

El cine después de Auschwitz

Representaciones de la ausencia
en el cine moderno y contemporáneo

JAIME PENA

El cine después de Auschwitz

Representaciones de la ausencia
en el cine moderno y contemporáneo

CÁTEDRA



Signo e Imagen

Director de la colección: Jenaro Talens

1.ª edición: 2020

Diseño de cubierta: aderal

Ilustración de cubierta: Fotograma de *Elephant* (Gus Van Sant, 2003)

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Jaime Pena, 2020

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2020

Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid

Depósito legal: M. 17.368-2020

I.S.B.N.: 978-84-4178-2

Printed in Spain

*A Iago, en su veintitrés cumpleaños:
algunas promesas se retrasan más de lo debido,
pero a veces conviene dejarlas madurar*

PRÓLOGO

Formas de la ausencia

Se hable de guerras, de masacres de toda clase, de la multiplicación de las armas [...], se hable de saqueo capitalista, del desastre comunista, de desertificación, miseria, hambrunas, epidemias, se hable de las invasiones devastadoras de la ciencia, de la marea en ascenso de los desechos y demás amenazas ecológicas, o de otras cosas aún, desde el alba y su sombrero de copa hasta el crepúsculo ataviado por las estrellas, la destrucción acosa al siglo.

GÉRARD WAJCMAN¹

En efecto, si la destrucción y la *shoah* asolaron el siglo xx, lo rasgaron y desfiguraron con desmedida crueldad, la insondable herida resultante hubo de convertirse indefectiblemente en «el meollo de toda representación, de toda imagen»² después del fin de la Segunda Guerra Mundial y de la conciencia plena del exterminio nazi de los judíos europeos.

El libro que el lector tiene en sus manos es una pieza más —en verdad relevante— del estudio crítico e historiográfico acerca de la obsesiva indagación del arte moderno y contemporáneo en ese angustioso

¹ Gérard Wajcman, *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001, pág. 13.

² *Ibid.*, pág. 230.

«meollo» representacional. Decantándose vigorosamente por el análisis de las formas fílmicas, pertrechado a la vez de las sutiles y rigurosas armas metodológicas de la historia del arte cinematográfico³ y de la sagacidad y el talento críticos que lo caracterizan, Jaime Pena busca desentrañar los modos, diversos pero tan dolorosa como significativamente entrelazados, mediante los que «la herida trágica de Auschwitz» produjo decisivos efectos en los estilos y en los modos de representación cinematográficos desde mediados los años cuarenta del pasado siglo hasta —si me apuran— hoy mismo⁴. De hecho, y como enseguida podrán

³ Jaime Pena es doctor en Historia del Arte (Historia del Cine), y *El cine después de Auschwitz. Representaciones de la ausencia en el cine moderno y contemporáneo* es la felicísima conversión en libro de su no menos sobresaliente tesis doctoral, titulada *Formas de la ausencia. Una cierta tendencia en el cine de autor internacional en el cambio de milenio*, defendida en 2015 en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela.

⁴ El sobrecogedor inicio de la memorable *O que arde* (Oliver Laxe, 2019), en cierto modo heredera más sosegada y nítidamente narrativa de ese «cierto cine autor» al que nos referimos a continuación, es buena muestra de la (permanente) actualidad de las cuestiones aquí analizadas. En total oscuridad escuchamos, junto a los sonidos de un viento ligero y a los emitidos por algunos animales durante la noche, un ruido extraño y misterioso que, en principio apenas perceptible, parece no obstante ir *in crescendo*. Una luz tenue y de desconocida procedencia nos permite atisbar entre la niebla, con la cámara en movimiento hacia el fondo y en contrapicado, un bosque poblado de espigados eucaliptos cuyos troncos delgados parecen por momentos flotar, vibrantes, en el encuadre, transfigurados en negras sombras espectrales, multiplicada la sensación de misterio y extrañamiento por el rodaje con drones. En otro plano en movimiento, los árboles, sobresaltados primero por una repentina onda discordante, comienzan de improviso a caer abruptamente fulminados en cadena por una fuerza indeterminada e invisible, como si de un suceso sobrenatural se tratara. El violentísimo movimiento de los troncos al ser arrancados, en su derrumbe sobrecogedor (el crujido del resquebrajamiento, cual quejido postrero, de la rotura de los troncos y las ramas, de los «huesos» del árbol en primer término sonoro), plegándose sobre sí mismos en una rítmica y desoladora danza de destrucción, como si recibiesen un disparo y cayesen desplomados, recuerda indefectiblemente el de un ser humano, y su trágica repetición cual fichas de dominó no puede dejar de traer a la memoria, consciente o inconscientemente, paredones de fusilamiento o campos de exterminio. Un plano posterior nos permitirá comprobar cómo es una enorme máquina topadora la que, sin contemplaciones, a velocidad constante, arranca los árboles. Sucesivas composiciones plásticas nos muestran el (in)humano ejército conformado por esos tecnológicamente sofisticados *bulldozers*, que avanzan destruyendo lo que encuentran a su paso. La secuencia es una nítida metáfora del —en palabras del propio Laxe— «holocausto» del rural gallego.

