

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
El miedo a la modernidad

Autor/es:
Quintana, Angel

Citar como:
Quintana, A. (1998). El miedo a la modernidad. La madriguera. (7):62-63.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41654>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



El miedo a la modernidad

La marginación de cierto cine francés

Àngel Quintana

La prolongada ausencia de nuestras pantallas de las obras de Resnais, Godard, Marker o Pialat es indicativa de que algo no marcha bien en nuestra salud cinematográfica. El estreno de *On connaît la chanson*, de Alain Resnais, remedia –aunque sea tan sólo en una mínima parte– un panorama desolador

El estreno en las pantallas españolas de la excelente *On connaît la chanson* permitirá recuperar a uno de los grandes autores del cine francés, Alain Resnais. Las obras del director de *Hiroshima mon amour* no habían tenido acceso a nuestras pantallas desde 1980, con motivo del discreto estreno de *Mon oncle d'Amérique*, un curioso experimento sobre la biología del comportamiento humano inspirado en las teorías de Henri Laborit. A pesar de haber desaparecido de la cartelera española, Resnais ha continuado realizando diferentes experimentos con los personajes/cobayas que pueblan su imaginario. Para las nuevas generaciones, Alain Resnais es un perfecto desconocido, y hablar de obras como *La vie est un roman* (1983) o del apasionante díptico interactivo *Smoking/No Smoking* (1991) es hablar de lo ausente. ¿Qué circunstancias han motivado el olvido generalizado de Alain Resnais al tiempo que otros insignificantes cineastas galos como el tándem Jeunet/Caro han gozado de un inmerecido prestigio? ¿Por qué determinados autores que mantienen viva la llama de esa modernidad nacida bajo los auspicios de la *Nouvelle Vague* están siendo sistemáticamente olvidados y marginados por la institución cinematográfica española?

Cada año, durante el mes de mayo, las crónicas periodísticas que los corresponsales españoles redactan del festival de Cannes insisten en el tópico del *chauvinismo francés*, descalificando algunos productos del país vecino bajo el apelativo de que son películas que sólo interesan a los franceses. Curiosamente, en el *chauvinista* Festival de cine de Cannes, la última vez que una película francesa ganó la Palma de Oro fue en 1987, cuando Maurice Pialat triunfó con *Sous le soleil de Satan*, una apasionante adaptación de Bernanos. El film ha sido la única Pal-

ma de Oro que no se ha distribuido comercialmente en España y que no se ha proyectado en ningún festival, ni en ninguna televisión. ¿Cuántas veces las películas españolas han ganado la Concha de oro del Festival Internacional de San Sebastián? Es indudable que el *chauvinismo* ha roído y desestabilizado algunos logros del cine francés de las últimas décadas. En el último festival de Cannes, el esparadazo mediático organizado alrededor de una película infumable como *Assassin(s)*, de la joven *promesa* Mathieu Kassowitz, encontró una merecida respuesta ante el rechazo global de la prensa internacional. El problema de la recepción del cine francés en España no es sólo una cuestión de ese *chauvinismo* que se ha convertido en el tópico que todo lo justifica, ni el de una recuperación del *espíritu antinapoleónico* del 2 de Mayo, sino el del rechazo hacia todas las formas de modernidad que cuestionan el escaparate postmoderno. La institución cinematográfica está empeñada en vender un modelo de cine que no resulte desestabilizador y que no altere los sistemas de representación establecidos. El miedo ante ese modelo genera el olvido –y marginación– de una serie de referentes filmicos de la cultura francesa, que se disponen a prolongar las sólidas bases de esa modernidad fílmica de la que el cine de la *Nouvelle vague* fue un notable buque insignia. No existe ningún problema para estrenar las últimas películas de algunos tramposos como Luc Besson, Jean Jacques Annaud, Jeunet/Caro o de algunos discretos artesanos como Claude Berri. En cambio nadie se plantea dar a conocer algunas de las más significativas películas de Philippe Garrel, Chris Marker, Maurice Pialat, Alain Cavalier, Jacques Doillon, Olivier Assayas, Sandrine Veysset, Hervé Le Roux, Raymond Depardon, Nicholas Philibert, Anne Marie-Mieville y Jean Luc Godard. Dicha indiferencia también se pone de manifiesto mediante el olvido de que han sido objeto algunos cineastas de otros países, apadrinados por Francia y convertidos en supervivientes de esa modernidad amenazada como Otar Loselliani, Youssef Chahine –ni *El destino*, su valiente film sobre Averroes, cuya acción transcurre en la Córdoba musulmana llegará a estrenarse– o el tándem Jean Marie Straub / Danielle Huillet.

