

INTRO  
"Nuevas Cues, nueva crítica"  
PAIDOS

## Prólogo: ante un cine sin centro

Ángel Quintana

Hace algunos días, cuando ya había recibido el encargo de escribir estas líneas y estaba dándole vueltas a la cuestión, escuché, por casualidad, una tertulia radiofónica en un taxi. En ella, alguien manifestaba sentirse preocupado por el modo como se cuestionaba en ciertos ámbitos el peso de la cultura occidental como valor clave de civilización. El tertuliano, cuyo nombre olvidé rápidamente, argumentaba que en ciertos sectores de la cultura existía un cierto esnobismo que debilitaba las bases y las raíces de la tradición. Este esnobismo se encontraba presente en el proceso de reivindicación de las llamadas músicas del mundo, en determinados campus americanos cuyos profesores estaban más pendientes de los escritores de literatura hindú que de la obra de William Faulkner y en la actitud de ciertos adolescentes que se sentían más fascinados por la cultura emergente de los *manga* japoneses que por el modelo generado por los cómics protagonizados por los superhéroes de la Marvel o por otros clásicos del tebeo americano. El hombre reivindicaba el legado clásico de Occidente frente a los excesos generados por lo que calificaba como «esnobismo de la periferia», por lo que consideraba que era preocupante que la música tibetana sustituyera a Mozart y que los *haikus* japoneses fueran más admirados que los sonetos de Petrarca.

Debo confesar que las proposiciones del tertuliano radiofónico me inquietaron y me acabaron recordando una entrevista con Harold Bloom que leí hace un par de años en un suplemento cultural de un conocido periódico. En ella, el venerado catedrático de literatura inglesa manifestaba el profundo malestar que sentía por el trato que los pilares de la cultura occidental estaban recibiendo en Estados Unidos, donde con la imposición de los *cultural studies* como nueva metodología de análisis de las manifestaciones de la cultura, se daba más importancia a las influencias de las relaciones lésbicas en la poesía esquimal del siglo xx que a cualquier tragedia de Shakespeare. Es evidente que entre Harold Bloom y el tertuliano existe la distancia que, en su momento, acabó separando a Sócrates de los sofistas que lo ejecutaron, pero resulta curioso que tanto desde la verborrea mediática como desde los peldaños más elevados del ámbito académico, surjan determinadas posturas encaminadas hacia la creación de una determinada élite de guardianes de Occidente.

La definición de la cultura en nuestro mundo posmoderno resulta bastante más compleja que el modo de encarar el problema de Harold Bloom, autor del denominado *canon de Occidente*, cuyo objetivo es el de salvaguardar las obras clave de una determinada civilización, a partir del establecimiento de una división entre las obras canónicas que formarían parte de la alta cultura y los otros productos no referenciados y vistos como obras de segunda fila. Sin embargo, esta definición de la cultura es, también, bastante más compleja de como la perciben los eclécticos militantes de los *cultural studies*, que han acabado creando una cierta *doxa* en torno a determinados modelos descentralizados, han privilegiado a todos los sectores marginados por los cánones occidentales y han acabado difuminado el conocimiento mediante una serie de lugares comunes y de citas repetidas hasta la saciedad. Este modelo de los *cultural studies* se ha erigido en una especie de pensamiento único en los campus. Cuando ha sido trasladado a la idiosincrasia europea no ha hecho más que crear una determinada base metodológica débil que ha acabado siendo excesivamente mimética del papanatismo norteamericano.

Para entender la complejidad de la cuestión, más allá de los parámetros establecidos, hemos de partir de la idea de que en las últimas décadas se han operado dos interesantes giros en torno al pensamiento de la alteridad en el mundo de la cultura, especialmente en el pensamiento en torno a los procesos de interpretación de determinadas

