

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:
¿Crisis? ¿qué crisis?

Autor/es:
Losilla, Carlos

Citar como:
Losilla, C. (1998). ¿Crisis? ¿qué crisis?. Vértigo. Revista de cine. (13):98-107.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/43063>

Copyright: Todos los derechos reservados.
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:



¿CRISIS?

Un ensayo [incompleto] de periodización cinematográfica

¿QUÉ CRISIS?

98

V

Carlos Losilla

Planteamiento

Lejos de constituir, como desearían algunos, el principio de una nueva era, el actual reinado del más reciente de los monarcas hollywoodienses, el aclamado Quentin Tarantino, parece suponer más bien el final de una época, una larga agonía que viene arrastrándose desde principios de la década de los 90. Su último *morceau de bravure*, aquella gigantesca *pizza* titulada *Pulp Fiction* (1994), aún persiste, fulgurante, en la retina de muchos, pero a medida que sus efectos van remitiendo, el paisaje posterior a la batalla toma decididamente los rasgos de la famosa tierra baldía descrita por T. S. Eliot: nada por aquí, nada por allá.

Porque, en efecto, más que la piedra de toque del posmodernismo cinematográfico, *Pulp Fiction*

podría muy bien considerarse su sentencia de muerte, su violento asesinato a manos de uno de sus más eclécticos practicantes, algo así como los hijos de Saturno devorando a su propio padre. Todas las características de la estética posmoderna —desde el tratamiento irónico de las fuentes clásicas hasta la promiscuidad genérica, pasando por la absoluta falta de prejuicios narrativos y la aceptación alborozada de ciertos lenguajes “menores”— están ahí, pero moribundas, arañando orgullosas su último crepúsculo. El relato ya no se multiplica a sí mismo, sino que se retuerce dolorosamente, fuerza el funcionamiento habitual de sus mecanismos hasta conseguir lo inaudito: arrebatarle al poder del contenido, independizarse hasta el punto de convertirse en réplica fantasmagórica de sí mismo, autoaniquilarse —en fin— en aras de su propia exaltación. Y si el decir se erige en inquietante Kurtz de este reino de las sombras, lo dicho es ya el Willard del pensamiento débil, el subordinado que llega al corazón de las tinieblas para descubrir que ni siquiera existe: el reino de Tarantino sólo alberga cadáveres.

Además, comparada con la anterior realización del avisado Quentin, *Reservoir Dogs* (1992), *Pulp Fiction* podría antojarse perfectamente su doble maligno, su otro yo sarcástico y burlón. Y no precisamente por su bruñida superficie nihilista, ese diletantismo infantiloides tan viejo como el propio cine, sino más bien por constituir, sin duda alguna, la otra cara de la moneda: mientras *Pulp Fiction* proclama ruidosamente que todo relato termina en sí mismo, que toda contaminación narrativa acaba siempre en su propia autoinmolación, *Reservoir Dogs* se pregunta con angustia dónde está la puerta de salida, qué se puede hacer para encontrar la manera de romper el círculo. En *Pulp Fiction*, los límites temporales de la narración se dinamitan porque sí,

PULP FICTION
(PULP FICTION, 1994)
de Quentin Tarantino



sin ninguna necesidad, por el simple placer de hacerlo: un bonito monumento funerario, como decíamos, al credo posmoderno. En *Reservoir Dogs*, en cambio, esa misma –o parecida– operación sirve para buscar nuevos caminos, para experimentar con el tiempo y el espacio, para estrechar/ensanchar las situaciones en busca de una estabilidad que nunca llega: ¿cómo contar de nuevo una historia tras la debacle posmoderna?

Ésa es la pregunta básica, por ahora, del cine de los años 90, por otra parte típica de una época de crisis estética que intenta hacerse con una nueva identidad. Y en el caso del cine norteamericano, la respuesta pasa por la liquidación de su último mito, por su absoluta desmembración como espejo social y formativo. En el fragor de los 80, cuando las estructuras clásicas servían de modelo para nuevos conatos narrativos, puro reflejo fantasmático de una añorada plenitud, la alegre y despreocupada posmodernidad fundada por Spielberg y Lucas acabó dejando, cuando menos, un títere con cabeza: el propio relato, el vértigo de la narración entendido como base del placer cinematográfico, las estructuras polimórficas como demostración de que la instancia lingüística denominada Hollywood aún seguía vivita y coleando. En los 90, coincidiendo curiosamente con la autodestrucción del conglomerado económico, películas como *Pulp Fiction* delatan que no se pueden contar más cosas sin volver al punto de partida, un ejercicio infructuoso y estéril que ya no significa nada. En *Los puentes de Madison* (1995), de Clint Eastwood, el personaje del fotógrafo que encarna el propio director es la perfecta representación de la decadencia del mito narrativo: pretende actuar como motor del relato y se ve constantemente superado por las circunstancias, hasta terminar, humillado y degradado, contemplando cómo la narración sigue su curso sin él.