comprobar, uno de los mayores logros del autor lo constituye la demostración irrefutable de cómo las huellas de esa herida —y de la cicatriz indeleble tras la (casi imposible) sutura— se hallan en la raíz misma de un cierto cine autoral, tanto documental como de ficción, que triunfó en los más prestigiosos festivales cinematográficos de todo el mundo —buena parte de los cuales Pena cubre año tras año en su doble misión de crítico cinematográfico y de jefe de programación del Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI / Filmoteca de Galicia)— en el entorno temporal del cambio de centuria y de milenio.

Bautizado imprecisamente como «slow cinema», con más rigor como «cine sustractivo» por Antony Fiant⁵ y ahora como «cine de la ausencia» por nuestro autor, se caracterizan las películas que lo integran —realizadas por directores tan reputados, y premiados en los certámenes más prestigiosos, como, y entre otros, Chantal Akerman, Lisandro Alonso, Gus Van Sant, Wang Bing, Pedro Costa, Aki Kaurismäki, Tsai Ming-liang, Béla Tarr, Carlos Reygadas o Albert Serra— por una extrema economía estilística («detención» del tiempo, ficción minimalista —en el caso de haberla—, despojamiento de una narración esquiva e irresuelta en la que se eliden los núcleos y se muestran breves y en apariencia azarosos y en principio intrascendentes fragmentos; elipsis y silencios; quietud o movimiento de la cámara siempre «excesivos» en comparación con las convenciones clásicas o incluso modernas; ausencia de música extradiegética; limitación gestual y de emoción del actor) que Jaime Pena desmenuza analíticamente destacando no solo las relaciones, lazos e influencias de unas con las otras, sino también —y con rigor poco frecuente— en la dimensión única, en el intransferible sistema textual que las particulariza en cuanto obras de arte y convierte a algunas de ellas en filmes de importancia capital en el desarrollo estético de la cinematografía del periodo analizado.

Pero el valor del volumen que prologamos va mucho más allá del escudriñamiento crítico y analítico de esa «cierta tendencia en el cine de autor internacional en el cambio de milenio», pues —como ese concienzudo historiador que *también* es— Pena acude a buscar las raíces últimas de las formas de aquel en las huellas filmicas conservadas de los campos, como la película polaca *Majdanek, Cmentarzysko Europy* (Aleksander Ford, 1944-1945), la soviética *Auschwitz (Oswiecim, Uni-*

⁵ Antony Fiant, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2014.

dad Cinematográfica del Ejército Soviético, 1945), el filme británico *German Concentration Camps Factual Survey*, encargado por las autoridades británicas en 1945, de complejísimo devenir histórico y en el que participó Alfred Hitchcock como asesor, o los 20 minutos rodados en Falkenau por el soldado Samuel Fuller con una cámara de 16 mm el 9 de mayo de 1945.

Son precisamente la intuición formal de Fuller y las sugerencias de Hitchcock acerca de la conveniencia de recurrir a los planos largos, a la continuidad espacio-temporal, como garantía de veracidad, las ideas que el autor identifica en el origen de las soluciones formales que poco a poco, experiencia a experiencia, irán modelando unos modos de representación capaces de dar ética y rigurosa cuenta audiovisual de un acontecimiento —el exterminio mismo— del que no existen imágenes. Se reparará sin dificultad en de qué manera las decisiones de Fuller y Hitchcock⁶ coinciden en esencia con el célebre «montaje prohibido» de André Bazin⁷ y cronológicamente con la aparición del Neorrealismo Italiano, que el propio crítico francés ensalza entonces como el más próximo a «un cine verdaderamente realista en cuanto al tiempo»⁸. Primer movimiento moderno —«en lo que supone de nueva mirada sobre el mundo y de problemática moral relacionadas con la Historia y sus catástrofes colectivas ([...] es fácil reconocer un trazado que engarza la

⁶ No olvidemos que son los años inmediatamente posteriores al fin de la contienda mundial cuando Hitchcock experimenta con el «plano-secuencia» extremo de *La soga* (*Rope*, 1948) o, en menor medida, *Atormentada* (*Under Capricorn*, 1949), antes de decantarse de forma definitiva por un estilo de madurez construido prioritariamente sobre la dialéctica de la fragmentación y el punto de vista. En cualquier caso, ese Hitchcock «manierista» de los años cincuenta tampoco podrá explicarse cabalmente sin tomar en cuenta las transformaciones de un Hollywood posbélico igualmente marcado por las huellas de la barbarie, y los «excesos» de su escritura señalan con nitidez una brecha en el lenguaje clásico producida por la progresiva desconfianza en unos valores hasta entonces inmutables ahora en profunda e irremediable crisis. No debe extrañar, por tanto, que *Psicosis* (*Psycho*, 1960) —como antes *Vértigo* (*Vertigo*, 1958) o buena parte de sus telefilmes para la serie «Alfred Hitchcock Presents»— sitúe(n) el «tema» de la desaparición, pero también el de la «mostración» del cadáver, como problema conceptual, narrativo y visual de primer orden. Jaime Pena no deja de señalar los paralelismos y «notorias similitudes» de *Psicosis* con la contemporánea *La aventura* (*L'avventura*, 1960), de Michelangelo Antonioni, película clave a la que aludiremos de inmediato.

