

sas es el indispensable punto de partida para poder explorar sin prejuicios el cada vez más complejo mundo de la historia de la imagen. Así, el angustioso problema de la supervivencia del cine, y de sus estudiosos, se resuelve en una serena constatación de la fecundidad de una identidad básica fuerte, capaz de reconocer las dinámicas de influencias e intercambios, precisamente a partir de sus peculiaridades.

En *El cine y el arte visivo* se pueden encontrar sugerentes páginas acerca de la presencia del cine en los museos; un repertorio (ya presente en *Cine y pintura*) de la manera en la que el cine ha tratado la pintura; un novedoso e interesante capítulo acerca de uno de los períodos cruciales para la comprensión de las relaciones entre cine y artes visuales, la época de entreguerras (siempre capaz de aportar nuevos datos, cuanto más detallada y consciente metodológicamente es la investigación); un diálogo abierto y original con el mundo de las teorías de la comparación entre artes, donde, aparte de la ya conocida reflexión sobre los "critofilm" de Cesare Raghianti, se vuelve sobre los autores clásicos (Arnheim, Panofski, Eisenstein, Rohmer) con preguntas precisas, capaces de desafiar el tratamiento estático con el que se momifican estos autores y sus escritos en muchos manuales de historia de la teoría. En síntesis, una lectura que puede generar infinitos recorridos de reflexión alrededor de los nudos fundamentales de la historia del cine, y, sobre todo, una obra que debería provocar, al menos en nuestras cabezas, la caída de los muros entre disciplinas que la institución académica, y quizás cierta pereza mental de los que la componen, propician diariamente.

El libro de Costa acaba sin un capítulo de conclusiones, incumbencia, como él escribe, «poco amada para quien considera la investigación siempre abierta» (p. xiii). Se deja entonces la última palabra al lector. El esfuerzo de "abrir" la disciplina se traduce de esta manera en un gesto de "apertura del texto" enormemente coherente. Es de esperar que de ese gesto nazcan no sólo nuevas aportaciones a la disciplina de los estudios cinematográficos (resultado importantísimo en sí), sino también un enfoque abierto y crítico al estudio de la historia de las imágenes.

VALERIA CAMPORESI

## PAISAJES DE LA MODERNIDAD. CINE EUROPEO 1960-1980

Domènec Font

Barcelona

Paidós, 2002

410 páginas

19 euros



*¿Hemos sido alguna vez modernos?*

*•Ser consciente no es estar en el tiempo...*

*Sólo con el tiempo el tiempo se conquista»*

T.S. Eliot

La mayoría de ensayos pueden fácilmente dividirse entre textos del deber y textos del placer. Los primeros hay que leerlos por obligación, aunque su lectura suponga un esfuerzo que los lectores hedonistas estimen superfluo; los segundos, por el contrario, se leen con pasión, a pesar de que un acendrado puritanismo intelectual pueda considerarlos prescindibles. No abundan demasiado los ensayos que consiguen reunir ambas características y convertir la mezcla en virtud, precisamente porque los estilos parecen referirse a panoramas morales anti-téticos. La obra de Domènec Font *Paisajes de la modernidad* es, sin embargo, uno de esos raros textos que alcanzan a metabolizar con éxito esta com-

binación: es un libro de una lectura que no por ser obligatoria deja de ser apasionante.

La obra de Domènec Font dedicada al cine puede considerarse dividida también en dos etapas. A las complejidades de la primera no me referiré más que para poder delimitar las características mucho más precisas de la segunda. En esta segunda parte, da la impresión de que el autor se ha propuesto firmar la necrológica del Cine (que no necesariamente del fenómeno cinematográfico). Primero con un libro titulado significativamente *La última mirada. Testamentos filmicos* (Valencia, Ediciones de la Mirada, 2000), en el que describe los prolegómenos del fin del cine clásico, a través de la última (y, en según que casos, definitiva) obra de cineastas que pueden considerarse pilares del clasicismo, aunque alguno de ellos engrose también la nómina de la modernidad. En todo caso, es un libro crepuscular y en gran medida espectral, como certeramente se indica en la contraportada del mismo. A continuación, el autor emprende un trabajo de gran envergadura a través del que nos expone, yo creo que muy conscientemente, la eclosión final de un arte, el Cine, que, al parecer, nació demasiado tarde, justo cuando se iniciaba el crepúsculo de la era que le servía de razón y sustento: la modernidad. *Paisajes de la modernidad* se convierte así en un auténtico monumento funerario y tiene en común con la mayoría de éstos la misma complejidad y el mismo carácter obsesivo.