obras. El primero se llevó a cabo a partir del momento en que, en la literatura, se cuestionó la posición que ocupaban los conceptos de autor y de obra como puntos cardinales del proceso de gestación de los modelos culturales occidentales. Desde que, a mediados de los años setenta, Hans Robert Jauss escribió el ensayo *La literatura como provocación*, se produjo un curioso giro en los procesos de análisis literario que cuestionaron el concepto de canon como base para la configuración de las historias de las artes —historia de la literatura, historia del arte, etc.—. La obra ya no podía seguir siendo vista como el resultado de cierta vigencia del genio romántico del autor sino como el motor de una cultura en la que la figura del lector se convertía en un polo fundamental, mientras que por otra parte la obra se erigía en fruto de ese factor que Jacques Rancière ha definido como la historicidad, es decir, de las marcas que el pensamiento del tiempo ejerce en el interior de un determinado producto. El segundo giro estuvo determinado por el modo como el centro dejó de ser un valor absoluto para llevarse a cabo un importante desplazamiento hacia los mal llamados productos periféricos, es decir, hacia los productos culturales que habían sido generados desde otras culturas. Este proceso descubrió que existían otros espacios creadores de cultura y de arte, que existían otros procesos de pensamiento generados por otras religiones y por otras tradiciones que habían sido injustamente olvidadas por el proceso de centralidad de la cultura.

Todos los ecos de este complejo —pero fundamental— debate pueden encontrar fácilmente su ejemplificación en el cine, en el modo como se escribió su historia y en la constitución de los diferentes sistemas de recepción de las obras. A pesar de que Georges Sadoul se propuso, en los años cincuenta, escribir la historia del cine mundial, descubriendo numerosas cinematografías que habían sido marginadas, lo cierto es que el canon más ortodoxo desde el que se ha construido la historia del cine no ha cesado de constituirse a partir de una cierta idea del centro. Durante muchos años parecía que el cine sólo se realizaba en unos escasos países de mundo. Por una parte existía el cine clásico hollywoodiense, centro indiscutible de la producción mundial de determinado cine espectáculo, y por otra, el cine europeo, un cine que sufría ligeros desplazamientos en función de los avatares históricos. Así, por ejemplo, en el cine europeo de los años veinte, Francia, Alemania y Rusia ocupaban un peso central, mientras que en el de los años cincuenta esta centralidad europea era ocupada básicamente

por Francia, Italia e Inglaterra. Los otros territorios del cine mundial eran, a pesar de Georges Sadoul, territorios desconocidos, que no cotizaban en el canon cinematográfico y que sólo esporádicamente tenían acceso a los festivales.

Cuando a principios de los años cincuenta una película japonesa, *Rashomon*, de Akira Kurosawa, llegó a la Mostra de Cine de Venecia, se rompieron los esquemas que habían sustentado los cánones de la incipiente cinefilia. Los historiadores descubrieron que aquel canon cinematográfico elaborado a partir de las obras maestras americanas, alemanas y francesas carecía de sentido, ya que en Japón también ocurrían cosas. Sin embargo, muchas de las cosas que ocurrían en Japón eran desconocidas. Kurosawa triunfaba porque hacía películas épicas de samuráis con las que fácilmente se podía alimentar determinado gusto europeo, en cambio Yasujiro Ozu o Mikio Naruse eran dos extraños ignorados porque las películas de padres e hijos sentados en el tatami mientras practicaban la ceremonia del té no eran consideradas por los distribuidores japoneses como obras susceptibles de poder cotizar en el mercado occidental. El cine de Ozu no fue descubierto hasta finales de los setenta y el de Mikio Naruse hasta los años ochenta. En España, Ozu y Naruse nunca fueron exhibidos en salas y no empezaron a ser considerados como figuras importantes hasta su posterior difusión en DVD. El cine asiático siempre fue visto como un cine lejano, sobre todo por parte de unos exhibidores que se resistieron a que el cine perdiera un centro que siempre les había sido muy rentable. Aunque resulte paradójico, el proceso de revisión de la centralidad no se produjo hasta finales de los años ochenta. Así, por ejemplo, *Sorgo Rojo* (Hong gao-liang, 1987) fue la primera película china estrenada comercialmente en España, después de ser premiada en el Festival de Berlín de 1988.