En principio, pues, tenemos la película de Eastwood, que constituye una desolada, impasible constatación del estado de las cosas, que diría el hoy denostado Wim Wenders. Pero, a la vez, hay otros productos que intentan superar ese pesimismo a través de su propia reactivación, ya sea más allá o más acá de la fabulación tradicional. Películas como *Little Odessa* (1994), de James Gray, o *The Underneath* (1995), de Steven Soderbergh, por ejemplo, empiezan a preguntarse de qué manera se puede recurrir de nuevo a los esquemas genéricos y narrativos del cine negro sin caer en la tautología o la autocomplacencia. Y otras como *Ed Wood* (1994), de Tim Burton, intentan regresar a una supuesta inocencia perdida a partir de la pura fascinación por la imagen. Entre el peso de la tradición y las incógnitas del futuro, tanto Hollywood como los independientes ensayan caminos secundarios, serpentean por senderos inexplorados, se niegan a seguir la línea recta de la carretera principal, lo cual da lugar a retorcidos ensayos narrativos, películas tortuosas y extrañas, productos que casi nunca encuentran el tono justo porque su ob-



LOS PUENTES DE MADISON
(THE MADISON BRIDGE,
1995)
de Clint Eastwood

jetivo es la propia búsqueda. Si el posmodernismo de los 80 fue un período masturbatorio y narcisista, los hijos de *Reservoir Dogs*, en cambio –titúlense *El juego de Hollywood* (1992) o *Doce monos* (1995), *Sabrina* (1995) o *Fargo* (1995)–, sólo pretenden volcarse hacia el exterior para encontrar una razón de ser, fortalecer incesantemente su universo diegético para que sea capaz –una vez más– de narrarse a sí mismo.

Mientras tanto, las cinematografías ajenas a la tradición hollywoodiense –ajenas hasta donde les resulta posible, claro está– parecen transitar caminos curiosamente parecidos. En los años 80, el hiperformalismo posmoderno se traduce, en el caso del modelo europeo, en un alambicado juego de autorreferencias y autocitas, de reelaboraciones y reescrituras, que tienen su primer epígono en el Jean-Luc Godard de *Sálvese quien pueda* (1980), *Pasión* (1982), *Nombre: Carmen* (1983) o *Yo te saludo, María* (1984), en las que los mitos, la agonizante cultura clásica occidental, la representación en su relación con la imagen y la tradición narrativa se entrecruzan para dar lugar a una curiosa reflexión sobre un cine que empezaba a asimilar su propia condición “artística”.

A partir de ahí, los clásicos forzarán su escritura hasta el punto de llegar, en ocasiones, a la autoparodia o, en el mejor de los casos, a la recapitulación acumulativa: Fellini se dedicará a recortar y pegar, a reflejar su propia herencia en un espejo deformado en películas como *La ciudad de las mujeres* (1980) o *Ginger y Fred* (1985); Rohmer filmará *El rayo verde* (1986), casi una caricatura de la transparencia representativa, curiosamente convertida aquí en burla feroz; y Tarkovsky llegará a la cima de su manierismo místico en *Sacrificio* (1986), no un acto de despoja-

YO TE SALUDO, MARIA
(JE TE SALUE, MARIE, 1984)
de Jean-Luc Godard



miento, sino un intento de hiperinflación demostrativa en el que cada plano, cada imagen se acaban cargando tanto de sentido como de referencias.

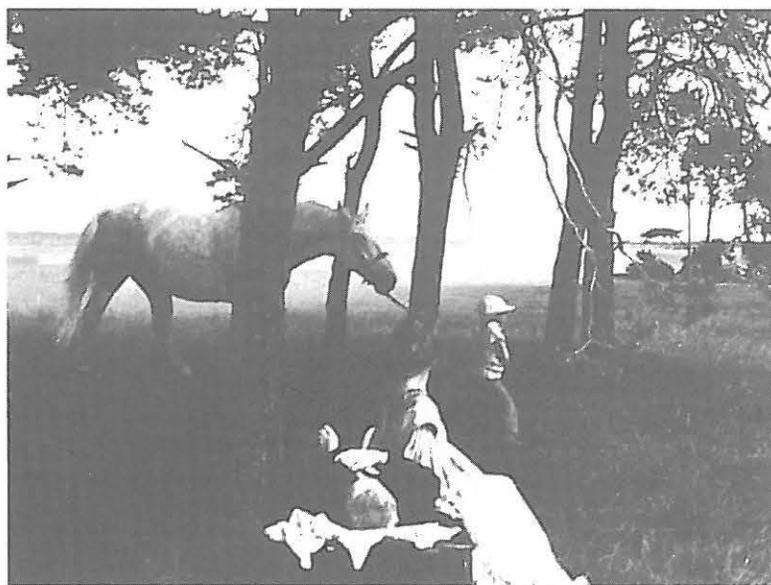
Se trata, evidentemente, de un estilo ostentoso, exagerado, pero poseedor de una gramática propia: si el cine europeo nunca pudo gozar de una era clásica, es decir, inició su esplendor con la modernidad de Renoir y Rossellini, entonces el posmodernismo debe volver sobre esa modernidad y convertirla en su punto de referencia. Las

cho más perfectas y puntillosas que sus antecesoras, poseedoras de un lenguaje refinado y de una absoluta precisión, las películas europeas de los 80 son mecanismos de relojería, cimas de un alfabeto que alcanzaba así su más acabada perfección. Una perfección, sin embargo, más cercana al inmovilismo y a la esterilidad que a otra cosa: si en el caso de Hollywood el relato se hipertrofia hasta autoaniquilarse, en la vieja Europa es la pulsión contemplativa y reflexiva la que provoca idéntico cortocircuito narrativo. De cualquier forma, había que volver a empezar.

