

Algunos hitos de los noventa: ¿A qué canon quedarse?

Antonio Weinrichter*

En el curso de las celebraciones oficiales y oficiosas que se produjeron alrededor de 1995 con motivo del centenario del cine, se exacerbó esa querencia de los cinéfilos (...y de las revistas de cine) por las listas. Críticos y profesionales recibieron el encargo de confeccionar su lista de los mejores títulos del arte centenario y se pudo comprobar, una vez más, un fenómeno insoslayable a la hora de plantearse balances de este estilo. Parece que la historia del cine forma un todo homogéneo hasta mediados de los cincuenta, lo que da lugar a un Canon más o menos estable: puede cambiar algún título de Ford o Hitchcock por otro, pero lo que no varía es la presencia de estos cineastas. Sin embargo, a partir de los sesenta, con la irrupción de los nuevos cines (y del modernismo, y del Tercer Cine), que marcan un brusco punto de inflexión en el desarrollo del lenguaje del cinema, ese consenso desaparece y el Canon se disgrega en cánones diversos e incompatibles. Finalmente, desde los ochenta, se ha venido incubando una postura nueva que hace eclosión en los noventa hasta convertirse en un verdadero relevo generacional: una mirada *pop*, *trash* o incluso *freak*, que parte de referentes completamente distintos para reivindicar prioritariamente el cine popular de los (sub)géneros y, de paso, hacer *tabula rasa* de los panteones establecidos por tradiciones anteriores. Lo irónico de esta escuela, que en nuestro país más que en otros que conozco ha dado el paso a los medios generales sin abandonar la mentalidad de guerrilla de la capilla, el fanzine o la página web especializada, es que el cine “trasgresor” o de puro género que defienden ha pasado, según el mismo movimiento, a informar el modelo de cine dominante en Hollywood, que cada día expende más películas de presupuestos (estéticos) de serie B hechas con presupuestos (financieros) de serie A.

No hay pues, a día de hoy, “una” Historia del cine, o de la década de los noventa, sino puntos de vista encontrados según se reclame uno del grupo de los herederos del clasicismo, el modernismo, el multiculturalismo o la psicotronía (por usar el término acuñado por Michael Weldon en 1983). Las famosas listas, tontas pero irresistibles, no trazan la radiografía de urgencia de la Historia de un arte, sino más bien de los encontrados gustos de los creadores de opinión, voten estos con el superego —primando las películas que aúnan oportunidad histórica, algún avance formal y un “tema”, mejor humanista que político— o, como se tiende a hacer cada vez más, con el “corazón” de los gustos o posturas militantes personales. Por eso no coinciden, no pueden coincidir, los resultados de la encuesta sobre los noventa de *Secuencias* con las de *Cahiers*, *Film Comment*, *Dirigido* o la encargada por la Cinemateca de Toronto.

Esta diversidad, esta dispersión de la muestra, en la que unos incluyen obras que resultarían insultantes para otros, podría incluso parecer preferible al consenso que regía por ejemplo en 1958 cuando, con motivo de la Expo de Bruselas, ciento diecisiete historiadores de veinti-

* ANTONIO WEINRICHTER escribe de cine regularmente en *ABC*, *ABC Cultural*, *Dirigido* y *Nosferatu* y, además de sus numerosas colaboraciones en libros colectivos, es autor de *El nuevo cine americano*, Wim Wenders, *La línea del vientre*: Bigas Luna, *Con Alfredo Matas hemos topado*, Michelle Pfeiffer, *Emociones formales*: Atom Egoyan, *Pantalla amarilla*: una apreciación del cine japonés. Prepara una tesis doctoral sobre el cine de *found footage* y es profesor de Cine Moderno la Escuela de Cine de Madrid-ECAM.