Actualmente, el cine japonés ya no asusta a nadie porque la cultura japonesa se ha instalado en el corazón del audiovisual. El cine chino acoge algunos de los grandes nombres del cine contemporáneo, mientras que los otros cines chinos —Hong Kong y Taiwán— son parte de las ofertas más productivas que jalonan el panorama actual. Hollywood ya no es el centro del universo, ya que sus sistemas de producción están determinados por Oriente. Por otra parte, la mayoría de las conquistas estéticas más peculiares y atrevidas que nos ha ofrecido el cine de los últimos años han sido realizadas —con permiso de Abbas Kiarostami— por el cine oriental, cuya mirada resulta más ní-

tida y menos contaminada que la de Occidente. Desde Taiwán o Corea nos llegan discursos sobre los excesos del neocapitalismo, sobre los inciertos horizontes de la juventud y sobre los nuevos discursos generados por la alienación que resultan bastante más incisivos que los discursos sobre los perdedores del sueño americano que produce el cine independiente. Los silencios de las películas de Ingmar Bergman o de Michelangelo Antonioni parecen refugiarse en los silencios de las películas de Tsai Ming Liang o de Jia Zhang Ke, mientras que la reflexión sobre el tiempo y la memoria que articulaba Alain Resnais en los sesenta se ha desplazado hacia los juegos temporales de Wong Kar Wai. Mientras tanto, los adolescentes no cesan de alimentarse de *manga* y para ellos Songoku ya es más importante que Luke Skywalker. Para ellos, el *anime* japonés no es una herencia cultural lejana sino cercana y quizás, gracias a esto, han superado las confrontaciones del debate entre Oriente y Occidente. Incluso, el cine comercial de los *blockbusters* hollywoodienses no puede existir sin tomar como referencia determinado cine asiático de acción. Las películas de Hong Kong, producidas por los Shaw Brothers en los años setenta y ochenta, son la auténtica antesala de ese retorno hacia el cine de atracciones que ha puesto bajo paréntesis cierto cine clásico y le ha acabado otorgando una cierta fecha de caducidad. ¿Es esa descentralización asiática fruto de un simple esnobismo pasajero o es el resultado de un cambio radical en la forma de entender el cine? ¿Pueden los *cultural studies* dar cuenta de la intensidad del fenómeno o no ha hecho más que perder el tren cuando éste estaba a punto de arrancar? ¿De qué modo la crítica puede repensar el cine a partir de esta importante mutación generada por este significativo proceso de descentralización?

El presente volumen no pretende contestar a todas estas cuestiones, pero sienta las bases para afrontar el problema desde la complejidad, lejos de los tópicos y los lugares comunes que suelen adornar el proceso. La perspectiva que recorre el libro es básicamente histórica y podría resumirse como la crónica de un importante giro que empieza a producirse en el panorama de la crítica internacional en los años sesenta y del que una revista como *Cahiers du cinéma* se convierte en un privilegiado testimonio. Los inicios de este giro cabe situarlos alrededor de los llamados nuevos cines de los sesenta, que permitieron que se tomaran en consideración algunas obras surgidas de cinematografías que habían sido marginadas del canon, y parece cerrarse con la conciencia de que la deriva hacia el cine asiático ha cambiado

las formas de ver y pensar el cine. A lo largo del recorrido, el lector llegará a encontrarse con algunos de los textos más importantes que abrieron las puertas a otra forma de pensar la crítica.

No es fruto de la casualidad y del azar que el presente libro se abra con un texto de Michel Delahaye sobre el cine de Jean Rouch. Las primeras películas que Rouch realizó en África durante los años cincuenta y sesenta, entre ellas las míticas *Moi, un Noir* (1958) y *La Pyramide humaine* (1961) marcaron un giro fundamental en la forma de representar el otro —el negro africano— en la pantalla rompiendo con los cánones sobre el exotismo colonial que habían marcado toda la cultura centroeuropea. La obra de Jean Rouch empezó a crear un debate fundamental sobre la alteridad, mientras que con las técnicas del *cinéma vérité* no hacía más que inaugurar otra forma de pensar el cine desde la ligereza y desde la autorreflexión en torno a sus propios materiales. El proceso de descentralización de los sesenta empezó de forma paralela con la aparición de la modernidad y de un nuevo pensamiento crítico que empezaba a darse cuenta de que lo pequeño también era hermoso, de que los cines realizados desde los márgenes del sistema tenían más cosas que decir que las obras hechas desde la prepotencia del centro. Los llamados nuevos cines que estallaron en Europa y posteriormente se extendieron por América Latina, Asia y África, no tardaron en convertirse en antesala de una cierta modernidad, que inicialmente contempló el nacimiento de las idiosincrasias nacionales y que finalmente acabó suscribiendo la idea de que la modernidad era algo que se extendía más allá de las fronteras.