Pero, ¿cómo? En ambos territorios, el problema era el mismo: los años 80 condujeron a un abrumador callejón sin salida en el que ya no se podía contar nada sin aludir, sin citar, sin retorcer formas y estructuras. Y el resultado no era ya nunca un relato, o una narración, sino más bien una superposición de ellos, un conglomerado, una mezcla de pasado y presente con la vista puesta ya fuera en la tradición general de la historia del cine o en el pasado personal del realizador. En los años 90, por el contrario, se parte de ese desolador panorama —e incluso, en ocasiones, se convive con él— para intentar regresar a la ingenuidad de un hipotético primer estadio de la enunciación: en otras palabras, mientras Abel Ferrara realiza *Bad Lieutenant* (1992), cuyo último plano es una especie de reivindicación del grado cero de la escritura cinematográfica, el propio Eric, por volver a nuestro ejemplo europeo, reinstaura, con *El sol del membrillo* (1992), el concepto de la cámara-ojo, de la observación tranquila y desprejuiciada entendida como principio de todo. En un momento, pues, en el que la mirada padece una saturación icónica y narrativa, el cine de la nueva década propone la transparencia más absoluta, el retorno a la era del pre-relato.

A partir de ahí, se inicia la reconstrucción. Y curiosamente, no es ni en los Estados Unidos ni en Europa donde comienza el proceso, sino en los llamados países del tercer mundo. El iraní Abbas Kiarostami, por ejemplo, pone en marcha una intensa depuración de su propio cine anterior para poder lugar a una película como *Y la vida continúa*, en la que es la contemplación de la realidad en estado puro la que propicia el (posible) nacimiento de una(s) historia(s). Y, recogiendo el testigo, filmes de ciertos europeos más experimentados y refinados, como Eric Rohmer o Nanni Moretti, empiezan a sentar las bases de un nuevo amanecer narrativo: *Les rendez-vous de Paris* (1994) y *Caro diario* (1994), respectivamente, utilizan el procedimiento del episodio para volver a dar forma diegética a una realidad hasticada de manipulaciones. En la segunda de esas películas, concretamente, se refleja con meridiana claridad el proceso que conduce desde la realidad inarticulada (el primer episodio: los paseos en moto) hasta la realidad narrada (el último: los médicos), pasando por la posibilidad del relato a partir de múltiples apuntes (el segundo, metafóricamente titulado "Islas").

EL RAYO VERDE
(LE RAYON VERT, 1986)
de Eric Rohmer



SACRIFICIO
(OFFRET, 1986)
de Andrei Tarkovski

formas renovadoras y experimentalistas de los años 60 se convierten ahora en estructuras institucionalizadas, en recursos legitimados por la evolución del público y de los gustos, y la reacción de los cineastas sólo puede consistir en la repetición y el perfeccionamiento obsesivos. Así, por ejemplo, *El sur* (1983) puede considerarse una nueva versión, revisada y ampliada, de *El espíritu de la colmena* (1973), mientras que *El cielo sobre Berlín* (1987) es una cuidadosa destilación, abstracta hasta la extenuación, de los postulados contenidos en *En el curso del tiempo* (1976) o *El amigo americano* (1977). Obras mu-

Ahí están, pues, los dos procedimientos básicos que se plantea el cine de los 90 para una posible regeneración narrativa: la reinstauración de un punto de vista firme sobre lo narrado y la reconstrucción de la estructura. En *Maridos y mujeres* (1992), de Woody Allen, la cámara se comporta como si fuera incapaz de encontrar una referencia fija, se mueve de aquí para allá como si el ojo que la domina no supiera adónde apuntar. En *Bad Lieutenant*, como decíamos, el último plano del film muestra un automóvil contemplado desde la distancia, casi al modo en que lo haría un noticiero, sonidos ambientales incluidos, para —de repente— romper este encanto documental con la explosión de un disparo que, supuestamente, termina con la vida del protagonista: una manera como cualquier otra de proclamar que el *thriller* pos-posmoderno ya no sabe cómo filmar una muerte, ni siquiera qué punto de vista adoptar. Lo mismo que sucede con el mismísimo concepto de relato en películas como las de Rohmer o Moretti, *Más allá de las nubes* (1995), de Antonioni y Wenders, o *Chunking Express* (1995), de Wong Kar-Wai, por citar sólo algunos ejemplos: narraciones fragmentadas que nunca terminan de arrancar, siempre en busca de la unidad perdida.

