

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Alternativas a la modernidad

Autor/es:

Erice, Víctor

Citar como:

Erice, V. (1998). Alternativas a la modernidad. Banda aparte. (9):5-9.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42249>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo 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:



ALTERNATIVAS A LA MODERNIDAD*

Víctor Erice



El sol del membrillo (1992)

PRÓLOGO

No fui yo quien eligió el tema y el título de esta reunión. Alguien lo hizo por mí, y yo simplemente los acepté. Acaso por este motivo, estos últimos días, les he dado de vez en cuando una vuelta en mi cabeza, tropezando con algunas preguntas que, quizás, más de uno se habrá hecho también. Son preguntas sencillas, inmediatas: ¿A qué clase de alternativas se me ha querido remitir? ¿A qué Modernidad se alude? No hay duda, eso sí, de que el tema sugerido nos sitúa en los dominios del cine contemporáneo, del *cine después del cine*, parafraseando el título de la conferencia con la que Román Gubern abrió este mismo curso.

“*Cine después del cine*” supone algo más que un simple juego de palabras: es la expresión que algunos escritores, críticos e historiadores, vienen utilizando para referirse al presente actual del que ha sido considerado el lenguaje artístico más genuino de este siglo que se acaba. Su intención es indicarnos que ese lenguaje, sometido a los condicionamientos de una profunda transformación técnica y social, ha dejado de ser algo en sí mismo, como lo fue durante muchos años, desde sus orígenes, para convertirse en un apéndice de lo que se ha dado en llamar el Audiovisual.

El problema que de este modo se trata de evidenciar no es en absoluto imaginario. Hoy parece claro que esa transformación citada ha producido un efecto de desnaturalización y pérdida irreparables, como si el cine, sometido más que nunca a la dictadura del Mercado, hubiera sido despojado socialmente de sus orígenes y obligado a ingresar en una historia que ya nunca más será suya. Se comprende, entonces, que hablar de lo que un día se llamó Cine Moderno supone referirse no sólo a un tiempo pasado, sino también a un mundo prácticamente desaparecido.

I

Es cierto, la Modernidad existió. Pero ¿cuándo y cómo la presentí por vez primera? Fue en el verano de 1960, en una pequeña localidad del sur de Francia, cuando en una misma tarde ví dos películas: **A bout de souffle**, de Jean-Luc Godard, e **Hiroshima, mon amour**, de Alain Resnais.

En la primera de ellas, un personaje nihilista y cínico, con el porte y la desenvoltura de un simpático *voyou*, poco antes de morir a manos de la policía en una calle de París, discrepaba nada menos que de William Faulkner afirmando que, al revés que el escritor norteamericano, entre la pena y la nada él escogía la nada, no porque fuera mejor, sino porque la pena, en su opinión, era un compromiso. Este antihéroe de nuevo cuño respondía así a una pregunta de su chica, una norteamericana de cabellos muy cortos, que vendía el **New York Herald Tribune** en los Campos Elíseos, y que al final, después de denunciarle, se volvía hacia nosotros para, desde la pantalla, preguntarse y preguntarnos: "*Qu'est-ce que c'est dégueulasse?*" ("¿Qué quiere decir asquerosa?.")

La pena y la nada embargaban también a los amantes de **Hiroshima, mon amour** (ella una actriz francesa, él un arquitecto japonés), personajes en potencia de un melodrama romántico que ya nunca podría ser: el peso de la Historia, Hiroshima y Nevers, la tragedia atómica y el drama íntimo de la joven ensimismada en el recuerdo de la muerte de su primer amor, juntos ya para siempre, lo impedían. Imposible unión, conflicto esencial que brotaba de las dos caras de una misma experiencia: haberlo visto todo y, a la vez, no querer —no poder— ver más. O lo que es igual, el olvido como estrategia del vivir imponiéndose en el diálogo entre los amantes a lo largo de una noche recorrida por lentos *travellings* encadenados, que nos llevaban desde el Japón de 1959 a la Francia de la Ocupación alemana en un continuo y solemne vaivén, de lo particular a lo general, de lo individual a lo colectivo, hacia un final abierto a la luz blanca, espectral, de un nuevo amanecer de la Historia, definitivamente marcado por los horrores del genocidio.

