

Del mito del progreso al Fin de la Historia. El caso del cine

Javier Gurpegui Vidal

Fedecaria-Aragón / I.E.S. "Pirámide" (Huesca)

RESUMEN

La idea de progreso en la historia del cine se plasma en un determinismo tecnológico que considera este medio como un producto único y homogéneo, de acción benefactora. Diversos planteamientos historiográficos se han opuesto a este enfoque, cuestionando vicios como el biografismo, estableciendo nuevos modelos de periodización, poniendo en relación el cine con otros ámbitos (político, social, industrial...) y acuñando conceptos de carácter histórico-formal. Entre estas reacciones, no faltan planteamientos, considerados discutibles, que aíslan el cine respecto a su medio histórico-social y lo empujan al callejón sin salida del Fin de la Historia.

PALABRAS CLAVE: Idea de progreso; Historia del cine; Análisis fílmico; Modos de representación; Cine clásico; Fin de la Historia.

ABSTRACT

From the myth of progress to the End of History. The case of cinema

The idea of progress in the history of cinema translates into technological determinism that considers this media as a unique, benefit and homogeneous product. However, several historiographical approaches oppose such perspective, even questioning the faults of biography as a genre. At the same time, they establish alternative models of periodization as well as relating cinema to other fields (political, social, industrial), formulating concepts of formal history. The prevalence in this second angle of study of disputable arguments that isolates cinema from its context leads to the idea of the "End of History".

KEYWORDS: Idea of Progress; History of Cinema; Film Analysis; Modes of Representation; Classic Cinema; End of History.

Es fácil y frecuente vincular la idea de progreso con el medio cinematográfico en sus dimensiones tecnológica e industrial; más inusual y difícil de defender resulta en lo artístico o en relación a sus usos sociales. Tres son los rasgos que configuran este mito en la historia del cine. En primer lugar, en el ámbito mediático, el progreso viene a ser una variable optimista del determinismo tecnológico, entendido este como «el dominio y control de la tecnología sobre el devenir histórico del sistema cultural» (Alonso García,

2008, p. 206). En segundo lugar, el progreso impone que este determinismo tenga un carácter benefactor sobre la existencia humana. Y como muestra traemos aquí un texto de tema educativo, de publicación relativamente reciente (Torre, 1997, p. 16):

«El cine es una de esas ideas, fruto de la técnica fotográfica y de la imaginación creadora, que ha enriquecido el conocimiento humano. Y lo ha hecho en múltiples aspectos: en lo artístico originando el séptimo arte, en lo económico generando nuevas fuentes de riqueza, en lo social creando puestos de trabajo y nuevas formas de

ocupar el tiempo libre, en lo comercial revolucionando la técnica de la publicidad, en lo moral creando nuevos mitos y valores, en lo histórico siendo testimonio vivo de los acontecimientos, en lo pedagógico, en fin, contribuyendo a generar y difundir valores educativos».

No insistiremos más sobre la ingenuidad idealista de estas afirmaciones: el cine ha venido para quedarse, y para hacernos permanentemente un bien. Pero queremos insistir en un tercer rasgo, vinculado a la idea de progreso, quizá más sutil, pero no menos decisivo: la errónea creencia de considerar el cine como el único, continuo y homogéneo producto de una invención, que tiene lugar en un momento dado y de una vez por todas; frente a este planteamiento, entendemos que la única definición posible de algo llamado *cine* es su propia historia (Alonso García, 1999, pp. 19 y 30).

Así, desde 25 años antes de los Lumières, la "imagen en movimiento" era un espectáculo recreativo más de la época; con el cinematógrafo, los Lumières aportan un artefacto que propone "un álbum de fotografías vivientes", al que sucede durante dos décadas, una heterogénea variedad de propuestas, dentro de lo que se ha denominado *cines primitivos*, donde se encuentra, entre otros, el cine de atracciones de Meliès. Será a partir del periodo 1905/1911 cuando el cine se delimita en lo estético como un *relato visual*, y en lo industrial la *película comercial*, fenómenos vinculados a la figura del cineasta David W. Griffith (Alonso García, 2006, pp. 31-35). Como se ve, ni lo que imaginaron los pioneros "se cumplió" a lo largo de la historia, ni el cine narrativo a la manera de Griffith es el único formato que el medio puede adoptar, aunque a veces se presente como dominante.

Estos vaivenes en el devenir del cine cuestionan, pues, su entidad como objeto histórico homogéneo, ya que los avatares del medio están sujetos, no al determinismo creado por una tecnología, sino al juego de opciones ideológicas que cada momento, con sus discontinuidades y pugnas, formula y reformula lo que el cine es. Sin embargo, ha persistido el mito de la existencia posible de una *historia universal* del cine, marcada por la perspectiva del «nacimiento y desarrollo del arte e industria del cine-relato

en el mundo occidental» (Alonso García, 1999, p. 30). Esta ilusión comienza a desmoronarse a finales de los cincuenta con la irrupción de los *nuevos cines*, a la que seguiría el audiovisual, en sus distintos soportes; lo que, unido a la reflexión crítica por parte de los historiadores conduce a dos líneas de trabajo: por un lado, el cruce entre lo cinematográfico y disciplinas "ajenas" como la sociología, la narratología o el psicoanálisis; por otro, la acotación de conceptos históricos que unen la perspectiva temporal y la temático-formal, como *cines primitivos* o *cine clásico* (Alonso García, *op. cit.*, pp. 21-22).