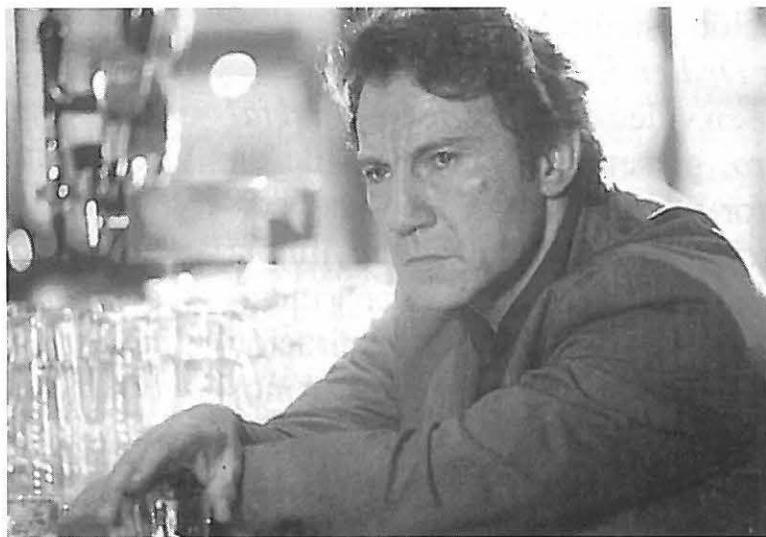
Nudo

No resultaría en absoluto descabellado identificar estos desesperados intentos de reconstrucción del relato con una posible reconstrucción del yo narrativo, es decir, con una reestructuración de la noción filosófica de sujeto. El yo, fragmentado en mil pedazos por el espejismo posmoderno, tal como certifican Gianni Vattimo y compañía, emprendería, así, una procelosa búsqueda de sí mismo en el transcurso de la cual intentaría dotarse de un nuevo punto de vista y una nueva estructura, es decir, de una nueva identidad. Y todo ello no sería de extrañar, insistimos, sobre todo por las concomitancias existentes entre el período cinematográfico que estamos viviendo y algunos otros de la historia más reciente del cine. La década de los 70, por ejemplo, significativamente bautizada por Tom Wolfe como “la década del yo”, es también una época de crisis estética: tras los cataclismos modernistas, iniciados a finales de los 50 y que inundarán los *happy sixties* de principio a fin, la revolución lingüística de Godard y Antonioni, de Bergman y Saura, se encuentra en un estado claramente agónico en el que se está incubando ya el narcisismo posmoderno. Sin embargo, es precisamente esa transición la que nos interesa, como ocurre en el caso de los 90, ese momento en el que el agotamiento de un lenguaje y el lento surgimiento de otro dan lugar a una fascinante encrucijada. Exactamente igual que sucede en los años 50 con la larga agonía del clasicismo y toda la serie de brillantes destellos que darían lugar —ya de una vez por todas— a la modernidad.

La década del yo, decíamos que decía Tom

Wolfe. En efecto, si los 80 traen consigo la fragmentación del sujeto, los 70 suponen su plenitud, aunque sólo sea en oposición al universo exterior, sumido en la dolorosa resaca de los sueños rotos de la década anterior. Una de las dos superpotencias del mundo surgido de la guerra fría, los Estados Unidos de América, se encuentra en pleno acceso paranoico, tras la derrota en Vietnam y el *shock* del asunto Watergate. Y la dormida Europa del desarrollismo y el aburguesamiento rampante, por su parte, invita más a la hi-

BAD LIEUTENANT
(BAD LIEUTENANT, 1992)
de Abel Ferrara



EL SOL DEL MEMBRILLO
(1992) de Víctor Erice

bernación y al repliegue que a ninguna otra cosa. Si la utopía de los 60 se había centrado en un exuberante desbordamiento, en una gozosa reivindicación de la imaginación colectiva, el sopor de los 70 provoca una dolorosa retirada hacia los cuarteles de invierno del subjetivismo. Y si en aquella década se habían producido, por un lado, el descubrimiento de la realidad por parte del cine americano —no sólo desde el punto de vista de la forma, con Cassavettes a la cabeza, sino también del contenido: los nuevos temas sociales, sexuales, etc.—, y, por otro, la apoteosis de la experimentación por parte del europeo —es decir, en ambos casos sendas reflexiones sobre cómo abordar el mundo circundante y cómo manipularlo para comprenderlo—, en ésta de los 70

los dos conceptos se entrecruzan para dar lugar a un cine que muestra a la vez la decadencia de un cierto enfoque del humanismo y la progresiva esterilidad de sus propuestas estéticas: el cinematógrafo ha llegado a un estadio de su evolución en que ya le resulta imposible no sólo mostrar la realidad tal cual es, sino también analizarla intelectualmente.

Es el caso de las películas de Carlos Saura en esa época, por poner ahora un ejemplo español, tenazmente empeñadas en mostrar a un personaje que intenta revisitar su infancia o su pasado sin lograr descifrar su inextricable sentido: tanto *La prima Angélica* (1973) como *Cría cuervos...* (1975) o *Elisa, vida mía* (1977) son filmes tan complejos estructuralmente que nunca se sabe dónde empieza la realidad y termina su recreación. O las de Bergman, atrapadas entre el ceremonioso, espectral esteticismo de *Gritos y susurros* (Vischningar och rop, 1972) y el impávido naturalismo de *Secretos de un matrimonio* (Sce-

hiperrealismo cada vez más alejado de la transparencia clásica. Algo que, curiosamente, también estaba sucediendo en Europa, aunque las apariencias parecieran indicar lo contrario. En efecto, el neorrealismo y los movimientos afines supusieron tanto una nueva reflexión sobre el problema de la realidad y su representación como otra manera de enfrentarse al colapso del clasicismo a través de su disolución formal: si el manierismo norteamericano se dedicaba a dislocar la composición del encuadre y la disposición de las figuras en su interior, el neorrealismo hurgaba en las apariencias para borrar las marcas de la enunciación y exhibir impudicamente el resultado. En ambos casos, el equilibrio conseguido en el universo clásico estallaba en mil pedazos: en un extremo, mediante la puesta en evidencia de su artificio; en el otro, dejando al descubierto su imposible relación con la realidad representada. En este sentido, pues, el neorrealismo podría considerarse otro tipo de manierismo, desde el momento en que se trata de una consecuencia de la desintegración clasicista, una redefinición de sus postulados con fines autodestructivos.