Cartel de *El viaje de Chihiro* (Hayao Miyazaki, 2001)

séis países votaron los doce mejores títulos de la Historia con el resultado de que sólo tres! eran sonoros. Lo preocupante es que los críticos, seres de por sí individualistas y poco gregarios, formen, de hecho, grupos que cabría calificar de opuestos si no fuera porque no encauzan dicha oposición en la forma que sería más productiva: generando un debate público, y publicado en los medios que les sirven de foro, sobre el modelo de cine que defienden. Pero de hecho suelen formar escuelas de pensamiento que se desarrollan de espaldas la una a la otra, que ni siquiera ven las mismas películas y que, lejos de influirse mutuamente, se miran con actitudes que van del ninguneo a la descalificación. Ejemplos españoles: en su monográfico sobre la crítica de cine, la revista *Nickelodeon* (nº 23, 2001) añoraba los viejos debates entre *Nuestro Cine* y *Film Ideal*, pero no establecía ninguno con la crítica actual; vista la general reacción adversa ante una película gamberra, un crítico de la misma línea hablaba del miedo a perder su puesto de «los soldados de a pie de la crítica instalada»; en Berlín 2002 ninguno de esos soldados vieron (vimos) el *anime* de Hayao Miyazaki (*Sen to Chihiro no kamikakushi*/El viaje de Chihiro, 2001) que ganó el Oso de Oro y que fue el título favorito de aquellos otros que sí co-

rrieron a verla con expectación... Ciertamente, quienes descalifican a la crítica de cine por su presunta subjetividad, es decir, por una falta de fiabilidad que quieren ver definida en términos absolutos, encuentran en casos como estos motivos sobrados para pensar así.

En cuanto se sale del entorno del cine comercial americano, ese cine *critic proof* (a prueba de críticos) universalmente asequible por mor de la globalización, uno se enfrenta a un volumen de producción que es difícil de abarcar y al que es más difícil todavía acceder, simplemente, fuera de unos cuantos festivales internacionales. Una función del crítico sería la de servir de intermediario para que ese *world cinema* al que él tiene acceso llegara al público de su país: Alexander Walker, crítico del *Standard* londinense, presumía por ejemplo de haber persuadido a la BBC para que emitiera *Heimat* (Edgar Reitz, 1984) y haber conseguido que *Sboah* (Claude Lanzmann, 1985) se estrenara en un local del West End. Este grado de influencia, que sólo tienen quizá los titulares de los diarios más importantes de cada país, se puede utilizar también en sentido contrario, como filtro para “denegar” la entrada de las películas que, en legítimo ejercicio de su gusto, aborrecen, como es fama que hacía el temible Vincent Canby del *New York Times*. A menudo, los críticos delegan por omisión su función de introductores de nuevos cinemas y tendencias en los programadores de festivales locales, obligados a ser más eclécticos por la necesidad de llenar un programa, pero también movidos por una actitud de mayor curiosidad ante la evolución del cine contemporáneo. En la fase siguiente del proceso, el eventual paso de la proyección en un festival local a la exhibición en una sala comercial, sí vuelve a hacerse notar la capacidad de influencia del crítico, de quien depende el resultado en taquilla de aquellas películas, pequeñas, formalmente atrevidas o *exóticas*, para las que el espectador carece de referencias.

Estas son las reglas del juego —ruptura del consenso, existencia de grupos estancos no reconciliados, dejación de funciones ante la emergencia del *world cinema*, dificultades de acceso a las películas— que conforman las ideas recibidas sobre el cine de los noventa y explican las dificultades para la ampliación del Canon. Algunas tendencias han pasado a formar parte del saber aceptado, mientras que otras permanecen relegadas al rango de lo esotérico. Parece