⁷ André Bazin, «Montaje prohibido», en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966, págs. 115-119.

⁸ André Bazin, «De Sica, director», en *¿Qué es el cine?*, op. cit., pág. 516.

crítica de André Bazin con la de Serge Daney, el pensamiento de Adorno con las formulaciones de Gilles Deleuze, sin olvidar el recuento ilustrado de Godard en sus *Histoire(s) du cinéma*)⁹—, el Neorrealismo surge adherido a los traumatismos de la guerra mundial, al nuevo sentido que provocó su horror, conduciendo el cine, vía «documental», a un nuevo realismo.

Podría decirse, con Jacques Aumont, que si algunas escrituras (Dreyer, Chaplin, Wyler) y determinados avances tecnológicos preparan el camino con la aparición de nuevas relaciones dramático-espaciales que tratan «en todos los casos de añadir tiempo y movilidad al espacio, de captar este como una duración, de no remitirse ya a la exploración analítica típica de la edad de oro clásica»¹⁰, la nueva poética solo se dilucida en Europa tras la contienda, en forma de violento retorno a lo real. Después de una larga temporada entre bambalinas, la visión y la conciencia del horror lo transformaba todo, confrontando la fábrica de sueños con la industria de la muerte: el «gesto» documental frente al gesto teatral; una imagen opaca, dispersiva, *insignificante*, frente a la confiada y confortable representación clásica del mundo; una narración débil, errática y oscilante frente a la linealidad tradicional, «un encuentro con la historia y sus ruinas. El definitivo final de la inocencia»¹¹. En este trayecto, si Pena destaca *La aventura* (*L'avventura*, 1960) como el filme clave a la hora de indagar en las fracturas causadas en el relato cinematográfico de ficción por el impacto de la *shoah* —la nunca resuelta desaparición de Anna en la película antoniniana «toma cuerpo» en un espacio vacío «no vacío», cargado de ausencia, un agujero «entre la indiferencia y el olvido»¹²—, esa ausencia no sería entonces —en cierto sentido y de acuerdo con las bien conocidas tesis de Gilles Deleuze y su tan influyente concepto de «imagen-tiempo»— más que una continuación del Neorrealismo en tanto conciencia intuitiva de la nueva imagen en ciernes, desarrollada ahora intelectual y reflexivamente por la Europa de la modernidad cinematográfica y «las nuevas olas».

Como podrá suponerse, el estudio de la monumental *Shoah* (Clau-de Lanzmann, 1985) —el filme más importante sobre el exterminio

⁹ Domènec Font, *Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980*, Barcelona, Paidós, 2002, págs. 31-32.

¹⁰ Jacques Aumont, *El rostro en el cine*, Barcelona, Paidós, 1998, págs. 116-117.

¹¹ Domènec Font, *Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980, op. cit.*, pág. 31.

¹² Domènec Font, *Michelangelo Antonioni*, Madrid, Cátedra, 2003, pág. 139.

judío y una de las obras trascendentales de la cultura del siglo xx, de hondo y duradero impacto en un enconado debate estético y filosófico sobre el uso de las imágenes y la representación del Holocausto en el que habrán de participar de un modo u otro cineastas, críticos y pensadores de la talla de Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière, Gérard Wajcman o el propio Jean-Luc Godard— es otro de los pilares centrales del sólido edificio historiográfico y analítico que el libro construye¹³, dada también su enorme influencia en cierto documental contemporáneo (de Chantal Akerman a James Benning, de Raya Martin a Ben Russell o a Wang Bing), objeto de especial atención analítica por parte del autor.

A partir de rigurosos criterios de construcción (renuncia al uso de imágenes de archivo; rodaje en los lugares «donde pasó todo»; testimonios de los testigos supervivientes —y los verdugos— entrevistados por el director), Lanzmann parte en *Shoah* de los espectrales *travellings* «sin tema» tomados en el presente de los campos de exterminio abandonados, inventados por Alain Resnais en *Noche y niebla* (*Nuit et Brouillard*, 1956), para obtener una «forma rigurosa» que conjuga la voz del testigo entrevistado y su poder evocador con la filmación en puro presente de los (no) lugares (con o sin restos de las construcciones concentracionarias) del exterminio, creando la huella allí donde no existía. Como señala Pena, partiendo aquí de un destacado texto de Shoshana Felman,

la cámara de Lanzmann [...] recorre los campos, sus antiguos emplazamientos, de forma nerviosa y desesperada, como buscando algo que no encuentra. Ese algo bien podrían ser los cadáveres, cuya ausencia se encargan de recalcar los insistentes *travellings* que recorren los campos en una búsqueda infructuosa¹⁴.