En cualquier caso, sólo hay que seguir una de las ramas del árbol genealógico para comprender las sutiles relaciones que unen a estos períodos aparentemente tan alejados entre sí. Empecemos por el principio: Nicholas Ray y Roberto Rossellini, el poeta atormentado y el místico siempre en busca de la pureza del lenguaje. Más allá del tópico, incluso la percepción más ingenuamente cinéfila de ambos autores socava su primigenio enfrentamiento: de Ray también suele admirarse su desnudez retórica, su desprecio del relato en beneficio de la "imagen justa", que diría Godard. Pero, ¿qué ocurre entonces con Rossellini? ¿Cómo pasar al revés de la trama hermenéutica y contemplar al pionero de *Roma, ciudad abierta* (1945) como un destructor de formas, un refinado manierista comparable al alucinado Ray de *Johnny Guitar* (1953)?

Una película curiosamente realizada el mismo año que ese *western* mítico puede ayudar en esta ardua labor. *Te querré siempre* (1953), en este sentido, suele contemplarse como el acta de nacimiento de la modernidad cinematográfica, pero a veces únicamente por uno de sus aspectos: su ímpetu realista, es decir, su negación positiva de la noción de relato con el fin de erigir una nueva manera de mirar el mundo a través del cine. Lo que ocurre, sin embargo, es que ese impulso constructivo, como todos los de su especie, va acompañado de otro netamente destructivo, hasta el punto de que podría decirse que *Te querré siempre* es también una película sobre la crisis del lenguaje clásico, no sólo asimilada a la crisis matrimonial de la pareja protagonista, sino también a la filmografía anterior del cineasta italiano. Por un lado, su condición semidocumental, esa fisicidad que proviene de una sólida, espontánea integración *visual* entre los personajes y su entorno. Por otro, esos pequeños detalles que rompen la quimérica unidad del relato y que a su



MARIDOS Y MUJERES
(HUSBANDS AND WIVES,
1992) de Woody Allen

ner ur ett aktenskap, 1973). O incluso las de los italoamericanos de Hollywood, que insisten en una imposible, aunque fascinante, renovación de las estructuras clásicas a través de su ideologización, ya se trate de Coppola y *El padrino* (The Godfather, 1972) o Cimino y *El cazador* (The Deer Hunter, 1978).

Al contrario de lo que está sucediendo en los años 90, pues, los liquidadores del modernismo se enfrentan a la crisis de su propio lenguaje forzándolo al máximo, subrayando sus características más visibles y entonando una marcha fúnebre por la lenta, inapelable desaparición de sus figuras de estilo. Exactamente lo mismo que había ocurrido en el Hollywood de los años 50, en el que el afianzamiento del color y los nuevos formatos de pantalla, entre otras muchas cosas, habían impulsado al cine americano hacia un retorcimiento de las formas, un fantasmagórico

vez muestran al hombre violentamente arrebatado a su contexto.

Esa tensión entre el descubrimiento de una nueva óptica y el lento declinar de la mirada clásica constituye, igualmente, el corazón del film: *Te querré siempre* presenta a una pareja "descontextualizada" y enfrentada a un medio hostil, es decir, dejando atrás una etapa de su vida y accediendo a otra que cambiará la totalidad de sus concepciones. En *Johnny Guitar*, el pasado—incluso del género en el que se inscribe—también desempeña un papel fundamental, pero lo más importante es que la película, gracias sobre todo al Trucolor y a lo *bizarro* de vestuario y decorados, así como al montaje y al movimiento de los actores en el encuadre, mantiene a lo largo de toda su duración algo así como una aguda sensación pesadillesca, igual que si se desarrollara en territorios ignotos y estuviera poblada únicamente por fantasmas. Nada hay en ella, pues, que remita al sobrio naturalismo rosselliniano, y sin embargo en ocasiones podría pensarse que tampoco puede existir película más realista: como en los demás trabajos de Ray, el centelleo de las miradas, las súbitas rupturas narrativas y los arrebatos que de repente truncan una situación en apariencia convencional, dan lugar a una intensa sensación de cercanía entre lo que se muestra en la pantalla y lo que percibe el espectador, inquietantemente opuesta a su decidida ruptura de la armonía formal.

Así pues, la descomposición del universo clásico que llevan a cabo tanto Rossellini como Ray es variada y compleja, no responde a una única operación. En ella, el nuevo realismo y las tendencias manieristas se mezclan indiscriminadamente para conformar un frente común: aquel que desenmascara al clasicismo y le niega su condición—indiscutida hasta entonces—de único reflejo posible del mundo, de ordenación privilegiada de la mirada humana. El Rossellini de *Te querré siempre*, el Ray de *Johnny Guitar*, el Renoir de *El río* (1950), el Hitchcock de *La ventana indiscreta* (1954) o el Sirk de *Escrito sobre el viento* (1956), por poner sólo algunos ejemplos señeros, muestran y ocultan a la vez la realidad, ofrecen un complicado juego de espejos en el que nada es lo que parece y todo es perfectamente reconocible, pero, en cualquier caso, desmitifican al clasicismo como espejo de la vida, como apoteosis de la transparencia: desmontan sus elementos constitutivos, la realidad y el artificio, y nos los muestran separadamente para que podamos apreciar su complicado funcionamiento.