Gabbeh (Mohsen Makhmalbaf, 1996)

aceptado que los noventa han sido la década del cine asiático, con la emergencia del cine chino a partir de 1989 con *Hong gaoliang* (*Sorgo rojo*, Zhang Yimou, 1987) y del cine iraní a partir de 1992 con *Zendegi edame darad* (*Y la vida continúa*, Abbas Kiarostami, 1991). El primero se amplió en 1995 con la irrupción de *Chungking Express*, de Wong Kar-wai, pero parece haber quedado periódicamente reducido a los cineastas de la Quinta Generación (Zhang Yimou, Chen Kaige) y a Wong, sin que haya servido para “tirar” de otros cineastas hongkoneses como Stanley Kwan o taiwaneses como Edward Yang (su paisano Hou Hsiao Hsien es todavía un bocado para iniciados). En el caso del cine iraní, se ha impuesto el modelo de “ficción documental” que practican Abbas Kiarostami y sus discípulos, pero de un cineasta como Mohsen Makhmalbaf sólo nos llegan sus fugas de la realidad como *Gabbeh* (1996) o *El silencio* (1998). En cuanto al cine japonés, de tan gloriosa tradición, conoce a finales de esta década una renovación a través del cine de género que practican cineastas refinados como Kiyoshi Kurosawa y otros más primitivos (en el sentido que se decía de un Fuller) como Takashi Miike; pero en España sólo dan cuenta de ello determinados festivales “especializados” que no frecuenta una crítica para la que el único Kurosawa que cuenta sigue siendo Akira.



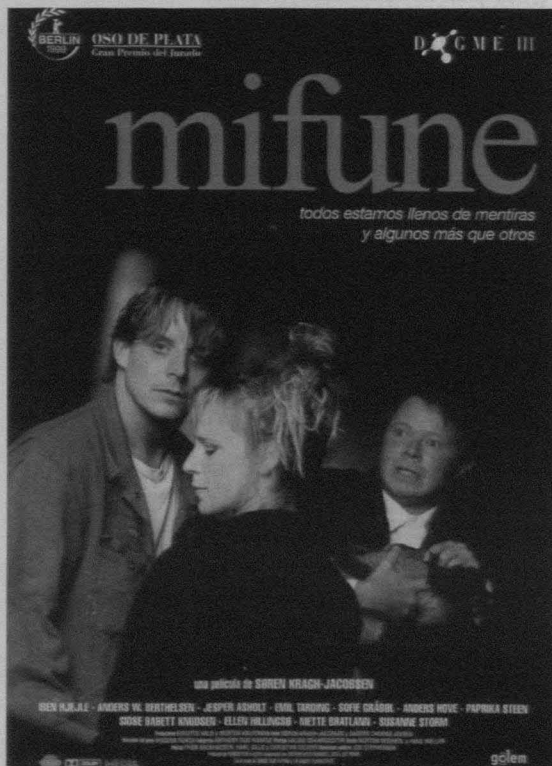
El silencio
(Mohsen Makhmalbaf, 1998)

El cine independiente americano existía con tal denominación de origen desde principios de los ochenta, pero es en la década siguiente cuando el término pasa a ser moneda corriente en el periodismo cinematográfico y en el ámbito de los festivales de cine (no hay uno que no se precie de estar dedicado a la programación de cine independiente). Ello sucede gracias en no pequeña medida a la irrupción de Quentin Tarantino, que abandera una concepción más dinámica, pero no menos espectacular, de la dramaturgia del cine comercial estadounidense. Al convertirse en un genuino fenómeno mediático, sus notables películas originaron una polémica que saltó (y ése fue el verdadero índice de su trascendencia pues no ocurre a menudo) de las páginas de cine a las columnas de opinión, propiciando la desafortunada intervención de algún comentarista cultural. En el terreno cinematográfico, el rechazo al "tarantinismo" se extendió a títulos como *Chungking Express*, por el mero hecho de que el inefable Tarantino había formado una compañía para distribuir la película en Norteamérica. Para quien esto firma el cine *indie* ha supuesto una genuina y continuada renovación de la ficción americana, atrapada entre la elefantiasis, la pirotecnia digital y la melaza del cine "adulto" de buenos sentimientos. Esta edulcoración alcanza al producto de la marca Miramax, la compañía *indie* que se ha convertido en una *mini-major* que tiende a dar el soplo de muerte de lo políticamente correcto al producto americano que distribuye y a la obra de los cineastas europeos que financia cada vez con mayor asiduidad. Casos como el de Miramax parecen dar la razón a quienes señalan lo poco "independiente" que es el cine que nos venden con una categoría que se ha convertido en una marca comercial. Pero, en cualquier caso, hay que constatar algo que no se menciona a menudo: el cine independiente ha ocupado casi todo el espacio que antes ocupaba el cine de autor en los hábitos de consumo cultural

del espectador ilustrado que asiste a las salas de ensayo. Entre Hollywood y los *indies*, el cine americano ha cerrado la pinza en torno a los demás modelos de cine.