Y, por último, este trabajo que nos ocupa se divide asimismo en dos secciones que no están declaradas pero que se delatan en la diversidad del ritmo y de las peculiaridades expositivas de cada una de ellas. La primera parte parece estar presidida por un aliento histórico y es un tanto torrencial; la segunda se decanta más por la reflexión teórica, confirmando así lo que se anunciaba en *La última mirada*, donde se decía que Domènec Font estaba trabajando en una teoría e historia del cine moderno. Lo cierto es, de todas formas, que el resultado, la conjunción de las dos mitades, no es ni una teoría ni una historia, sino una mezcla inquietante y sustanciosa de ambas.

Al adentrarse en el primer territorio de *Paisajes de la modernidad*, al lector le asalta la misma impresión que tiene el espectador de las escenas finales de esa magnífica y fantasmagórica película de Sokurov titulada *El arca rusa*, donde los personajes

de la historia de Rusia descienden las escalinatas del Hermitage, desbordándose alrededor de una cámara-ojo (en las antípodas de Vertov) que los contempla fascinada: cientos de engalanados individuos de distinto sexo y categoría se deslizan majestuosamente por las amplias escaleras, absortos en sus conversaciones privadas sin reparar que les contempla desde lejos la Historia; un río de cuerpos espectrales que, tras un apoteósico fin de fiesta, van encaminados hacia el sumidero universal. Esta impresión es en gran medida la que se extrae del espectáculo de la modernidad que nos presenta Domènec Font en la extensa primera parte de su libro. Uno se pregunta en ese momento si el autor no estará intentando ejecutar una historia total, a la manera de Braudel pero en versión reducida. Si esa marea de nombres y citas no pretenderá ser la argamasa de un cosmos en extinción, el cosmos del cine moderno y, por lo tanto, del Cine.

En este bloque, el autor se mantiene a distancia, procurando no aparecer demasiado, limitándose a arrojar su sombra sobre los datos, en forma de opiniones personales que pierden su subjetividad al confundirse con las citas. Su situación, por otra parte, se encuentra entre la modernidad y la posmodernidad, justo en el punto de inflexión del torbellino en el que ya no hay posibilidad de retorno, por lo que no puede decirse estrictamente que describa los paisajes de la modernidad, sino que más bien nos informa de la crisis de esta modernidad y, como quien no quiere la cosa, nos da a entender que deberemos atenernos a las consecuencias.

De la misma forma que el autor confiesa no ver claros los límites de la frontera que separaba la modernidad del clasicismo (p. 57), tampoco las delimitaciones de su objeto de estudio son precisas, de manera que, en el libro, los lindes del modernismo cinematográfico se alargan o se acortan según la razón temática que se está utilizando. De todas maneras, las raíces parecen estar claramente en el neorealismo, especialmente en el Rossellini de *Viaggio in Italia* (*Tè querré sempre*, 1953), aunque el arranque se halle en la *Nouvelle Vague*. Por otra parte, el fenómeno se diluye en los años setenta con la llegada de la denominada neotelevisión, aunque se indiquen posibles estribaciones que alcanzarían a los años ochenta y en algunos casos (sobre todo en

cines periféricos) a fechas incluso más tardías. Además, aun siendo un fenómeno básicamente pa-  
neuropeo no por ello deja de tener concomitancias  
con el *cinema novo* brasileño o con el cine iraní.  
Se trata por lo tanto de un panorama elástico y mag-  
mático que se mantiene unido por una común efer-  
vescencia.