Pues bien, algo parecido sucede en la década de los 70 con respecto al modernismo. Nacido del cruce entre esa voluntad realista y la vocación destructiva que inevitablemente lleva aparejada, este último se desarrolla en todo su esplendor en los 60. Y, del mismo modo que el clasicismo, se erige en una manera de contemplar el mundo, un modelo del universo representado: si las estructuras clásicas intentan proporcionar una sensación de orden y armonía, o por lo me-

nos de ese saber—dónde—estamos—y—qué—miramos tan propio del hombre occidental anterior a la Segunda Guerra Mundial, las modernistas emprenden la tarea exactamente contraria, reflejan su entorno como si se tratara de un espejo roto, un universo fragmentario y desintegrado en el que la figura humana se encuentra constantemente desplazada. Modelo, enfoque, método, poética: tanto el clasicismo como el modernismo gozan de una unidad retórica de la que carecen los estilos intermedios, siempre a medio camino de todo, atrapados en ese instante de la transición en el que las formas aún están cambiando y nada tiene una apariencia definida. Como aquella estatua de Apolo a punto de convertirse en laurel, los pies transformados ya en hojas, los períodos de crisis estilística parecen instantáneas congeladas en el instante de la metamorfosis. Y si en los 50 ese momento, hijo de la guerra fría y del macarthysmo, del vacío posbélico y la crisis de valores, se concreta en un combate cuerpo a cuerpo entre



JOHNNY GUITAR
(JOHNNY GUITAR, 1953)
de Nicholas Ray

la realidad y la apariencia, en un absoluto desprecio por las instancias narrativas, en los 70, tras el fracaso de las utopías, el movimiento es más de reconstrucción, de recoger los pedazos sobrantes de la hecatombe e intentar otorgarles una nueva unidad en forma narrativa.

De ahí la aparición de Spielberg y Lucas, entre otros, los eternos infantes en busca del relato perdido. Pero también de ahí, siguiendo ya con nuestro imaginario árbol genealógico, la angustia, la inquietud de cineastas como Wenders o Scorsese, que se encuentran frente a frente con los restos del naufragio de la modernidad e intentan recomponerlos: como en el caso de Rossellini y Ray, otra vez perdidos en la movediza tierra de nadie del cambio, sus películas serán la historia de ese intento, el ensayo general para una nueva puesta en escena de la descomposición y la recomposición. Película-testamento de esa situación, *En el curso del tiempo*, a pesar de su aparente sencillez, supone una propuesta absolutamente desmesurada: no sólo dura casi tres horas, no sólo intenta ser una reflexión sobre Alemania y —por si fuera poco— Europa, sino que,

además, pretende erigirse en *summa* de muchas otras cosas. Por un lado, de la estética modernista, de esa suspensión del relato que da lugar a la contemplación y el tiempo muerto entendidos como figuras de estilo. Por otro, de sus relaciones con la herencia clasicista y manierista, de la necesidad de volver a contar historias frente al vacío de la contemporaneidad.

También *Taxi Driver* (1976), por citar la película más famosa de Scorsese, ensaya esta imposible combinación. El esqueleto procede de la tradición del *film noir*, la noche y la ciudad, la neurosis urbana y la violencia. Pero el punto de vista es extrañamente estilizado, distanciado, parte del realismo para llegar a una visión de pesadilla. Como en el caso de Wenders, pues, el film de Scorsese ostenta un doble movimiento, aun-

modernismo. Y el resultado fue el posmodernismo, la entronización del relato como dios todopoderoso: ya se podía volver a narrar el mundo circundante, pero lo que quedaba al final era un simple simulacro, como demostraría el propio Wenders un poco más tarde con *El amigo americano*. Siempre en busca de la instancia narrativa como autoafirmación, tanto los 70 como los 90 persiguen el reencuentro con el relato como una especie de tranquilizadora metáfora de su regreso al seno materno, al fantasma de la tradición clasicista, precisamente aquello de lo que huyó el manierismo para construir otra cosa, otro lenguaje. ¿Quiere esto decir que, tras ya dos transiciones dedicadas a la reinstauración del relato, y teniendo en cuenta la ruptura que ello supone con respecto a los ciclos de la historia del cine, no existe ya posibilidad de una renovación radical de las formas fílmicas? ¿Significa, pues, que el modernismo de los 60 fue la última oportunidad para la búsqueda de un cine más inquieto e insatisfecho con las estructuras de siempre, tal como sucedía también, en aquella época, en el ámbito de la novela? Tiempo al tiempo, pero, tal como está el patio, yo no me atrevería a poner la mano en el fuego.

Desenlace

Profecías aparte, lo que queda ya absolutamente claro es que, en los tres períodos de transición que hemos sobrevolado, la dolorosa decadencia de un lenguaje convive siempre con el tímido surgimiento de otro. En los 50, el manierismo, que englobaría igualmente al llamado "neorrealismo", experimenta su máxima eclosión al tiempo que despuntan los primeros brotes modernistas. En los 70, los últimos fulgores de la modernidad se ven sorprendidos por la súbita aparición de la criatura que ellos mismos han engendrado, la vorágine posmoderna. Y, finalmente, en los 90, la agonía de esta última supone a la vez el nacimiento de algo que no aún se sabe muy bien qué es, pero cuyas características ya empiezan a adivinarse.