Proyectándose en el interior de nuestra conciencia de espectadores, ¿qué venían a decirnos esa mirada y esa luz nuevas? Entre otras cosas, que ni las películas ni el viejo oficio de director de cine serían ya más —si alguna vez lo fueron— empresas inocentes.

Pero quizás me equivoco y no fue en 1960, sino un año antes, en el invierno de 1959, en Madrid, cuando pude intuir la Modernidad de una forma incipiente, en una proyección clandestina de **Roma, città aperta**, a través de una copia que alguien logró sustraer por unas horas de la aduana del aeropuerto de Barajas. La complicidad emocional, a flor de piel, que la película de Roberto Rossellini suscitó entre la docena de privilegiados espectadores (basta pensar un momento en algunos de sus temas: la resistencia al fascismo, el compromiso entre católicos y comunistas, unidos en un frente común), nos impidió quizás percibir con claridad lo que de verdad existía detrás de algunas —no todas— de sus imágenes más genuinas: la necesidad de mostrarlo todo, de no callar, que aparecía unida a la noción de crueldad en la escena donde el comunista Manfredi era torturado por un miembro de la Gestapo ante los ojos de un tercer personaje. Justo allí donde el cineasta clásico habría recurrido en el noventa y

nueve por ciento de los casos a la elipsis, el director de **Roma, città aperta** no lo hacía. Rossellini no hurtaba a nuestra mirada el acto de la tortura, sino que lo mostraba de forma directa, en todo su horror; de ahí que años después, se pudiera escribir que ahí, en ese preciso momento de **Roma, città aperta**, había nacido el cine moderno.

Absorbidos por cierta urgencia —liberarse de la miseria social y política que nos rodeaba—, más de uno no acertó a percibir entonces, en toda su verdadera dimensión, la importancia del camino que Rossellini había emprendido. El motivo, por qué no decirlo, estaba también en la propia película, obra fundacional, pero todavía, en algunos aspectos, lastrada por ciertas servidumbres melodramáticas.

En cualquier caso, para los cineastas de mi generación, la Modernidad continuó siendo un fenómeno que, como tantas otras cosas, tenía su lugar al otro lado de la frontera. Habitantes de un país carente de una honda tradición cinematográfica (si nos remitimos, en este sentido, al período del Mudo, la “Edad de Oro” del cinema, y comparamos nuestra experiencia con la de países como Francia, Alemania, Rusia e Italia), la última guerra civil había frustrado la esperanza de un cine republicano y mandado al exilio a Luis Buñuel, el único autor con una auténtica **visión**, capaz de encarnar un verdadero magisterio. Algo esencial se perdió entonces, para siempre.

En mi caso, como en el de tantos otros, hubo de pasar un tiempo para que en París, a raíz de un ciclo que la Cinemateca dedicó a su obra, descubrir, aunque fuera con retraso —con retraso, siempre—, el verdadero alcance de la aventura de Rossellini. Después de ver **Paisà, Germania, anno zero, Stromboli, Europa 51, Viaggio in Italia y Francesco, giullare de Dio**, uno comprendía por qué una imagen cinematográfica ya sólo podía ser bella a fuerza de ser necesaria, es decir, de ser justa. De ese conjunto de películas se desprendía un arte del esbozo, del trazo rápido, de la literalidad de las cosas, que hacía del despojamiento su principal rasgo, y cuyas formas aparecían presididas por el signo de lo fragmentario, de lo inacabado. Apunte del natural, relato en primera persona, ensayo, cuaderno de notas o diario íntimo, la Modernidad venía hacia nosotros, espectadores, de la mano de Ingrid Bergman, una de las grandes estrellas del firmamento de Hollywood, ofrecida en holocausto por el propio Rossellini, que en la falda de un legendario volcán, al despertar de una pesadilla, contemplando el paisaje que la rodeaba, terminaba exclamando: “¡Qué misterio! ¡Qué belleza!”

De Strómboli a Lisca Bianca, la isla de **L'avventura**, de Michelangelo Antonioni, transcurrirían diez años, a partir de los cuales el cine emprendería un viaje sin retorno. La obra maestra de Antonioni propició, sin que él pudiera hacer nada por evitarlo, más de un exceso, pero sobre todo la divulgación de la idea de Modernidad en su versión más banal —la sociológica—, que se presentó por todas partes unida al concepto de incomunicación o de alienación. Pero ésta es otra historia.