El libro está transitado por distintas definiciones  
de modernidad. De una modernidad como con-  
fluencia de estilos, técnicas, talentos e incluso episte-  
mologías (p. 30) se pasa a una modernidad que es  
crisol de miradas y saberes, donde incluso caben tin-  
tes del cine clásico norteamericano y de la televisión  
(p. 43). La modernidad sería la demarcación donde  
confluirían lo visible y lo narrativo, la reproducción  
fotográfica y la elaboración lingüística (p. 297), y  
donde diferirían la cultura y la economía, la industria  
y una voluntad de legitimación estética en conjun-  
ción con otras artes visuales (p. 350). De ello podrí-  
amos deducir que la modernidad no es otra cosa que  
la puesta en superficie de los ríos subterráneos del  
clasicismo: la inundación que se produce cuando se  
rompen todos los diques y que precede a la conse-  
cuente sequía. Pero cuando el agua desciende por el  
valle, llevándose todo por delante, se produce un  
espectáculo fascinante y es de esta fascinación de la  
que se nutre el libro de Domènec Font.

En el torbellino, lo primero que aflora a la su-  
perficie es la figura del autor, último reducto de un  
bastión romántico ya desmontado en otras latitu-  
des, pero que en el cine tiene una resurrección tar-  
día en la polémica postura de *Cabiers du Cinéma*.  
Font pasa revista a las diferentes formas que se da al  
problema antes de que éste acabe en las fauces de  
la industria y el marketing puros y duros. Las decli-  
naciones se suceden: *auteur*, *metteur en scene*, ci-  
neasta, demiurgo, hasta alcanzar la figura del pro-  
ductor creador —réplica en positivo de los tiempos  
dorados de Hollywood— para pasar finalmente in-  
cluso al hombre de empresa como héroe de nues-  
tro tiempo (p. 125). Por otra parte, apunta Font dos  
polos metafóricos que ayudarían a construir el ima-  
ginario autoral del momento: la figura del escritor-  
cineasta y la del cineasta-pintor. No deja de ser cu-  
rioso este desplazamiento imaginario hacia regiones  
ajenas al cine para delimitar el trabajo del director  
cinematográfico. Quizá ello nos debería hacer pen-

sar en la fundamental inestabilidad de la imagina-  
ción modernista, en su perenne adolescencia que le  
lleva a soñar siempre en otra parte. La rebelión con-  
tra el padre —la fábrica, el deber, el clasicismo— se  
efectúa por lo tanto en un vacío práctico que se re-  
vela tremendamente productivo pero nada sólido. A  
la postre el autor modernista estaba destinado a pe-  
recer por exceso de luz como las polillas en una no-  
che de verano.

A continuación, se pasa revista a la tríada funda-  
mentalmente cinematográfica que forman el actor, el  
personaje y la cámara. La danza que se establece en-  
tre los tres polos es muy sugestiva, ya que cada uno  
de ellos le presta al otro parte de su esencia para ma-  
nifestar una faceta de la representación: así el cuerpo  
del actor, factor de teatralidad esencial, encarna al  
personaje y se funde con la mirada de la cámara que  
es la encargada de captar esta transubstanciación y  
convertirla en imagen. De la misma manera, existe un  
viaje de vuelta: la cámara impregna de imagen el  
cuerpo del actor para convertirlo en personaje. La so-  
lución a este triángulo clásico, el modernismo cine-  
matográfico la encuentra en el énfasis que le concede  
al actor y, específicamente, a su cuerpo: un  
regreso antiteatral al teatro (p. 143). Estamos a la vez  
muy lejos y muy cerca de la concepción benjamini-  
na del actor en relación al dispositivo cinematográfi-  
co, por lo que no es raro que durante la modernidad  
se prolongue la controversia entre cine y teatro, sin  
que se acabe de comprender su verdadero alcance.  
En este aspecto, la modernidad cinematográfica re-  
vela una de sus principales carencias: siendo en gran  
medida heredera de Eisenstein, se empeña en beber  
sin embargo en las fuentes de Bazin. Es por ello que  
la solución al dilema del actor y la cámara, del gesto  
teatral y el cinematográfico, conduce a una salida en  
falso: la idea de la marioneta o del autómatas (p. 148),  
que sirve de forma simbólica de compromiso entre la  
estética y la técnica, es en realidad un sustituto del  
verdadero fenómeno, que hay que buscar en la feno-  
menología de la imagen, un paso que el modernismo  
cinematográfico se resiste a dar.