Otra denominación de origen que no ha tardado en encontrar el rechazo entre quienes desconfían de todo lo que huele a etiqueta comercial es la de Dogme 95. Pero el movimiento lanzado por Lars von Trier no se agota en la decena de títulos, muchos de ellos notables, que ostentan el certificado danés. Los presupuestos del Dogme han supuesto un verdadero impulso de renovación para cineastas de todo el mundo, que se han visto "autorizados" a rodar con la misma libertad, y las mismas ganas de probarse en su oficio, con la que un músico de rock graba un disco *unplugged* (la analogía es de Søren Kragh-Jacobsen, el director de *Mifune*, 1999), de Mike Figgis a Claude Miller, de Joel Schumacher a Humberto Solás. El productor y cineasta Barbet Schroeder me comentaba que esta incipiente revolución digital le parecía comparable al empleo de aparatos de registro de sonido y de imagen más pequeños y manejables que estuvo en el origen de las nuevas olas hace cuatro décadas. En cualquier caso, el cine rodado original-

Cartel de *Mifune*
(Søren
Kragh-Jacobsen,
1999)



mente en vídeo ofrece la mayor oportunidad que ha conocido desde hace tiempo el cine de ficción de asaltar la compacta integridad de la imagen narrativa del cine comercial; el espectador está preparado para ello pues ya se ha acostumbrado a tolerar la "baja definición" de los *reality shows* que ve por la pequeña pantalla. Algunos críticos, que deben ver poco la televisión, lo toleran peor.

Finalmente, se ha producido una llamativa renovación de los formatos tradicionales del cine de no ficción, que hoy rebasa ampliamente los límites del documental-como-reportaje. Es cierto que muchos críticos siguen valorando un documental por su "tema", que es como valorar un film de ficción (sólo) por el contenido de su guión. Pero en la década de los años noventa numerosas y valiosas muestras de obras de no ficción han desafiado la tradición de objetividad y no intervencionismo del documental tradicional "en prosa": ha habido documentales líricos, subjetivos, mentirosos, fronterizos, ensayísticos, poéticos, etc. Hasta el cine experimental se ha unido a este cuestionamiento de las imágenes de la realidad a través de los numerosos films de metraje encontrado que remontan materiales documentales. Pero todo este trabajo, que configura un cine de no ficción aún por cartografiar, pertenece al rango de lo esotérico: a muchos críticos les interesa sobre todo el cine narrativo y muestran tan poco interés por la no ficción como por esos otros trabajos que se deslindan de la institución-cine para entrar en la de las artes plásticas. ¿Quién rinde cuentas del último cd-rom de Chris Marker o de la última instalación de Peter Greenaway? Sólo Godard puede permitirse hacer un trabajo similar y encontrar eco entre cierta crítica: sólo él representa la tradición de la vanguardia. Pero si empezara a hacer cine ahora, le iba a costar trabajo verse admitido en cualquiera de los cánones vigentes en la actualidad.

ABSTRACT. A bird's eye review of some landmarks of the cinema of the nineties, this account takes into consideration the fact that the History of Cinema is not a single one: the Canon of cinema has been divided into unreconciled schools of thought, such as «neo-classicism», modernism, multiculturalism and even trash/pop culture (the absence of a debate between these attitudes is lamented, as are some other public vices of the critical institution). The review includes the emergence of Iranian and Chinese cinemas, the substitution of auteur film by US indie cinema, the phenomena of Dogme 95 and digital cinema, and the exciting new work being done in the field of non fiction film. ☺