Una búsqueda que, de algún modo y como les dejo ya comprobar en las páginas que siguen, será continuada durante décadas por otros cineastas que —aun sin referirse temáticamente al exterminio judío— perpetúan esa mirada obsesiva y angustiada que es capaz asimismo de situarnos como ningún otro arte ha logrado en el lugar *subjetivo* de la (próxima) víctima y demuestran, incluso contra la doxa lanzmanniana,

¹³ Aunque no lo será menos, «en paralelo», la filmografía ejemplar de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet.

¹⁴ Cfr. el capítulo 2.

la supremacía cinematográfica, *pese a todo*, a la hora de dar cuenta de la insondable ausencia que se halla todavía en el corazón de la experiencia contemporánea¹⁵.

En fin, si un libro contribuye siempre de algún modo a dibujar el perfil de su autor, *El cine después de Auschwitz. Representaciones de la ausencia en el cine moderno y contemporáneo* es capaz de trazar, al modo del célebre mapa borgiano y con no poca precisión, las preocupaciones como ciudadano, el amplísimo saber cinematográfico y los gustos como espectador y crítico de nuestro escritor. Durante muchos años, mi gran amigo —con el que no he dejado de compartir experiencias profesionales y aventuras y desventuras personales desde los últimos años ochenta del siglo pasado— respondió siempre tan escueta como pacientemente a las preguntas que solía hacerle acerca del desarrollo de su investigación, pues —dedicándome yo a la historia del cine y conociendo su extraordinaria capacidad— me entristecía pensar que decidiese abandonarla, centrado como estaba (y está) en sus múltiples tareas en la Filmoteca gallega y en la práctica de la crítica. Aunque con seguridad yo no dejaba de estar en lo cierto en lo que a la capacidad intelectual y profesional del autor se refiere, quizás minusvaloré la constancia y el tesón que de igual modo definen su personalidad. Pocas personas aparte de su familia estarán más felices que yo de que este libro vea la luz finalmente.

JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ,
confinado en A Coruña, abril de 2020

¹⁵ Cfr. un complementario —y no menos riguroso— análisis de *Shoah* en Alberto Sucasas, *Shoah. El campo fuera de campo. Cine y pensamiento en Claude Lanzmann*, Santander, Shangrila, 2018.

INTRODUCCIÓN

Formas radicales. Mutaciones del cine en el cambio de milenio

Un plano frontal desde un coche en el que, durante casi diez minutos, vemos cómo los insectos se van estrellando contra el parabrisas, sin que nada más reseñable parezca suceder, más allá del propio viaje por carretera. Por planos como este, el Festival de Cannes de 2003 no se libró de la polémica que parece consustancial al propio certamen. Entre las películas que convirtieron aquella edición del festival, según muchos cronistas, en «la peor de la historia» figuraban títulos como *The Brown Bunny*, de Vincent Gallo, *Shara*, de Naomi Kawase, o *Elephant*, de Gus Van Sant, a la postre la gran vencedora, al alzarse con la codiciada Palma de Oro. Estas películas parecían asociadas a una búsqueda estética y narrativa común, dominada por largas tomas, prolongados movimientos de cámara, paisajes desolados, personajes ausentes y ensimismados y unas historias no necesariamente conclusivas, pues dejaban muchos cabos sueltos en la resolución de sus tramas, como si de algún modo estuviesen remitiendo conscientemente a otro de los grandes escándalos de la historia del festival, la proyección en 1960 de *La aventura* (*L'avventura*), de Michelangelo Antonioni.

Una cierta idea de un cine contemplativo, menos atento a las tramas dramáticas y más proclive a la descripción de los estados de ánimo de los personajes, se estaba imponiendo. Se podía constatar en otras películas de la sección oficial, como *Lejano* (*Uzak*), de Nuri Bilge Ceylan, o de las secciones paralelas, caso de *Crimson Gold* (*Talaye sorkh*),

de Jafar Panahi, en *Un Certain Regard*, y *Filme de amor*, de Julio Bresane, o *Las horas del día*, de Jaime Rosales, en la Quincena de los Realizadores. Es más, aquel mismo año en Venecia competían al menos otras dos películas que podrían considerarse parientes —estéticos— muy cercanos de *The Brown Bunny*, *Shara* y *Elephant*, pero también de esa tradición narrativa que se diría encabezada por Antonioni: *Twenty-nine Palms*, de Bruno Dumont, y, sobre todo, una película que casi podríamos considerar programática de toda esta nueva tendencia, *Goodbye, Dragon Inn (Bu san)*, de Tsai Ming-liang. Esta última acabaría siendo recompensada con el premio Fipresci, la federación internacional de críticos.