Otra clave de la modernidad sería la cuestión de  
la ética y el compromiso. Pero no es seguro que este  
compromiso tenga mucho que ver con el sartriano,  
ya que se acaba decantando hacia la estética, por  
más que lo haga muy a su manera. Ello también es

fuentes de confusiones, y, si no, atentos a la manifestación de Godard acerca del *travelling* como cuestión moral, que ha hecho correr ríos de tinta y que, a la vista de la posición de Font al respecto, todavía no ha agotado su energía (p. 185). En la afortunada frase de Godard confluyen técnica, estética y ética, lo que la convierte en el perfecto emblema de la modernidad. Pero como una de las características de la modernidad cinematográfica —y de la no cinematográfica también— es que sus seguidores no tienen las ideas excesivamente claras —si las tuvieran o si buscaran la claridad, serían clásicos; y si de la confusión hicieran epistemología, serían posmodernos—, ésta epifanía acaba interpretándose al revés, es decir, del lado de la ética en lugar del de la estética, y así Font termina hablando más bien del *travelling* de la moral que de la moral del *travelling*. Yo creo que Godard no hacía otra cosa que citar a Bazin, y a Bazin, para comprenderlo de verdad, para sacarle partido, hay que despojarlo del magma idealista-católico que lo envuelve, es decir, hay que leerlo dramáticamente y no moralmente. De todas formas, cabe decir que, a la postre, o sea, en la actual posmodernidad empresarialista, del trío de elementos posibles ha quedado sólo uno: hoy los *travellings* ya no son ni una cuestión moral ni una cuestión estética, son tan sólo una cuestión de técnica (siempre que consideremos, como parece hacer Font, que Angelopoulos y Kiarostami son cineastas modernistas, algo que podría ponerse en duda).

Si en la modernidad cinematográfica, el autor asomaba la cabeza por encima del agua por última vez antes de ahogarse definitivamente, otro fenómeno, también romántico, que en esos años daba sus bocanadas postreras antes de sumergirse en el océano de la globalidad era el concepto de cultura nacional. La lógica de lo nacional y lo supranacional que surge de esta tensión con la globalidad que se avecina (pp. 241-242) acaba resolviéndose en una dialéctica entre un espíritu nacional que engloba a los cineastas y algunos cineastas cosmogónicos, como Fellini, Bergman o Buñuel, que engloban en sí mismos el respectivo espíritu nacional. Entre ambas posibilidades es lógico que surja la figura más humilde del cineasta trashumante que construye territorios propios a través de la transversalidad nacional (p. 251), como es el caso paradigmático de Wim

Wenders, que está situado, creo yo, más allá de las confluencias económicas europeas o trasatlánticas. De todas formas, esta figura del cineasta nómada, más que moderna, yo diría que es posmoderna: se trata de una figura ambigua y compleja a la vez que me temo está siendo leída desde los rescoldos del nacionalismo romántico, es decir, desde el simulacro que supone el posnacionalismo actual. Por ello no es de extrañar que en el colofón de este capítulo, Font hable de improbables no-lugares fantasmáticos e imaginarios (p. 254) y de una dimensión espectral del cine europeo como paisaje extraño donde no se alcanza tierra firme (p. 247). Es posible que algunos autores modernistas puedan ser considerados los sombríos pobladores de esta simulación transnacional, pero otros deberían ser relacionados con la fibra de la naciente globalidad.

A partir del capítulo sexto, las nieblas del primer bloque de texto empiezan a diluirse y aparecen a la vista las costas del próximo continente. Este nuevo territorio se distinguirá porque en él el autor irá abandonado paulatinamente su escondite e irá mostrando poco a poco su rostro al lector a través de opiniones cada vez más contundentes. Del proyecto de describir más o menos objetivamente el cosmos de la modernidad —proyecto por otro lado fundamentalmente modernista: de la vertiente científica del modernismo— se pasa, a través de un largo fundido encadenado, hacia la construcción subjetiva de un territorio de la memoria, cuyas aristas dan lugar a una diversidad de reflexiones —una postura bastante posmodernista.