En realidad ese cine moderno tenía sus raíces no sólo en la obra de Rossellini —en este sentido, el director más emblemático de todos—, sino también en la de Jean Renoir, Orson Welles y Robert Bresson. Suponía, ante todo, una nueva manera de entender la relación con el espectador. Ya no se trataba, hablando en términos convencionales, de **expresar** una verdad conocida de antemano, y que el guión acostumbraba a reflejar puntualmente, sino de hacerla **brotar** de entre las imágenes, en definitiva, de **revelarla**.

El cine clásico de Hollywood estuvo presidido no sólo por la obsesión de la homogeneidad y la transparencia, sino sobre todo por la idea de la superficie de la pantalla entendida como **profundidad**; de ahí que extendiera sus más importantes dominios dentro de los márgenes del plató, y depositara la figuración de sus sueños en una escenografía. La noción de profundidad que este dispositivo —extraordinario en su búsqueda de un modelo ejemplar— sugería, cristalizaba en el fulgor de los ojos de la estrella protagonista, prendidos en un punto situado por encima del eje de la cámara, un infinito a donde justamente se remitía el deseo contenido en la mirada del espectador. La mayoría de las veces —lo sabemos bien— no se

erice

trataba de otra cosa que un simple punto trazado con tiza en una pizarra negra, que se alejaba gradualmente, a conveniencia, hasta el fondo del decorado, y que fijaba la mirada de la actriz. Ninguna verdad podía surgir fuera de la relación que esa mirada única, legendaria, establecía.

El cine moderno, en su afán de contestar a este género de ilusionismo, asumió la falta de profundidad en la superficie de la pantalla, cultivando el rechazo de la escena elaborada a la manera teatral. El escritor de cine Serge Daney describió esta transformación de una manera muy precisa y esclarecedora: *"A partir del cine moderno, la imagen funcionará como superficie, y la pantalla será lienzo, muro o pizarra; es decir, espejo. Un espejo donde el espectador captará su propia mirada como la de un intruso; es decir, como una mirada que está de más. La cuestión central de esta escenografía no es la que planteaban las películas clásicas (¿qué hay que ver detrás?), sino otra, bien distinta: ¿puedo sostener con la mirada lo que veo?... Se trata de una escenografía de la obscenidad que coloca al espectador ante una situación insostenible: ser testigo del goce y el dolor del otro. Un otro que ya no es una gran estrella, sino un actor o una actriz desconocidos, casi sin nombre, alguien que no sabe nada y que se mira a través de nosotros."*

Una de las primeras y más radicales expresiones de ese carácter fue la mirada a la cámara —algo que el cineasta clásico evitó siempre—, como aquella que Jean Seberg dirigía al final de **A bout de souffle**, la que ponía en evidencia al espectador, haciendo tambalear en él todas las identificaciones. Pero lo que Godard no pudo preveer quizás en 1959 era que iba a ser la televisión, quien imponiéndose definitivamente en todas partes, llevaría hasta el absurdo esa figura de estilo, convirtiéndola en norma.

Su manifestación más extrema es la mirada recta que nos dirige la presentadora del Telediario en trance de leernos las noticias de cada día. Esa mirada (tan distinta a las de Jean Seberg y Anna Karina, a las de Marlene Dietrich y Greta Garbo) a la que se le niega la expresión viva y sugerente de cualquier emoción, y que por definición no puede errar ni contemplar el vacío. En cierto modo, se podría decir que es en el estudio de televisión donde hoy agoniza cotidianamente, referida a la pantalla, tanto la noción de profundidad del cine clásico como la idea de espejo que constituyó la razón de ser del Cine Moderno.

El caso es que a lo largo de dos décadas —los años sesenta y setenta—, el Cine Moderno vivió su pasión y acabamiento. No es extraño que estuviera presidido por la exaltación —la esperanza frustrada de una transformación social— y el duelo, simultáneamente. Duelo por la paulatina desaparición de los grandes maestros del pasado, y la muerte prematura y traumática de algunos de sus principales protagonistas: Pier Paolo Pasolini, Glauber Rocha, François Truffaut, Jean Eustache, Rainer W. Fassbinder...

En la década de los ochenta, el cine fue sumergido en el interior del Audiovisual. No por casualidad, a partir de ese momento, el modelo más divulgado de representación cinematográfica dió lugar a una escenografía ni clásica ni moderna, más bien barroca, donde los géneros se entremezclaban presididos por la ironía y la distanciaci3n, y que se prolonga hasta la actualidad: el Manierismo. Se diría que al cine sólo le queda ya, como tela de fondo o eco, su propia historia.

