

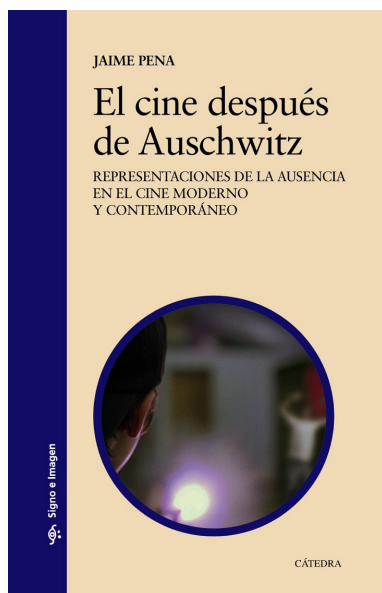
EL CINE DESPUÉS DE AUSCHWITZ. REPRESENTACIONES DE LA AUSENCIA EN EL CINE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO

Jaime Pena

Madrid

Ediciones Cátedra, 2020

366 páginas



En una entrevista recogida en la revista *Cinéma* (n.º 334, 1985) y posteriormente incluida en sus *Pourparlers* (París, Minuit, 1990, pp. 82-87), Gilles Deleuze defendía que la tarea de la crítica cinematográfica no era otra que la de crear «conceptos propios que únicamente pueden forjarse filosóficamente» con el objetivo de que sean capaces de producir «nuevas reorganizaciones del cinema en su conjunto». Lamentablemente mucha de la literatura española sobre el cine contemporáneo suele oscilar entre los viejos discursos épicos de corte impresionista dedicados a todo tipo de cineastas —uno de los subproductos más habituales del antiguo régimen imperante durante largos años en el campo universitario— y el último grito de los nuevos *argumentarios* destinados a glosar las obras cinematográficas desde cualquiera de los múltiples ángulos que permitan llevar las películas a las

aguas revueltas que mueven el molino de lo que hasta hace no tanto se venía denominando *estudios culturales*. Suelen brillar por su ausencia —y la expresión nunca vendrá mejor a cuento— aquellos trabajos que tomándose en serio que hablan de *cine* —cualquiera que sea el contenido, incluso *expandido*, que queramos dar a esta expresión— intenten poner un poco de orden en el actual y complejo panorama del arte de las imágenes en movimiento. En otras palabras, acepten el riesgo de proponer una *hipótesis de inteligibilidad* capaz de iluminar un conjunto complejo de obras, cineastas y temas para ofrecer a un lector poco perezoso la posibilidad de escudriñar y debatir las tesis —de eso se trata, aunque haya que escribirlo con minúsculas— que se ponen sobre la mesa. Nadie debe extrañarse, en este sentido, por el hecho de que el libro de Pena provenga de un ejercicio universitario entendido, eso sí, en la clásica acepción (cada vez más en desuso) de ese objeto de cada vez más difícil identificación que suele conocerse como Tesis Doctoral. En pocas palabras, su aproximación al tema tratado asume que es *discutible* y que en esa opción reside parte importante de su valor, además de considerar que sus afirmaciones deben ser articuladas mediante una línea de argumentación bien asentada sobre reflexiones sensatas y solventes.

Esta dimensión del volumen escrutado no entra en contradicción —sino todo lo contrario— con el hecho de que su autor pueda acabar volcando en esta incursión lo aprendido en sus muchos años de programador y crítico cinematográfico, de omnívoro consumidor de filmes de todas épocas, latitudes, géneros y estilos. A la hora de pensar un momento histórico del breve (conviene insistir en este hecho que todo el mundo parece ignorar) recorrido temporal del cine, la mochila del viajero que va a transitar por estos territorios debe estar bien provista para evitar caer en el discurso banal que suele colonizar lo que pomposamente se denomina *escritura cinematográfica*. De tal manera que la claridad que ofrece la visión de conjunto con sus bien articuladas divisiones no se resienta cuando descendamos al nivel inferior de los filmes y sus autores. En el primer nivel se plantea una división de partida entre ficción y documental. Para luego declinarla en torno a nociones a veces merecedoras de una mayor precisión, como son *la imagen ausente* —me pregunto si la imagen no es siempre lo que está presente—, la teoría del paisaje, el eclipse del relato —de nuevo me pregunto, ¿es posible prescindir en sentido fuerte de la narración?—, *la épica de lo cotidiano* —¿las

propias de este *cine de la ausencia* son únicas formas de emergencia de esta idea en el cine de nuestros días?— y, por supuesto, el *cine de la ausencia*, en su triple relación con el duelo, el espacio y el tiempo.