De hecho, Tsai ya había recibido la máxima distinción de Venecia, el León de Oro, nueve años antes, en 1994, con su segundo largometraje, *Vive l'amour (Ai qing wan sui)*. Podemos considerar este año como el momento en que una nueva generación de cineastas asoma por primera vez la cabeza en el gran escaparate de tendencias internacionales que constituyen los festivales de cine. En la sección oficial de Venecia competirán en los años siguientes películas como *Ossos* (Pedro Costa, 1997), *O fantasma* (João Pedro Rodrigues, 2000), *Platform (Zhantai)*, Jia Zhang-ke, 2000) o *Freedom* (Sharunas Bartas, 2000). Mientras, en el tercero en discordia de los grandes festivales europeos, Berlín, también el más conservador de todos ellos, la renovación será más perceptible en las secciones paralelas del certamen, especialmente el Forum, si bien de nuevo nos podemos encontrar con Tsai Ming-liang, que en 1997 vuelve a ser galardonado con el Premio Especial del Jurado por su película *The River (He liu)*. Pero, como decía, en Berlín las principales novedades llegan a través de secciones como el Forum o Panorama. Es ahí donde el festival da a conocer películas como *Sátántangó* (Béla Tarr) en 1994, *Madre e hijo (Mat i syn)*, Aleksandr Sokurov) en 1997 o *Armonías de Werckmeister (Werckmeister harmóniak)*, Béla Tarr) en 2001.

Si hacemos un recorrido por Cannes a través de las ediciones anteriores a 2003, podemos comprobar cómo ese tipo de cine de la ausencia o el vacío, un cine que radicalizaba la longitud de los planos y los silencios, se fue asentando progresivamente, primero en las secciones paralelas, luego ya en la oficial. Así, en 1996 se pudo ver en *Un Certain Regard* *Few of Us*, de Sharunas Bartas, realizador lituano que volvería a repetir en la misma sección al año siguiente con *A Casa*. Ese mismo año, 1997, en la Quincena apostaron por títulos como *La vie de Jesus*,

de Bruno Dumont, o *Suzaku*, de Naomi Kawase. Por fin, en 1998, la sección oficial del festival presenta por primera vez a concurso una película de Tsai Ming-liang, la coproducción con Francia *The Hole*, además de *Flowers of Shanghai (Hai shang hua)*, de Hou Hsiao-hsien. En la edición de 1999, en la que *Rosetta*, de los hermanos Dardenne, obtiene la Palma de Oro, el Gran Premio del Jurado es para Bruno Dumont con *L'humanité*.

Son los años en los que el cine oriental, chino o japonés, comienza a imponer su visión contemplativa, que parece entroncar con la tradición de un Yasujiro Ozu. Así, ese mismo 1999, *M/Other* de Nobuhiro Suwa es seleccionada para la Quincena, mientras que al año siguiente *Eureka (Yurika)*, de Shinji Aoyama, y *Yi Yi*, de Edward Yang, compiten en la sección oficial. La tendencia se consolida en los dos años siguientes, cuando en la competición de 2001 nos encontramos con títulos como *Millennium Mambo* (Hou Hsiao-hsien), *Taurus* (Aleksandr Sokurov) o *¿Qué hora es? (Ni na bian ji dian)*, Tsai Ming-liang), y en Un Certain Regard, *H Story* (Nobuhiro Suwa) y *La libertad* (Lisandro Alonso). Por su parte, en 2002, se podrán ver películas como *Ten (Dah)*, Abbas Kiarostami), *Placeres desconocidos (Ren xiao yao)*, Jia Zhangke) o *El arca rusa (Russkiy kovcheg)*, Aleksandr Sokurov) en la sección oficial y *Blissfully Yours (Sud sanaeha)*, Apichatpong Weerasethakul) en Un Certain Regard, mientras que la Quincena recuperaba la película mexicana presentada unos meses antes en el Festival de Rotterdam, *Japón* (Carlos Reygadas).

Es así como volvemos a 2003, ese año capital que marcó un antes y un después en la historia reciente del Festival de Cannes, pero que también consagró un modelo estético altamente refractario al público, una «deriva radical», en palabras de Jean-Marc Lalanne¹, que parecía nadar a contracorriente en estos grandes escaparates de la industria cinematográfica. El mismo año de *Elephant*, *Shara* y *The Brown Bunny*, Cannes presentaba fuera de concurso el documental *S-21, la máquina roja de matar (S-21, la machine de mort Khmère rouge)*, en el que el cineasta franco-camboyanos Rithy Panh entrevistaba a las víctimas y verdugos del centro de detención y exterminio S-21 en el mismo escenario de los crímenes cometidos por los jemeses rojos entre 1975 y 1979.