II

Me parece que he llegado al punto donde el título de esta alocuci3n me invita a hablar de alternativas: un tema bastante delicado, un poco confuso también, en la medida que se me plantea en relaci3n a una modernidad que, evidentemente, hace tiempo que pasó.

En este sentido, ¿ha sido el Manierismo una alternativa? Para más de uno, no cabe duda, lo fue y lo sigue siendo. En cualquier caso, es muy difícil establecer su valor real porque el

cine, insisto, ya no se nos aparece como una persona independiente —como lo fue, pese a todo, al dar el paso del clasicismo a la modernidad—, sino que es alguien que lleva hoy una existencia vicaria, que tiene su domicilio social más conocido en la televisión.

La televisión no continúa el cine por la simple razón de que no es un dispositivo para crear algo. La imagen electrónica ha dado lugar más que a un nuevo lenguaje, a un sistema de reproducción, a un código visual cuya función primordial es el control y la formación de masas a escala planetaria. ¿Cómo, entonces, extrañarse de que la vieja afirmación godardiana (“*Un travelling es una cuestión de moral*”) resulte cada vez más incomprensible en nuestros días?

Soy un cineasta. El cine es para mí una forma de destino y un medio de conocimiento, un oficio y una escritura. Sólo puedo hablar, con prudencia, de mí mismo. Ofrecer, en todo caso, el testimonio de mi experiencia: la de alguien que, como espectador, ha vivido en su infancia y adolescencia el último resplandor del clasicismo; alguien que observa cómo las nuevas generaciones, las que acceden por vez primera a la contemplación de una película a través de la pequeña pantalla del televisor, descubren el cine sin percibir su pérdida. Es justamente este sentimiento —todo un mundo— el que nos separa.

Algo se ha perdido, algo nos falta. Lo que se ha perdido es, sobre todo, la relación vital, el vínculo con el mundo que el cine entrañaba. Entonces ¿qué lugar habitar?. Esa es la verdadera cuestión que se plantea a una forma de arte que, socialmente, ya no ocupa su lugar de nacimiento: la sala oscura.

No sólo la sala oscura es hoy, a escala general, un residuo, sino que el cine entero se nos aparece como tal, como lo que queda de un mundo perdido, y no desaparecido del todo. Esta situación le acerca cada vez más a otros lenguajes que también poseen un carácter residual: la pintura, la poesía.

Si algo renovador puede llegar a surgir, procederá seguramente de aquellos territorios que no están acotados. O lo que es igual: de los márgenes. Pero escribir, pintar, filmar en los márgenes no significa ser marginal o tener voluntad de serlo. Es sencillamente reconocer el espacio que a cada cual le es propio, aquel a donde ha ido a parar.

A la hora de hacer una película, uno de los grandes problemas actuales es cómo hacer para que algo de verdad se introduzca en sus imágenes. Eso significa a veces tener que abandonar las autopistas conocidas, perfectamente trazadas, por donde pretenden discurrir la mayoría de los guiones, y tomar caminos y senderos que avanzan campo a través, los que dan la impresión —superficial— de no ir a ninguna parte. Porque sólo hay cine donde hay viaje auténtico, experiencia, encuentro.

EPÍLOGO

De noche, en el tren, camino de este lugar, abro un libro que he comprado antes de partir. En una de sus páginas, leo: “*Se debería poder hacer cierta película. Una película de insistencias, de miradas retrospectivas, de reinicios. Y luego abandonarla. Y filmar también ese abandono. Pero no se hará, ya se sabe. Nunca se hará. ¿Por qué no hacer una película de lo que se desconoce, de lo que aún se desconoce?*”

Palabras de una mujer, Marguerite Duras, escritora y cineasta. Están precedidas por un título: “*Escribir*” pero donde igualmente se podría haber leído: “*Filmar*”. Palabras en la noche, traídas por el azar. No constituyen probablemente ninguna alternativa, pero quizás pueden llegar a ser algo, acaso lo más esencial: un estímulo para buscar un sendero y caminar.

*Conferencia, leída en Girona, en el Centre Cultura la Mercé, el 10 de noviembre de 1994, revisada por el autor para su publicación en este número de *banda aparte*.