El recorrido se efectuó de forma zigzagueante gracias a las influencias, las rupturas y las múltiples líneas de fuga que acaban generando nuevos estilos, nuevas búsquedas. Tal como ha certificado Domènec Font en su libro *Paisajes de la modernidad*, el devenir de la modernidad del cine europeo debe ser estudiado como una especie de movimiento rizomático, en el que se generan nuevas cartografías que abren múltiples caminos en múltiples direcciones. Entre estas nuevas cartografías algunas tuvieron una gran significación, como el *cinema nôvo* brasileño, sobre el que se publica un encuentro con sus representantes y un texto de su gran ideólogo, el cineasta Glauber Rocha. También resulta significativo recordar la importancia que en ese proceso de extensión de las barreras tuvo un historiador como Georges Sadoul, que en el presente libro encontramos con los representantes de la nueva ola del cine japonés formada por Nagisa Oshima, Kirio

Urayama, Susumo Hani y Hiroshi Teshigahara, nombres fundamentales que —exceptuando a Oshima y en cierto modo a Teshigahara— han pasado a formar parte de ese cine lamentablemente invisible. Todos los debates sobre la alteridad coincidían con el momento en que, en Italia, Pasolini y Bertolucci interiorizaban la lección del neorrealismo y dirigían el cine italiano hacia una dimensión más política o cuando las rupturas de Jean-Luc Godard anunciaban esa revolución pendiente que estallaría en mayo del 68. Esta revolución tuvo su epígono en algunas figuras clave del cine francés *pos-Nouvelle Vague*, entre ellas Philippe Garrel, quizás uno de los mejores poetas que nos han hablado del proceso que supone poder llegar a crear cuando la revolución se ha extinguido.

La segunda parte del volumen nos sitúa en algunos de los debates surgidos en la revista *Cahiers du cinéma* de los años ochenta, cuando los nuevos cines dejaron de ser nuevos y la descentralización estuvo acompañada de una importante mutación en los sistemas de narrar y representar dentro del cine. En medio de esta situación de cambio y después de superar la resaca del pos-68, la revista francesa empezó a impulsar una búsqueda hacia otros espacios bajo la batuta de una figura tan fundamental como Serge Daney, de quien en el libro se recoge una curiosa aproximación que realiza al cine polaco y el viaje que lleva a cabo en el cine soviético de los últimos años de la *perestroika*. En los años ochenta, los *Cahiers du cinéma* fueron una de las primeras revistas que intuyó que en Europa, por ejemplo, la modernidad se había refugiado en el interior del cine portugués o que en el cine americano había surgido un cine independiente de filiación neoyorquina, que después de la revolución del *New American cinema* de los años sesenta, estaba reivindicando una idea del cine americano diferenciada de la del cine de Hollywood. En medio de esta revisión del legado de los nuevos cines, los *Cahiers* fueron testigos de dos procesos clave sin los cuales no se puede llegar a entender el cine contemporáneo. Por un lado, alabaron la irrupción en el territorio internacional de una figura como Abbas Kiarostami, que en su película *Close up* (Nema-ye nazdik, 1989) propuso una interesante disolución de las barreras entre ficción y realidad. Unos años antes, en diciembre de 1984, dos redactores de la revista —Charles Tesson y Olivier Assayas— viajaron a China para observar los diferentes cines chinos emergentes. En Hong Kong empezaron a vislumbrar cómo detrás de las producciones de la Golden Harvest o de la Shaw Brothers empezaban a producirse cosas

fundamentales y emergían algunos cineastas clave llamados Ann Hui, Tsui Hark. En Taiwán detectaron la presencia de una nueva ola taiwanesa formada por directores como Huo Hsiao-hsien o Edward Yang. El número monográfico de la revista fue el punto de partida de un importante proceso de rehabilitación en Europa del cine asiático, cuya continuación son los artículos sobre *Beijing Chengshi* (1989), sobre la poética del absurdo en el cine japonés de Takeshi Kitano, sobre el cine coreano o sobre la emergencia en el cine de Hong Kong de una figura como Wang Kar Wai. Algo fundamental estaba ocurriendo en el cine, mientras la crítica, perpleja, observaba el fenómeno sin saber, a ciencia cierta, qué recursos utilizar para comprender y apreciar esos grandes cines surgidos en territorios lejanos.