¹ Jean-Marc Lalanne, «2003», en Thierry Frémaux (ed.), *Ces années-là. 70 chroniques pour 70 éditions du Festival de Cannes*, París, Stock, 2017, pág. 268.

Este modelo de documental, filmado en presente, ambientado en lugares históricos y dominado en ocasiones por la figura del *travelling*², recordaba poderosamente al puesto en práctica por Claude Lanzmann en *Shoah* (1985), su película sobre el exterminio judío. El propio Lanzmann había presentado en 2001 en Cannes *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*, un apéndice de *Shoah*, en la medida en que reutiliza entrevistas para aquella, sobre la rebelión en el campo de exterminio de Sobibor en la fecha y hora del título. Con sus diferencias, este modelo de documental podemos reconocerlo igualmente en las películas de Chantal Akerman *Del otro lado (De l'autre côté)*, exhibida también en la sección oficial fuera de concurso de Cannes en 2002, y *Sur (Sud)*, programada por la Quincena de los Realizadores en 1999.

Lo cierto es que el documental, y más aún este tipo de documental que renunciaba a las imágenes de archivo y que proponía un diálogo entre el texto y las imágenes de unos escenarios desolados y abandonados, meros resquicios del pasado, nunca había gozado del protagonismo de las películas de ficción y tradicionalmente había sido relegado a las secciones paralelas de los festivales. Sucedió en Berlín, por ejemplo, donde el Forum acostumbraba a acoger películas de no-ficción que potenciaban el paisaje como *Four Corners* (1997), de James Benning, un cineasta del que Berlín presentó en 2002 toda su trilogía californiana (*El Valley Centro, Los y Sogobi*, rodadas entre 1999 y 2001), o *Goff in der Wüste* (2003), de Heinz Emigholz, por no hablar de *Spiritual Voices (Dukhovnye golosa)*, Aleksandr Sokurov, 1995).

Si hay algo que este modelo de documental comparte con esas ficciones que podemos denominar de la ausencia o el vacío es un cierto paradigma de lo irrepresentable, un concepto que el cine y en general las artes figurativas tenían muy presente desde al menos 1945. Y es así como, aparcando su tradicional vocación narrativa o arrinconando el relato en los márgenes, este cine parece situarse en la frontera misma de la experimentación, privilegiando los aspectos formales sobre los estrictamente narrativos; son películas que, parafraseando a Kristin Thompson, fuerzan los límites de la experimentación en el cine industrial³.

² Entiéndase *travelling* como sinécdote de cualquier tipo de movimiento de cámara que, desde los años setenta, más que sobre los raíles del *travelling* se sirven de los mecanismos de la dolly o la steadycam.

³ Kristin Thompson, «Los límites de la experimentación en Hollywood», *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, núm. 14, junio de 1993, págs. 13-33.



The Brown Bunny (2003).

Despojado de estos elementos sustentadores de la narración, en particular la lógica causal que regula su desarrollo, anteponiendo los dispositivos formales, estas películas quedan reducidas en ocasiones a una mera idea, aproximándose así al arte conceptual. Con ciertas excepciones, estamos hablando de un cine de carácter industrial pero cuya puesta en escena se ha radicalizado y alejado por lo tanto del cine de autor que domina el panorama internacional a finales de la década de 1990, cuando los grandes festivales europeos compiten por autores como Lars von Trier, Krzysztof Kieslowski, Michael Haneke, Zhang Yimou, Wong Kar-wai, Nanni Moretti, Olivier Assayas, Atom Egoyan, Aki Kaurismäki o Jane Campion; por renovadores posmodernos del cine de género como Joel y Ethan Coen, Quentin Tarantino, David Lynch, Pedro Almodóvar o Takeshi Kitano; por un cine social europeo firmado por nombres como Ken Loach, Mike Leigh, Bertrand Tavernier o los hermanos Luc y Jean-Pierre Dardenne.

Obviamente este nuevo modelo fílmico no se agotó en 2003, pero aquel año representó algo así como su cénit, su momento de mayor visibilidad; también un cierto punto de inflexión por razones en parte contradictorias: por un lado, por la Palma de Oro atribuida a *Elephant*; por otro, por culpa del rechazo con el que fueron recibidas algunas

otras de las películas presentadas en Cannes⁴, en particular *The Brown Bunny*. Al mismo tiempo, que buena parte de este cine —en particular los documentales, pero no solo ellos— haya encontrado en los festivales su principal canal de difusión define muy bien un nuevo modelo cinematográfico en el que los festivales no son ya solo un medio sino que en muchos casos son también un fin. Se podría hablar con toda propiedad de un «cine de festivales» que habría encontrado en este tipo de eventos su principal plataforma de promoción —los grandes festivales internacionales en los que estas películas se estrenan— y distribución —los festivales de ámbito más local, que en cierto modo sustituyen a una inalcanzable exhibición comercial.