La primera perspectiva pone en relación lo fílmico con otras dimensiones, textuales o contextuales, del hecho cinematográfico; la segunda, facilita la independencia de la historia del cine respecto a la periodización política y sus etiquetas más frecuentes ("el cine republicano", "el cine del franquismo", etc.), lo cual posibilita el cuestionamiento de esa linealidad y continuidad cronológica inherente al progreso. Estos enfoques cristalizan en los años noventa en una serie de trabajos que integran la teoría, la historia y el análisis fílmico, muchos de los cuales cuestionan directa o indirectamente la idea de progreso. Y aquí nos queremos detener en casos concretos del entorno español, comenzando con los trabajos de Jesús González Requena. Procedente de una publicación como *Contracampo* (revista que entre 1979 y 1987 ejerció una crítica de cine especialmente radical en lo político y en lo teórico), y tras una etapa a la sombra de Lacan y Barthes, González Requena desarrolla una atractiva propuesta, basada en conceptos histórico-formales, según la cual el cine de Hollywood se articularía en tres *modos del relato* (2006): clásico, manierista y postclásico.

Para el concepto de *cine clásico*, el autor revisa críticamente los planteamientos de Noël Burch (1987) respecto al *Modo de Representación Institucional* o de David Bordwell (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997), respecto al *estilo clásico*. Si el modo clásico se basa en la invisibilidad de la cámara, el *manierismo* -en otros contextos denominado *cine moderno* (Monterde, 1996)- llama la atención sobre la escritura y el virtuosismo formal del relato, haciéndose presente en el

Hollywood de los cincuenta con directores como Vincent Minelli o Mankiewicz, aunque ya en los cuarenta la obra de Welles, Hitchcock o Lang daban muestras de este modo narrativo. Finalmente, el *modo post-clásico*, ejemplificado para el autor con *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*, 1990), presenta una estructura narrativa de apariencia clásica, pero con una especial tendencia a saturar la mirada del espectador a través de distintas formas de espectáculo, que con frecuencia hacen especial hincapié en lo sanguinario, en proporcionar una "experiencia de lo real" que rechaza la interpretación simbólica.

Para su planteamiento, González Requena recurre a un instrumental heterogéneo, donde conviven la narratología, los enfoques cognitivos, la semiótica o el psicoanálisis, en un intento de realzar la importancia de la experiencia subjetiva del espectador cinematográfico. Su punto de partida viene a constatar que, en el momento actual, más que ante una crisis de la narratividad, estamos ante una *crisis del relato* (2006, p. 495), entendiendo el relato como aquella dimensión de la narración que permite una comprensión plena de su sentido. Si desde los años veinte a los cuarenta el cine clásico norteamericano constituyó un discurso mítico, como el de la tragedia griega o el cuento maravilloso, desde la irrupción del manierismo las narraciones cinematográficas ya no solo proporcionan claves para su comprensión, de manera que puedan encauzar el deseo del individuo, sino que también producen en el espectador un goce de carácter intransitivo. Sin querer entrar a fondo en esta línea de argumentación, simplemente constataremos que resulta excesivamente general y abstracta, y proyecta sobre los conceptos utilizados (clasicismo, manierismo, postclasicismo) una perspectiva que obvia el punto de vista histórico y social, aunque no rompa explícitamente con él.

González Requena articula su reflexión alrededor de múltiples análisis fílmicos, de modo que sus trabajos sobre directores individuales romperán claramente con el *biografismo* dominante -basado en la narración lineal de la vida y obra de cada autor-, para estructurar una realidad más compleja, don-

de se aprecian distintos niveles de análisis. Así, en un director manierista, como Douglas Sirk, diferenciará entre Sirk-autor, Sirk-escritura y Sirk-lector (de su propia obra) (2007a, p. 30). Esta voluntad de centrarse en la materialidad textual de las películas deparará no pocas sorpresas cuando se iluminan en los autores vanguardistas dimensiones muy alejadas de las etiquetas dominantes. Así, su análisis de Eisenstein (1992) se aleja bastante del optimismo revolucionario protagonizado por las masas trabajadoras que se asocia al autor de *El acorazado Potemkin* (*Bronenosez Potemkin*, 1925). En el caso del "texto Buñuel" (2007b), bajo la apariencia de una rebeldía surrealista, que se resiste a encorsetarse bajo un sentido, encontraremos una lógica oculta, basada en una subyugante presencia femenina en la obra del aragonés.