En el mes de marzo de 1958, Jacques Rivette publicó en *Cahiers du cinéma* un artículo sobre el cine de Kenji Mizoguchi, un cineasta que, en aquellos años, estaba convirtiéndose junto con Akira Kurosawa en el máximo representante de la japonesidad. Rivette respondió a ciertos sectores de la crítica que pensaban que las bases de la cultura occidental se habían convertido en obsoletas para comprender las bases culturales del cine japonés, escribiendo: «Si la música es un idioma universal, también lo es la puesta en escena: es este lenguaje y no el japonés, el que debe aprenderse para entender a Mizoguchi». El texto de Rivette adquiere, cerca de cincuenta años después, una extraña vigencia para comprender los debates sobre la descentralización del cine. Actualmente, para entender a Jia Zhang Ke, Tsai Ming Liang, Edward Yang, Huo Hsiao-hsien, Naomi Kawase, Shinji Aoyama, Hong Sang Soo, Kiyoshi Kurosawa, Wong Kar Wai, Apichatpong Weerasethakul o Wang Bing, autores considerados entre los nombres más interesantes del panorama internacional, no hace falta aprender mandarín, cantonés, japonés, coreano o tailandés, ni es preciso realizar cursos sobre cultura *zen*. Para disfrutar de su cine es preciso entender algunos paradigmas de la modernidad, revisar el cine de Antonioni, Bergman, Eustache, Rossellini o Pialat, conocer las conquistas que estos directores llevaron a cabo desde la puesta en escena y desde la desarticulación narrativa. En su obra está todo el germen del cine asiático.

En 1995, cuando el cine cumplió cien años, los directores decidieron subir el listón de las obras. Empezaron a cansarse de los palimpsestos posmodernos, de la política de cine de género, y volvieron a mirar hacia el pasado. En el horizonte de los años sesenta encontra-

ron algunos signos básicos de otro sistema de escritura que era preciso asimilar para reflexionar sobre el presente. Los cineastas asiáticos fueron los que mejor se dieron cuenta del reto y empezaron una de las experiencias más sugestivas del cine contemporáneo, que ha acabado desembocando en un singular proceso de mutación de la mirada. Cierta crítica, como refleja este libro, fue testimonio del proceso, mientras otros sectores de la misma crítica, desde la perplejidad, entonaron algunos réquiem funerarios sobre la muerte del cine. El cine no había muerto, sólo estaba experimentando una apasionante mutación a partir de un curioso proceso de descentralización.

Mientras, los guardianes de Occidente —que años atrás fueron inquisidores de la cultura de masas— observan el fenómeno de la transformación del cine con estupor. Otros sectores han sabido superar las limitaciones de los *cultural studies*, para empezar a darse cuenta de que, para entender el pensamiento de nuestro mundo, ya no es suficiente pensar en Europa o América y que es útil pensar en Oriente. El continente asiático no ha hecho más que transformar la prepotencia de Occidente reivindicando sus múltiples culturas milenarias. Sin embargo, ¿qué pasa cuando la épica de los *manga* se convierte en la única épica posible y transforma a Homero en obsoleto? Entonces, la solución ya no pasa por implorar a los guardianes de Occidente, sino por tomar conciencia de que todos somos hijos de una cultura escindida, en el que las fronteras se han diluido, en la que el lenguaje de la puesta en escena ha barrido los otros lenguajes y en la que el entorno refleja un mundo absolutamente dividido. Hoy, el gran reto reside en apuntalar, sin prejuicios, las bases de un conocimiento reflexivo del arte que sea capaz de combatir la marginación a que son sometidas determinadas culturas frente a los excesos de la seudocultura tecnocrática. Pero éste es otro debate que excede los límites del presente prólogo.