Con motivo del próximo estreno de *On connait la chanson* surgirán algunas crónicas en las que se descalificará el trabajo de Alain Resnais, argumentando que las canciones que se oyen en la película, interpretadas por Maurice Chevalier, Edith Piaf, Jacques Dutronc, Eddy Mitchel o Jane Birkin, forman parte de un imaginario típicamente francés. Así se argumentará que el viejo maestro de cine se ha refugiado en un mísero provincianismo, pero esas mismas crónicas no se harán eco del provincianismo que envuelve numerosas propuestas del cine español reciente como esa apología del subproducto ibérico llamada *Torrente, el brazo tonto de la ley*, de Santiago Segura. Actualmente nadie conoce la canción francesa –ni la más popular ni la más prestigiosa– porque no está de moda. El juego que Resnais establece con las canciones populares de su país trasciende los límites del provincianismo, ya que propone un juego con los mitos y los arquetipos, recordándonos que el cine es básicamente un espacio de artificio.

En el último festival de cine de Sitges fue proyectado a concurso el último largometraje de Jean Luc Godard, *For Ever Mozart*. El momento tenía una especial relevancia porque hacía años que en un festival cinematográfico español –si exceptuamos el pase de JLG/JLG en la sección de la crítica *Seven Chances* de 1996– se proyectaba a concurso una película de Godard. La proyección pasó ante la más absoluta indiferencia y no se reivindicó el valor de la propuesta de Godard, en la que a partir de una reescritura de *Les carabiniers* y *Le mépris* incidía, con gran amargura, sobre la indiferencia de Europa frente a la barbarie de Sarajevo, recordándonos que entre los años treinta y los años noventa de este siglo existen notables paralelismos. Actualmente Godard es un proscrito, sus propuestas indignan, dan miedo y son rechazadas a partir de la ignorancia. Los jóvenes cineastas prefieren buscar sus orígenes en la reivindicación de los escaparates publicitarios de Ridley Scott más que de las desarticulaciones propuestas por Godard. Sin embargo, el Godard de los noventa, que empieza su carrera con *Alemagne neuf zero* (1990), una de las más lúcidas propuestas sobre la emergencia neocapitalista tras la caída del muro de Berlín, nos invita a contemplar una de las aventuras más interesantes del cine europeo.

En la última edición de la Mostra de Cinema de Dones, celebrada en la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, se proyectó *Y aura-t'il de la neige à Noël?* de Sandrine Veysset. La película, galardonada con el César a la mejor obra revelación del cine francés, se inscribe dentro de una tradición preocupada por capturar los reflejos de lo efímero, que emergen tras la humilde descripción de la vida campesina. La propuesta de Sandrine Veysset se sitúa en las antípo-

das de ese cine de boina basado en tópicos y prefiguraciones, a través del cual se ha representado en España el mundo rural. *Y aura-t'il de la neige à Noël?* recupera una tradición que surge del cine de Jean Renoir, encuentra su prolongación en la descripción de la vida campesina de la olvidada obra de Georges Rouquier –¿quién se acuerda de *Farrebique* (1946)?– y cuyos destellos continúan impregnando algunas propuestas de André Techiné como *Los juncos salvajes*. A diferencia de lo que suele ocurrir con algunos novísimos del cine español que buscan sus referentes en las estrategias del cine americano, la nueva realizadora francesa se preocupa por reelaborar su propia tradición.

En los últimos años se está hablando de una posible recuperación del documental de autor. Algunas de las obras más atrevidas del cine europeo pertenecen a dicho género, pero sólo han encontrado rechazo por parte de la distribución. No deja de ser curioso que en estos tiempos de culto tecnológico nadie se haya interesado por *Level 5* de Chris Marker, un film que utiliza Internet para demostrar de qué forma la Historia no es más que una construcción y cómo en estos tiempos de transparencia informativa la batalla de Okinawa es un tabú. También resulta curioso que ningún festival español se haya interesado por *Reprise* d'Hervé le Roux, un apasionante documental sobre la muerte de la conciencia obrera después de Mayo del 68 y sobre la fábrica como espacio de invisibilidad. En España, cineastas como José Luis Guerín en *Tren de sombras* o Victor Erice en *El sol del membrillo* se han situado en las bases de la modernidad y han propuesto una apasionante –y desestabilizadora– ruptura de los modelos dominantes. Las obras de dichos cineastas son saludadas como un notable atrevimiento y como una excepción. Sin embargo la industria no parece demasiado entusiasmada en apoyar dichas excepciones, en fomentar caminos que se inscriban bajo la sombra de dichos modelos. La única preocupación de la institución cinematográfica es la de buscar formas de estabilidad, estimulando la distribución de las propuestas menos exigentes y haciendo creer al público, que como el Gobierno de Aznar, el cine español también va bien. Nadie se plantea dónde se encuentra dicha modernidad marginada, ni de qué modo la crisis de referentes atrevidos no está más que provocando un estéril manierismo en las nuevas generaciones de cineastas que encuentra la complacencia ante un público al que no se le ha dado a conocer el riesgo, al que no le importa encontrar compartiendo carta de sala en versión original un film de Alain Resnais con las últimas payasadas de un Robin Williams no desenfocado o con los esplendores de cualquier superproducción titánica, de esas que reflejan a la perfección el inconsciente de nuestra época ♦