La primera confrontación directa con el autor la experimenta el lector en la exposición de la dicotomía modernista entre el tema y la estética de las películas. Así como Bazin dividía la historia del cine entre los cineastas que creían en la imagen y los que creían en la realidad, Font hace sus cuentas y divide a los teóricos entre los que consideran fundamentales los temas y los que, por el contrario, piensan que la ruptura verdaderamente radical se produce en la estética (p. 258). El autor toma partido por la segunda opción, concluyendo cabalmente que «es la forma del relato la que determina sustancialmente la escritura filmica moderna, a través de un particular encuentro entre el cine y la narrativa... la dimensión narrativa se hace importante en la moder-

nidad no porque se esfume, como a veces se dice, sino porque adopta nuevas estrategias» (p. 263).

En este apartado, hay dos momentos especialmente destacables. En uno de ellos Font intuye el fenómeno, frecuentemente no detectado, del audiovisual, es decir, de la conjunción profunda de imagen y sonido que da lugar a un fenómeno que no es imagen ni sonido ni audiovisión. Sucede al hablar de Robert Bresson y explicar por qué este director es un cineasta absolutamente sonoro (pp. 284-285). El potencial expresivo del sonido, específicamente de la voz, en el cine del modernismo supone la antesala del audiovisual contemporáneo. Como siempre, el modernismo también en este caso se muestra como el crisol donde los elementos clásicos se transmutan en los posmodernos.

El otro momento significativo se produce al hablar el autor de la dialéctica entre documental y ficción, ya que aquí también se preparan, en forma de fuegos de artificio, los rigores del porvenir. Si algo caracteriza la política de la imagen posmoderna —cine, televisión, vídeo, etc.— es la indeterminación entre lo real y lo ficticio, no ya como juego mecanicista, sino como verdadero problema ontológico expresado mediante una epistemología visual. No cabe duda de que *Pierrot el loco* es un producto mucho más consistente que, pongamos por caso, *Crónicas marcianas*, pero los juegos actuales del Departamento de Estado norteamericano son muchos más serios que Godard y por lo tanto requieren posturas más sólidas que las del modernismo. Todo ello me lleva a pensar que el impulso modernista se agotó porque fue devorado por la realidad, lo que convierte a los cineastas modernistas en aprendices de brujo.

Nos restan por comentar un par de capítulos que son los más teóricos de todo el libro. En el primero de ellos, Domènec Font se lanza a teorizar sobre las relaciones entre el espacio y el tiempo, categorías de cuyo encuentro estético surge el fenómeno cinematográfico y de cuya puesta en superficie se nutre el modernismo. De todas formas, da la impresión de que Font se detiene en una consideración pre-modernista de la temporalidad cinematográfica cuando afirma que el cine carece de los recursos de la novela para la expresión temporal. Según él, el cine no sabe cómo conjugar los cambios de tiempo porque no tiene marcas formales adecuadas, con lo que su

imagen aparece siempre en presente (p. 334). Pero con ello se ignora que lo interesante de la construcción temporal de la novela moderna es que los tiempos de ésta no se destilan simplemente de marcas verbales distintivas, sino de la articulación del tiempo como materia, como espacio. En la novela moderna, como en el cine modernista, el tiempo no se conjuga sino que se articula. Por ello no hay una distancia tan sustancial entre ambos medios. Los saltos temporales de Dos Passos son ya cinematográficos, del clasicismo cinematográfico, mientras que la articulación de la memoria de Proust no encuentra su equivalente más que en los tratamientos modernistas —y posmodernistas— del tiempo. Pero cuando Domènec Font llega a Resnais (p. 336) esto queda perfectamente claro. Y luego con Antonioni se corrobora (p. 342). Ahora bien, al tratar el plano secuencia, la concepción sigue quedándose corta, quizá porque considera Font, como Bazin, que el plano secuencia fue el alimento sustancial de los cineastas modernos (p. 344), cuando en realidad pertenecía a su futuro y, precisamente por este desplazamiento, no fueron capaces, en general, de comprenderlo. Es decir, la imaginación de la modernidad no llegó a adivinar que un plano secuencia equivale a esas construcciones proustianas donde, como indica Julia Kristeva, se involucran sutilmente tiempos, recuerdos y emociones, lo que los hace artefactos absolutamente posmodernos.

