, probablemente, autores como Sidney Lumet, John Frankenheimer o Martin Ritt hubieran deseado. La televisión de los sesenta se volvió blanda, blanca, familiar y apolítica, abriendo la veda a una nueva generación de cineastas hambrientos de modernidad.

En 1961, Sidney Lumet dirige su quinto film, *Panorama desde el puente*, adaptación de la obra homónima de Arthur Miller. La exploración de las relaciones entre el teatro social y su puesta en imágenes, sobre todo en lo que tiene que ver con las posibilidades expresivas del espacio fílmico, tan comprometido en las emisiones televisivas en directo, supone uno de los grandes intereses de estos cineastas, como demuestran también *El milagro de Ana Sullivan* (1962), de Arthur Penn, y *The Iceman Cometh* (1973), de John Frankenheimer. Esa preocupación formal está imbuida de una progresía ideológica afín a la era Kennedy: cómo, si no, puede entenderse una película como *Los lirios del valle* (1963), de Ralph Nelson, con Sidney Poitier como protagonista absoluto (y Oscar al mejor

actor) colaborando en la construcción de una iglesia con unas monjas que han escapado de la Alemania comunista para instalarse en medio del desierto americano. Ese hábito político, revestido de una delicada, sensible sensación de intimidad, también atraviesa la icónica *Matar a un ruiseñor* (1962), de Robert Mulligan. Mientras tanto, realizadores que se habían educado en la ficción seriada también añaden su experiencia televisiva a la transformación que sufre el cine americano durante los años sesenta, sobre todo en lo que se refiere a una deconstrucción de la noción de género cinematográfico que orientan hacia lo crepuscular. Sam Peckinpah, bregado en todo tipo de wésterns catódicos, encuentra en el cine un espacio libérrimo para reinterpretar

el género desde los códigos de la violencia extrema, desde *Grupo salvaje* (1969) hasta *Quiero la cabeza de Alfredo García* (1975). En *La leyenda del indomable* (1968) Stuart Rosenberg se acerca al cine carcelario con un humor y una vitalidad soleada, lejos de sus modelos clásicos. Sidney Pollack agota los luminosos pases de baile del Sueño Americano en *Danzad, danzad, malditos* (1969). Incluso Spielberg, que empezaría a asesinar, con la complicidad de George Lucas, la radicalidad del Nuevo Hollywood en 1975, firmaba su siniestra ópera prima, *El diablo sobre ruedas* (1972), versión satánica de las *road movies* que Dennis Hopper o Bob Rafelson habían convertido en marca de fábrica de la revolución que se estaba produciendo en el seno de la industria.



Los lirios del valle



The Iceman Cometh

Así las cosas, *Network* es el resultado de un tumultuoso cruce de caminos. Por un lado, el de una generación de cineastas que querían saldar cuentas con un medio en el que formaron su visión del mundo, y que había perdido su función estética y devaluado su función social. Por otro, el de una renovación integral del cine norteamericano, que había apostado por el realismo crítico y la denuncia política que las 625 líneas catódicas cuantificaban y cancelaban en índices de audiencia y contratos draconianos. *Network* es la historia de una colisión con daños colaterales, un accidente nada baziniano: muy pronto, al cambiar de canal, los americanos verían a Ronald Reagan, un actor de serie B que acabó con sus huesos interpretativos en la televisión serial de los sesenta.

Listado de películas del ciclo

- **BOB, CAROL, TED Y ALICE** (Paul Mazursky, 1969)
- **COWBOY DE MEDIANOCHE** (John Schlesinger, 1969)
- **DANZAD, DANZAD, MALDITOS** (Sidney Pollack, 1969)
- **DOS HOMBRES Y UN DESTINO** (George Roy Hill, 1969)
- **EL DIABLO SOBRE RUEDAS** (Steven Spielberg, 1971)
- **EL ESPÍA QUE SURGIÓ DEL FRÍO** (Martin Ritt, 1965)
- **EL REGRESO DE LA PANTERA ROSA** (Blake Edwards, 1975)
- **IMAGES** (Robert Altman, 1972)
- **LA LEYENDA DEL INDOMABLE** (Stuart Rosenberg, 1967)
- **LOS CHICOS DE LA BANDA** (William Friedkin, 1970)
- **LOS LIRIOS DEL VALLE** (Ralph Nelson, 1963)
- **MATAR A UN RUISEÑOR** (Robert Mulligan, 1962)
- **MI VIDA ES MI VIDA** (Bob Rafelson, 1970)
- **NETWORK, UN MUNDO IMPLACABLE** (Sidney Lumet, 1976)
- **¿QUIÉN TEME A VIRGINIA WOOLF?** (Mike Nichols, 1966)
- **QUIERO LA CABEZA DE ALFREDO GARCÍA** (Sam Peckinpah, 1974)
- **SILLAS DE MONTAR CALIENTES** (Mel Brooks, 1974)
- **THE ICEMAN COMETH** (John Frankenheimer, 1973)

PROGRAMA CINE DORÉ

COMPRAR ENTRADAS