El itinerario seguido, pues, tiene unos ritmos muy marcados, subrayados además por las innegables semejanzas entre los períodos descritos. Podría decirse que, a partir del final de la Segunda Guerra Mundial, los ciclos estéticos se suceden —más o menos— a intervalos de diez años, dedicándose una década a profundizar en un estilo definido y bien formado, y la siguiente a contemplar su decadencia y el inicio de algo distinto. Por supuesto, no se trata de nada parecido a una ciencia exacta, y los diez años supuestamente transcurridos entre la aparición de un estilo y el principio de su descomposición nunca suelen bastarse a sí mismos. Aquí se ha utilizado la fórmula de la década por simple comodidad explicativa, pero lo más frecuente es que los movimientos en cuestión empiecen a producirse antes e incluso finalicen después, como demuestra fehacientemente el manierismo, por ejemplo, cuyas



ESCRITO SOBRE EL VIENTO
(WRITTEN ON THE WIND,
1956)

que aquí de sentido contrario: si *En el curso del tiempo* se inicia con la ausencia del relato y finaliza con el convencimiento de su necesidad, *Taxi Driver* empieza con la constatación de su (precaria) supervivencia y termina con la proclamación de su imposibilidad. El optimista Wenders y el pesimista Scorsese, no obstante, no están tan lejos el uno del otro como podría creerse. Como ya sucedió en los 50, el modelo institucionalizado —allí el clasicismo, aquí el modernismo— sirve como punto de partida para un triple salto mortal sin red en el que, a través de la exageración de sus propios rasgos, acaba dibujándose un incesante vaivén entre lo viejo y lo nuevo, entre la persistencia de los estilemas modernistas y el intento de convertirlos en otra cosa, en un universo diegético más articulado.

Como entonces, pues, destrucción y reconstrucción. Pero lo que allí, en el fondo, aún suponía una cierta confianza en la renovación del lenguaje cinematográfico, en su poder de auto-transformación, en su capacidad para la adaptación a otra mirada sobre el hombre contemporáneo, aquí es ya únicamente entrega absoluta a la obsesión por el relato. Había que contar cosas nuevas a toda costa, pero sólo podía hacerse a partir de la desolación, del descreimiento que había dejado como herencia la larga agonía del

primeras muestras comienzan a detectarse en la inmediata posguerra.

También las etiquetas referidas a los períodos responden menos a la realidad, siempre mucho más compleja, que a la necesidad de clarificación con respecto a un corpus de películas y estilos que ya ha cumplido los cien años y que, por lo tanto, ya necesita la implantación de un cierto orden para su comprensión, es decir, para establecer relaciones entre los distintos elementos que los conforman y contemplarlos, así, de una manera global. Se trata, simplemente, de crear un código común que sirva de punto de referencia a la hora del análisis, el debate y la discusión.

Pues, efectivamente, una de las cosas que más sorprenden cuando cualquier curioso se acerca a la historia del cine es la multiplicidad de conceptos y denominaciones que se le han aplicado hasta el momento, casi siempre incompatibles entre sí. Los especialistas únicamente se han puesto de acuerdo en el caso de unos pocos movimientos, por lo general correspondientes al cine europeo y santificados por la cultura oficial: el surrealismo, el expresionismo, el neorrealismo... Los demás siguen moviéndose en el limbo de la indefinición más absoluta: los misteriosos "nuevos cines", por ejemplo. Y no digamos ya el cine americano, cuya contemplación suele reducirse a la inevitable referencia al clasicismo y poco más. Lo que más sorprende, en este sentido, es que las demás disciplinas, ya totalmente consagradas en el altar de las formas artísticas aceptadas por cualquier persona medianamente culta, sirvan para unas cosas y no para otras. En breve: ¿por qué se bendice a cierto período del cine alemán con la reductora etiqueta de "expresionismo" y, en cambio, no se utilizan otras denominaciones propias de la periodización literaria o artística? Es cierto que la historia de la literatura y la del arte no gozan de idénticas referencias para los mismos movimientos, lo cual es algo muy saludable, pero sí coinciden en lo fundamental —la estética renacentista, el barroco, el neoclasicismo...—, conceptos que ya todo el mundo identifica y que sirven para establecer paralelismos y comparaciones, es decir, para entenderlo todo un poco mejor que si nos limitáramos a tratar con individualidades o con denominaciones absolutamente distintas. La historia de las artes es una historia global, indivisible, y cualquier acercamiento a sus propuestas debe contemplarse desde este punto de vista.

El cine, sin embargo, se encuentra con un problema aparentemente insoluble para formar parte de esta aldea global de las formas artísticas. Mientras la literatura, la música, la pintura, la escultura o la arquitectura tienen miles de años de historia, el cinematógrafo, como decíamos, acaba de cumplir los cien: ¿hasta qué punto, pues, resulta razonable aplicar una periodización, utilizando además etiquetas pertenecientes a esas otras expresiones milenarias, a un fragmento de tiempo tan corto? Para responder a esto, hay que tener en cuenta otra contingencia decididamente

inusual: cualquier acercamiento mínimamente atento a la materia debería ser capaz de demostrar que, en sus brevísimos cien años de historia, el cine ha conocido prácticamente la misma evolución estética que el resto de las artes: una época de armonía clásica equiparable a la producida por la civilización griega y la cultura renacentista, que debería identificarse básicamente con el cine americano de los años 30; una decadencia manierista que podría incluir tanto el movimiento del mismo nombre que se produce en la Italia del siglo XVI como las posteriores manifestaciones barrocas y románticas, y que, en efecto, abarcaría tanto el cine norteamericano de los 50 como el neorrealismo y sus adláteres; una explosión de clara voluntad renovadora muy parecida a lo que los anglosajones llaman *modernism*,



EN EL CURSO DEL TIEMPO
(IM LAUF DER ZEIT, 1976)
de Win Wenders

sobre todo en el terreno literario, y que por primera vez coincidiría más o menos en el tiempo con su manifestación en el resto de los campos artísticos; y, en fin, una continuación/reacción a esta última que todavía colea y que, de una manera muy lógica, todo el mundo coincide en denominar "posmodernismo". Aún es demasiado pronto, sin duda, para referirse de algún modo a lo que ha venido después, pero tiempo habrá para ello: su coincidencia en varios campos artísticos hace prever un movimiento no tan disperso e inarticulado como hubiera podido parecer en un principio.