Pero es cuando descendemos al nivel inferior —el que se nutre de acercamientos particulares a cineastas y filmes— donde puede notarse una disonancia entre lo diáfano del mapeo global y la atención a un número, me parece, demasiado elevado de autores y títulos. Hasta el punto de que lo que es un conjunto de juicios críticos sobre una pléyade de cineastas y obras que, sin dejar de ser atinados y sintéticos en la mayoría de los casos, puede acabar propiciando una lectura que termine difuminando las líneas maestras que una argumentación tan ambiciosa necesita, en provecho de la atención a una serie de juicios demasiado particulares. Si a esto le añadimos que el libro carece —este es uno de los lastres más habituales y graves de la edición española— de un necesario índice de autores y títulos que permita al lector moverse con soltura por sus páginas, pudiendo saltar de un capítulo a otro para contrastar posiciones y hacer dialogar las opciones formales que el texto va desgarrando, podemos entender las dificultades de un lector no avisado para moverse con soltura por el volumen. Por eso me permito aludir aquí a un escueto texto prácticamente coetáneo al ensayo de Pena: Paul Schrader publicó en 2018 una nueva edición de su clásico *El estilo trascendental en el cine* (edición original en 1972), con el añadido de un prólogo titulado «Rethinking Transcendental Style» en el que vuelve a pensar esta noción. Lo interesante del texto del cineasta y teórico estadounidense reside en la constatación que una parte importante del cine actual ha salido fuera de su *núcleo narrativo* y se ha expandido en tres direcciones (modelo *Cámara de vigilancia*, modelo *Art Gallery* y modelo *Mandala*). Los puntos de contacto entre Schrader y Pena son obvios, las diferencias sugestivas. El lector no perderá su tiempo identificando los primeros y las segundas.

Pero volvamos a nuestro libro para decir que si cambiamos el orden de presentación del título y el subtítulo del libro, podemos señalar que el segundo deja bastante claro qué es lo que un lector interesado puede encontrar en su interior: un estudio pormenorizado de las representaciones de la ausencia en el cine moderno y contemporáneo. Corresponderá al primero apuntar la base fundamental desde la que esa noción de *ausencia* va a ser interrogada. La respuesta de Pena oscila entre dos niveles que determinados sectores críticos se

han mostrado interesados en confundir y de ahí que no sepamos si ese momento fundacional debe atribuirse a un acontecimiento histórico o a un filme que se hace cargo de él. Desde mi modesto punto de vista no es descabellado hacer de la *forma rígrusa* de una película como *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) una especie de núcleo atractivo, de pivote conceptual para pensar toda una serie de obras de las que ese trabajo parecería sintetizar sus mejores hallazgos. Otra cosa es afirmar que el acontecimiento histórico que se ubica tras la enfática fórmula de *el objeto del siglo* —véase la obra de Gérard Wajcman aparecida inicialmente en 1998 que hace suya esa expresión— sea el detonante de la emergencia que subyace a ese cine que algunos llaman *cine sustractivo*, *cine de la ausencia*, *Slow Cinema* e incluso, de forma abiertamente despectiva, *cine autoral* o *cine de festivales* y que para algunos críticos se hace visible en el cambio de milenio y tiene su fecha bautismal en el Festival de Cannes del año 2003 aunque, como Pena constata, ya llevaba tiempo entre nosotros. A lo que podríamos añadir otras preguntas que no se suele intentar responder de manera efectiva. ¿Es posible abordar los cambios que afectan al cine sin considerar lo que sucede en las demás artes? Apuntes varios en el interior del libro que comentamos parecen responder de forma implícita a esta cuestión. La misma evolución del cine, ¿no apunta tanto a su explosión en sus formas de recepción como en la dirección de su creciente contaminación con otras formas artísticas pero también con materiales mucho más contingentes? Creo que es evidente por lo que llevo dicho hasta este momento que el libro de Pena posee la virtud primordial que el que firma estas líneas encuentra ausente en una parte importante de la literatura española que se acerca con intenciones mejores o peores a estos territorios críticos. Insisto en algo que ya he señalado al comienzo de esta reseña: lo que no merece ser discutido no tiene interés. A estas alturas no necesitamos ni salvíficas inmersiones cinefílicas ni discursos rimbombantes que utilicen el cine como punto de partida para no decir nada de lo que lo constituye en un arte. Lo que necesitamos son descripciones precisas y juicios perentorios (aún a riesgo de equivocarnos) sobre la manera en que esas *formas radicales* de las que habla Pena modelan nuestra experiencia de espectador y van (o no) más allá «de jugar astutamente con la sensibilidad del momento», hasta el punto de que muchos de sus corifeos no sean capaces de distinguir inmediatez de contemporaneidad.

En el fondo lo que está en juego ya lo dijo George Steiner en 1963 («La cultura y lo humano», en *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 1994, pp. 17-27) con su habitual tono lapidario: necesitamos un arte (un cine, en

nuestro caso) que contribuya a aumentar «las menguadas reservas de nuestra inteligencia moral».

Santos Zunzunegui