Los festivales son lugares de paso en los que el «cine de arte», el *world cinema* o el «cine de autor» encuentra su público y a través de los que puede atraer atención suficiente de cara a un lanzamiento posterior. Los festivales de cine se han convertido en un circuito de exhibición alternativo por sí mismos, apoyando y afianzando su propia supervivencia. Las películas se estrenan en grandes festivales como Cannes, Berlín y Venecia y posteriormente pasan a presentarse en toda una serie de festivales pequeños y medianos⁵.

En su libro *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Marijke de Valck expone el cambio radical que sufrieron los festivales de cine a partir de las revueltas de 1968. Hasta ese momento los festivales eran muestras (*showcases*) de las cinematografías nacionales, pero la suspensión del Festival de Cannes de ese año, cuando los cineastas se opusieron a su continuidad solidarizándose con los trabajadores y estudiantes que habían ido a la huelga en toda Francia, implicó un antes y un después. Para De Valck, este es el inicio de la segunda fase

⁴ Después de las críticas recibidas, Thierry Frémaux asumió en solitario la dirección artística y la selección, ya sin la interferencia del veterano director del certamen, Gilles Jacob. A partir de 2004 se impuso un giro más conservador. Carlos Gómez, «2004», en Thierry Frémaux (ed.), *Ces années-là. 70 chroniques pour 70 éditions du Festival de Cannes*, op. cit., pág. 272.

⁵ Marijke de Valck, *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2007, pág. 106. En su libro, De Valck define el concepto de «festival network» (red de festivales) como el conjunto de relaciones que se establecen entre los distintos elementos que están presentes en un festival de cine: los profesionales del medio, las estrellas, los cinéfilos, la prensa generalista o las revistas especializadas dirigidas a la propia industria (pág. 30).

en el desarrollo evolutivo de los festivales de cine: los países y las estrellas pierden peso en favor de las películas y los autores. La selección de películas pasa a depender no de los organismos nacionales sino de los programadores del propio festival. En paralelo a los grandes festivales surgen secciones independientes dedicadas al cine más joven y arriesgado, caso de la *Quinzaine des Réalistes* en Cannes —que arranca en 1969— o el *Forum des Jeunes Films* en Berlín —primera edición en 1971. En la década de 1980 comenzará lo que De Valck denomina ya como la tercera fase del fenómeno de los festivales de cine, cuando estos dejan de ser un evento puramente europeo y se expanden por el mundo.

Como bien recuerda De Valck, la selección de una película por parte de un festival facilitará sus ventas, más aún si esa película es receptora de algún premio. El festival es por esa razón un medio pero también un fin en sí mismo para muchas películas. En los grandes festivales —Cannes, Venecia, Berlín, más adelante también Toronto— el papel de los organismos nacionales ha sido reemplazado por los agentes de ventas, los intermediarios internacionales entre los productores y los distribuidores nacionales, que son los que luchan por colocar sus productos en los mejores escaparates, los festivales más prestigiosos y, dentro de estos, las secciones competitivas. Pero el modelo de la *Quinzaine* y el *Forum*, es decir, un modelo sostenido principalmente sobre los programadores —los equivalentes a los comisarios o curadores en el mundo de las artes plásticas— y, en consecuencia, un tanto refractario a los intereses de la propia industria, se acabará imponiendo en festivales como el de Rotterdam —nacido en 1972—, que, a su vez, será posteriormente imitado en multitud de certámenes que nacen por todo el mundo en esa tercera fase a la que aludía De Valck.

Paradójicamente, estos nuevos festivales que van tejiendo una red cada vez más tupida de difusión del cine independiente aparecerán en ocasiones ligados a sus respectivas cinematografías nacionales. El festival cumple así dos funciones: por un lado, la de constituirse en canal exclusivo para la exhibición de un cine internacional que no llega a los circuitos locales; por el otro, la de establecerse como principal plataforma de promoción del talento nacional, particularmente el independiente. Los nuevos cineastas son así promovidos de cara al circuito internacional dentro de un sistema que no para de retroalimentarse y que exige nuevos descubrimientos cada cierto tiempo.

En apenas veinte años, desde aproximadamente mediados de la década de 1980, iremos asistiendo a la revelación de sucesivos nuevos

cines que llegan de China —ya sea de Taiwán, Hong Kong o de la propia China continental con la denominada Quinta Generación—, Irán, el movimiento Dogma —que es una especie de nuevo cine escandinavo—, Corea del Sur, China de nuevo con su Sexta Generación, Argentina, Portugal, México, el sudeste asiático —Tailandia, Filipinas, Malasia— y muchas otras áreas geográficas y en muy distinta medida y repercusión. Algunas de estas nuevas cinematografías son inimaginables sin el apoyo y el impulso que reciben desde los festivales locales, lo que sucede en el caso de Corea del Sur con los de Busan y Jeonju —fundados en 1996 y 2000, respectivamente—, en Argentina con el Bafici —Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, que arranca en 1999—, en Portugal con IndieLisboa —cuya primera edición se celebra en 2004— o México con el FICCO —Festival Internacional de Cine Contemporáneo de México D.F., que nace también en 2004 y que tendrá una corta vida, si bien se verá continuado por otros del mismo corte como FICUNAM o Distrital.