Aparece entonces, raudo y veloz, el problema de la nomenclatura. A lo largo de estas páginas, se han utilizado ciertas denominaciones aparentemente sin ninguna explicación, por lo que quizá convendría otorgar algún tipo de base teórica a todas esas opciones. El "clasicismo" parece, sin duda alguna, la más incontestable, sobre todo por su mayoritaria implantación y por su indudable adecuación al estilo aludido. Queda la cuestión, sin embargo, del cine europeo anterior al final de la segunda contienda mundial, un inexplicable cajón de sastre que algún día habrá que estudiar y analizar a fondo: hay en él las suficientes coincidencias como para empezar a abogar ya por una especie de clasicismo multi-

forme cuyas primeras grietas empezarían a aparecer poco antes de la guerra —*La regla del juego* (1939), de Renoir— y cuyo desmoronamiento definitivo tendría un nombre indiscutible, el de Roberto Rossellini.

Por otra parte, la del “manierismo” es la más conflictiva de las decisiones aquí tomadas. El término, como todo el mundo sabe, procede del arte italiano de la segunda mitad del siglo XVI, y se refiere a la abundancia de motivos ornamentales, a la exageración de las formas, a la dramatización de los elementos clásicos que darían lugar, un poco más tarde, al barroco. Muchos teóricos han coincidido en aplicar este término a una cierta tendencia del cine de los 70 y los 80, que acudiría al clasicismo hollywoodiense en busca

“Posmodernismo” —un término demasiado vulgarizado por los medios de comunicación pero que en literatura, por ejemplo, goza ya de un considerable predicamento historiográfico, gracias, entre otros, a nombres como John Barth o Brian McHale— me parece mucho más acorde con la característica principal del estilo predominante en los 80 y los 90, sobre todo por su condición reactiva en relación al “modernismo”, otra referencia literaria —de Proust a Joyce y más allá: la renovación de las estructuras narrativas de la novela decimonónica— muy útil para etiquetar el cine realizado a partir de la *nouvelle vague*, tanto en Europa como en los Estados Unidos, donde el llamado “nuevo cine americano” y su resonancia en la producción más comercial se ha-



TAXI DRIVER
(TAXI DRIVER, 1976)
de Martin Scorsese

de fuentes de inspiración casi siempre basadas en la nostalgia y el pastiche, algo que otros prefieren denominar “neoclasicismo”. Evidentemente, se trata de dos conceptos muy distintos, y, según creo, ninguno de ellos válido para referirse a la ironía autoconsciente con que Spielberg o De Palma juegan con Hawks o Hitchcock en sus películas más imitativas. Sí, en cambio, para un estilo posclásico, como el del Hollywood de los años 50 o el “neorrealismo”, que, sin llegar a destruir del todo la narración clásica y los mecanismos que la hacen posible —no hay tantas diferencias, a primera vista, entre *Roma, ciudad abierta* y cualquier melodrama bélico norteamericano de la segunda mitad de los 40—, la conduce a límites paroxísticos de representación o la reduce a la esencia de sus más desnudas estructuras primigenias.

cen indudable eco de Godard y compañía. (No hay que confundirlo con el “modernismo” literario hispano, que se desarrolla a caballo entre el XIX y el XX, y que se inclina más bien por las formulaciones decadentes y refinadas.)

Los vacíos son todavía evidentes, sobre todo en los referente a las épocas de crisis estilística: tenemos una denominación para el período posclásico pero ninguna, aún, para el inmediatamente posterior al modernismo (los años 70), ni tampoco, como es lógico, para el pos-posmodernismo que nos está tocando vivir (los 90). Lamento recurrir al tópico, pero los años y la perspectiva temporal darán, seguramente, con la solución. De momento, no estaría mal empezar a pensar en esos años de crisis como la base desde la que construir una posible periodización para la historia del cine, épocas de desconcierto esté-

tico durante las cuales las formas se convulsionan y transforman, sin destruirse nunca del todo. Desde ese punto de vista –y excluyendo el período silente y la transición al sonoro, aún faltos de una mayor clarificación–, las épocas de “plenitud” no serían más que una consecuencia lógica de esas fascinantes metamorfosis y, por lo tanto, no plantearían más problemas que los que comporta una definición más o menos rigurosa y detallada. La irregularidad, la rugosidad y la discontinuidad propias de las crisis, en cambio, supondrían un mayor esfuerzo hermenéutico a la hora de enfrentarse a sus marcados vaivenes, a esos ritmos oscilantes que les son propios y que, a la vez, señalan algunos de los hitos más significativos por los que podría discurrir cualquier tipo de replanteamiento de la historiografía moderna. No importa que, en última instancia, la nomenclatura sea otra totalmente distinta a la expuesta aquí, ni tampoco que varíen los espacios de tiempo y las relaciones entre los períodos. De cualquier manera, la singularidad de cada película y de cada autor no correrán –o no deberían correr– ningún peligro, por lo que quizá los cien años sea ya una buena edad para empezar a pensar en el pasado y en las mejores formas de abordarlo y comprenderlo. De lo contrario, la próxima década puede que vuelva a sorprender a los historiadores preguntándose extrañados qué diablos quiere decir la gente cuando afirma que el cine está en crisis: “¿Crisis? ¿Qué crisis?”. ☉