

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

Título:
El estilo, probablemente

Autor/es:
Zunzunegui, Santos

Citar como:
Zunzunegui, S. (2000). El estilo, probablemente. La madriguera. (25):87-87.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41838>

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:





No hace mucho Félix de Azúa, en una de sus siempre águdas columnas escritas para la última página de un cotidiano madrileño, tomaba como punto de partida el estreno entre nosotros del alabado film de Bertrand Tavernier. **Hoy empieza todo**, para sugerir al lector una reflexión acerca de los cambios sociales acaecidos en las pasadas décadas y que están detrás de buena parte de la miseria que se acumula tras las opulentas fachadas de la Europa del Euro. Pero no es esto lo que me interesa, con ser fundamental, sino las afirmaciones con las que abría su artículo y en las que, tras alabar la "verosimilitud inmediata" y la "naturalidad irresistible" del film, afirmaba ser incapaz de pronunciarse acerca de si la película era "buena" o "mala" ya que, señalaba, dominado por la emoción del asunto, "no pude fijarme en el arte del director".

Sin duda puede parecer de mal gusto traer a colación en un caso como éste un debate en torno a la presunta dimensión artística de determinados films. Pero, salvo que queramos retomar (y no es mi caso) a la vieja práctica cineclubista en la que las obras cinematográficas se condenaban o se absolvían en función de la supuesta importancia de sus "asuntos", no creo impertinente abrir un pequeño debate en relación con ciertos lugares comunes que resisten impertérritos al paso del tiempo.

Con lo anterior quiero hacer referencia a una cierta y extendida costumbre que tiende a valorar determinadas obras en función del hecho de que se destacan como figuras dibujadas con trazos supuestamente radicales en medio del adocenado fondo ofrecido por el conformista cine de consumo que inunda nuestras pantallas y en el que se sería constatable el reinado del denominado "pensamiento único". El problema es que esta manera de ver las cosas tiende a dejar de lado el que no siempre las buenas intenciones sirven para algo más que para empedrar el infierno y que no hay continuidad necesaria entre la denuncia y el arte, entendido como territorio de una experiencia que vaya algo más allá de la inmediatez de la acusación. Con otras palabras, no discutiré el valor del film de Tavernier como potencial pre-texto para debates sociopolíticos, pero tengo dudas (razonables, es decir que pueden razonarse) sobre su supuesto estatuto de obra importante cuando no maestra, por recoger alguno de los calificativos que le ha otorgado esa crítica gacetillera dispuesta a descubrir una obra esencial por semana.

Para plantearlo en términos voluntariamente polémicos y que pretenden situar el debate en blanco y negro, diré que este film bienintencionado forma parte de un grupo de obras en las que se incluirían los trabajos de un Ken Loach o de un Robert Guédiguian, por citar sólo los autores más difundidos entre nosotros. No se me ocultan las diferencias que pueden encontrarse entre estos cineastas, y que van desde la manera "aquí te pillo, aquí te mato" de un Loach decidido a mostrar a toda

costa la maldad intrínseca del estado burgués, y que ha producido obras tan lamentablemente esquemáticas y reaccionarias como *Lady Bird*. *Lady Bird*, hasta la impostación más simpática y populista de los trabajos de un Guédiguian, pasando por el esquematismo —propio, por otra parte, del cine americano del que su autor se declara rendido admirador— del que hace gala el film de Tavernier, patente, para poner un sólo ejemplo, en el borrado de cualquier mínima contradicción en el interior del grupo de enseñantes que se enfrentan al mal absoluto que les rodea y que acaba caracterizándolos de modo no muy distinto a como suele hacer con sus personajes ese cine del otro lado del Atlántico tan denostado por nuestra progresia local.

En el fondo me temo que estos cineastas buscan hacer del espectador un cómplice de su pretendido testimonio acerca de una realidad que se le entrega sin otra mediación que esa "naturalidad irresistible" antes traída a colación. Ahí reside el problema: en la renuncia que hacen este tipo de películas a plantearse que el cine tiene que ver, más allá de loables denuncias y experiencias epidérmicas y superficialmente catárticas, con eso que podríamos denominar estilo.

Por eso me parecen especialmente valiosos los cineastas que sin dejar de afrontar el cuerpo a cuerpo con la realidad más cruda, lo hacen a través de una forma cinematográfica capaz de ir un poco más allá de la denuncia primaria. Es lo que ofrecen, por ejemplo, artistas como Aki Kaurismäki cuando dejan de lado el documento para hacer del monumento su opción estilística. Películas como **Nubes pasajeras** hablan de cosas tan terribles como las que nos muestran Tavernier, Loach o Guédiguian, pero obviando todo sentimentalismo, ubicándose en las antipodas de cualquier histerismo, lejos de cualquier descripción banal de la realidad para constituir la que quizá sea la auténtica épica de nuestro tiempo. Si James Agee veía en el *Malraux* de Sierra de Teruel el Homero del siglo XX, Kaurismäki no está lejos de ser su continuador actual.

Otro tanto pasa con un film que se sitúa en un registro aparentemente (pero sólo aparentemente) muy distinto: **Rosetta** de los hermanos Dardenne, para los que sólo se puede hablar de algo si previamente se ha encontrado la forma cinematográfica que lo materialice: no hay futuro como no hay campo visual, y donde los "gaufres" que sirven de alimento a la protagonista sólo se diferencian en dos letras del abismo que la espera (*gouffre*, en francés).

¿Tendrá que ver la radicalidad —ahora sí— con la que estos cineastas se aplican en su confrontación con la realidad con el hecho de que reformulen y desarrollen, cada uno a su manera, buena parte de la herencia del recientemente desaparecido Robert Bresson? La respuesta me parece innecesaria.

Santos Zunzunegui

EL ESTILO, PROBABLEMENTE