En el último capítulo Font reivindica la condición híbrida del cine modernista, la confluencia en su territorio de distintos sistemas artísticos. Ello es cierto, pero me gustaría recordar que esta reivindicación de otros medios, además de ser en muchos casos una huida, como he dicho antes, adolece también de una verdadera consistencia formal, excepto quizá en el caso de Godard. Es decir, que la impureza del cine modernista sigue siendo, en general, casi tan subterránea como la indiscutible impureza del cine clásico. No es el caso de Godard, como digo, ni por supuesto el de Greenaway, pero no cabe considerar a éste un cineasta modernista y la sombra de Godard es, por su parte, muy alargada.

Yo me atrevería a afirmar algo con lo que Domènec Font, así, de bote pronto, es posible que no esté de acuerdo, pero que a mí me parece fundamental y que, además, ya he apuntado antes. Font no está haciendo una historia del cine tradicional,

gracias a Dios; en todo caso estaría confeccionando la última historia tradicional posible, pero entonces la ejecutaría desde el exterior de aquellos parajes donde ese tipo de historia era realmente posible. En resumen, lo mejor del libro, un libro siempre interesante y a ratos crucial, son esos momentos en que se adivinan formaciones complejas donde se entrelazan la ética, la estética, la técnica, la historia y hasta la biografía, y que revelan una mirada posmoderna sobre la modernidad, una mirada que, por lo tanto, es más verdadera que la que podía generar la propia modernidad sobre sí misma.

JOSEP M. CATALÀ

## MES ANNÉES EUSTACHE

Evanne Hanska

París

Editorial Flammarion, 2001

333 páginas

17 euros



Coincidiendo con el 20 aniversario de la muerte –por suicidio– de Jean Eustache, Evanne Hanska, escritora y biógrafa, publicó en Francia su particular visión del cineasta, quizás el más claro sucesor del

primitivo espíritu de la *nouvelle vague* en los años 70. Eustache, que malogró lamentablemente su carrera y su vida con poco más de 40 años, ha pasado a la historia del cine francés como el responsable de la que quizás sea la película más destacada de esta filmografía en la mencionada década, *La maman et la putain* (1973), sin duda la visión más certera de los huérfanos de mayo del 68. Este hito oculta el resto de la obra –siempre interesante y a menudo apasionante– de un cineasta mayor, siempre trabajando a medio camino del documental, la autobiografía y la ficción, que sigue siendo controvertido aún hoy, a veinte años de su desaparición.

Pero la autora se interesa más por la fuerza arrolladora del personaje Eustache, que por su faceta de cineasta, ya que lo frecuentó desde 1974 hasta su fallecimiento en 1981. No se trata aquí, por tanto de una biografía al uso, ni mucho menos de un trabajo de análisis filmico, para lo que la escritora se confiesa escasamente capacitada e interesada, sino de un recorrido evocador por el Montparnasse de los años 70, en el que se movían cineastas, escritores, filósofos, eternos aspirantes a actores, revolucionarios decepcionados y demás tipos característicos del París ilustrado post mayo del 68. La particularidad del relato es que Hanska se coloca a sí misma en primer plano, otorgándose el papel de guía e intérprete, y observa a Eustache situado convenientemente ante este decorado.

Porque en este ambiente, el realizador francés era uno de los personajes más conocidos y diletantes. Frecuentador habitual de La Coupole, famoso café de la zona abierto hasta altas horas, formaba, con Jean-Noël Picq –protagonista de dos filmes de Eustache: *Une sale histoire* (1977) y *Le jardin des délices de Jerome Bosch* (1979)– y Jean-Jacques Schuhl –escritor de tres novelas en 30 años, la última de ellas (la apasionante *Ingrid Caven*, que comparte con el libro que nos ocupa algunas audacias en el tratamiento de la biografía, pero se sitúa a un nivel literario mucho más alto) premio Goncourt del año 2000–, un trío de bebedores, fumadores y charlatanes compulsivos, a menudo rodeados por un grupo siempre cambiante de atentas admiradoras.

Evanne Hanska fue una de ellas. Joven aspirante a actriz por aquel entonces, el visionado de *La maman et la putain* en un cine del citado barrio pari-