Esta globalización del cine y los festivales tendrá también su correlato con la crítica de cine y la misma cinefilia. En realidad, estamos ante un mismo fenómeno en el que todos estos elementos están interrelacionados. En el invierno de 1997 el número 24 de la revista *Trafic* publica una serie de cartas que, bajo el epígrafe «Movie mutations. Correspondance avec et entre quelques enfants des années soixante», se intercambian seis críticos de diferentes partes del mundo: Jonathan Rosenbaum y Kent Jones (estadounidenses), Adrian Martin (australiano), Alexander Horwath (austriaco) y Nicole Brenez y Raymond Bellour (franceses)⁶. Aunque encabezada por dos veteranos de la crítica pertenecientes a una generación anterior (Rosenbaum y Bellour), lo que intentaba poner de manifiesto esta correspondencia, en palabras del propio Rosenbaum, era la existencia de

un conciliábulo internacional e inconsciente de, sobre todo, críticos, profesores y programadores, todos ellos nacidos alrededor de 1960, todos con una especial pasión por la investigación (tanto bibliográfica como cinematográfica), y (aquí está lo que quizá más los distin-

⁶ Jonathan Rosenbaum, Adrian Martin, Kent Jones, Alexander Horwath, Nicole Brenez y Raymond Bellour, «Movie mutations. Correspondance avec et entre quelques enfants des années soixante», *Trafic*, núm. 24, invierno de 1997, págs. 5-44.

gue) una fascinación por la corporalidad de los actores vinculada a un interés especial por las películas de John Cassavetes y Philippe Garrel (así como Jacques Rivette y Maurice Pialat)⁷.

Además de compartir un no muy habitual, por no ser exclusivo, interés en el cine de vanguardia, esta generación de cinéfilos reaccionaba, según Horwath, contra las dos «falsas alternativas» a Hollywood que se habían desarrollado en el contexto de la globalización cinematográfico-cultural: «el concepto de películas “independientes” norteamericana de Miramax y la reducción del cine europeo y asiático a unos pocos maestros que pueden traspasar todas las fronteras nacionales y moverse en todos los mercados (Krzysztof Kieslowski y Zhang Yimou serían dos buenos ejemplos)⁸. Pero también contra una cierta idea de la muerte del cine que había tomado cuerpo en las obras de algunos cineastas desde finales de la década de 1970 —Marguerite Duras, Jean-Luc Godard o Wim Wenders— y, más recientemente, entre distintos cinéfilos y críticos⁹. Frente a ellos, como dirá Brenez, para la nueva generación «la muerte del cine representaba simplemente un tema melancó-

⁷ Rosenbaum exponía este diagnóstico en un artículo previo: Jonathan Rosenbaum, «Comparaisons à Cannes», *Trafic*, núm. 19, 1996, pág. 11, citado en Jonathan Rosenbaum, Adrian Martin, Kent Jones, Alexander Horwath, Nicole Brenez y Raymond Bellour, «Mutaciones del cine contemporáneo. Cartas de (y para) algunos hijos de los años sesenta», en Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin (coords.), *Mutaciones del cine contemporáneo*, Madrid, Errata naturae, 2010, pág. 35. Las cartas originales fueron recopiladas en Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin (eds.), *Movie Mutations. The Changing Face of World Cinephilia*, Londres, British Film Institute, 2003. La traducción española corresponde a esta edición.

⁸ Jonathan Rosenbaum, Adrian Martin, Kent Jones, Alexander Horwath, Nicole Brenez y Raymond Bellour, «Mutaciones del cine contemporáneo. Cartas de (y para) algunos hijos de los años sesenta», art. cit., pág. 54.

⁹ Esta visión fúnebre del cine a la altura del centenario de su nacimiento y expresada en distintos artículos de Susan Sontag, David Thomson, David Denby y Jean-Luc Godard será contestada en el artículo de Rosenbaum «¿Está verdaderamente muerto el cine?», recopilado en Jonathan Rosenbaum, *Las guerras del cine. Cómo Hollywood y los medios conspiran para limitar las películas que podemos ver*, Buenos Aires, III Festival Internacional de Cine Independiente, 2001, págs. 27-44. El significativo artículo de Sontag que cita Rosenbaum, «Un siglo de cine», se publicó por primera vez en *The New York Times Magazine* en febrero de 1996, después de que los editores decidieran modificar su título original y escasamente celebratorio, «La decadencia del cine». «Un siglo de cine» está recopilado en Susan Sontag, *Cuestión de énfasis*, Madrid, Alfaguara, 2007, págs. 137-143.