Sin que tengamos ahora oportunidad de profundizar mucho más en estos planteamientos, simplemente resaltaremos que cuestionan otro de los mitos vinculados al progreso en cine: el que entiende su historia como «un gran tratado monumental a través de grandes jalones» (autores, obras maestras...) que se destacan sobre la producción estándar «en la conquista de las más altas cotas del desarrollo estético» (Alonso García, 1999, p. 27). En esta misma línea contraria al biografismo del genio creador, encontraremos el trabajo de otro autor de referencia, Carlos Losilla, relacionado con el director Fritz Lang, titulado *El sitio de Viena* (2007). En su mirada se mezcla la ficción con la crítica de cine, en un discurso desarrollado según una lógica expositiva discontinua y antiacadémica, que interpretan la obra del cineasta vienés en el contexto de la decadente cultura europea del siglo XX. Enfoque semejante al que aplicará al libro, coordinado por él (Losilla, 2013) sobre otro cineasta más explícitamente decadentista, Max Ophüls.

Estos trabajos de Losilla son derivaciones de una línea de reflexión que los vertebrará alrededor de la historia del cine. En ella, un primer paso será desnaturalizar el concepto de cine clásico (Losilla, 2003 y ed., 2009, pp. 9-16): por un lado, profundizando en la complejidad de sus propuestas (Ford, McCarey, Vidor...); por otro, explicitando

una nueva genealogía, según la cual el cine clásico ya no sería la continuación de la novela realista decimonónica, sino el encuentro entre el *transcendentalismo* de Emerson y Thoreau y la modernidad que la emigración centroeuropea (Lubitsch, Wilder, Ulmer, Zinnemann...) lleva a Hollywood desde Viena o Berlín. Una modernidad fecundada por el expresionismo y por corrientes filosóficas donde el sentido de la realidad se hace difuso y el sueño idealista de un pensamiento sistemático ha sido sustituido por la fragmentariedad de autores como Walter Benjamin. En este contexto, se presentan como una forma de redención las formas equilibradas del clasicismo cinematográfico, en apariencia estables, pero atravesadas por tensiones. Se establece así un juego de espejos e influencias mutuas (entre el presente y el pasado, Europa y América) que la historia tradicional del cine, con su linealidad cronológica y su periodización en bloques homogéneos, no puede reflejar.

La construcción de un clasicismo fecundado de influencias centroeuropeas otorga una nueva entidad al manierismo, según la cual el nuevo estilo mantiene la memoria del pasado y, por ello mismo, constatará la decadencia y muerte inevitable no sólo del cine clásico, sino de los valores de toda una época. Este planteamiento implica un nuevo modelo de historia del cine, de condición cíclica, según el cual cada periodo procede de la melancolía por otro anterior, que da pie a su reconstrucción bajo nuevas formas (Losilla, 2012, p. 13). En este proceso, cíclico o en espiral, llega un momento en el manierismo es sustituido por una nueva actitud, la postmoderna, inaugurada por *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1976), que supone «el retorno a la ficción “clásica”, siendo conscientes que ya no puede ser ingenua» (Losilla, 2011, p. 132). En resumidas cuentas, el periodo 1972-1982 supone el desmantelamiento del proyecto moderno (Losilla, 2012, pp. 175-222) y su sustitución por un nuevo orden, donde el pasado del cine forma un flujo continuo siempre presente a nuestra disposición.

Este brevísimo resumen no hace justicia al deslumbrante trabajo de Carlos Losilla, ni a los excelentes análisis textuales que lo

acompañan. Pero el uso de un discurso dotado de una gran carga literaria, a la manera de Godard o Deleuze, abandona en la sombra una serie de puntos ciegos de irracionalidad. Así, si para González Requena el relato daba cuenta de la implicación subjetiva en la narración, Losilla plantea «negar la historia del cine para dar paso al relato» (2012, p. 11), siendo el relato frente a la historia, el elemento subjetivo, personal e intransferible que permite la experiencia personal del cine. De modo que cuando un relato se hace historia oficial se está dotando a algo subjetivo de una falsa objetividad. Por nuestra parte, entendemos que este razonamiento juega a la ligera con lo considerado “intransferible” -si el relato del cine fuera así, no podríamos compartirlo ni hablar sobre él-, y que forma parte de una perspectiva en la que el autor ha bloqueado el volante, de modo que ha condenado al vehículo de la historia a dar vueltas sobre sí mismo.

Pero nuestro breve panorama quedaría incompleto sin aludir a un reciente trabajo de Vicente J. Benet sobre el cine español (2012). Años después de publicar una importante reflexión histórica sobre el cine en términos generales (2004), en esta ocasión se acerca a un cine nacional, intentando superar los enfoques que consideran al cine como un documento o mera ilustración del devenir de una sociedad. Antes bien, Benet busca entrar en la textualidad del cine llamado “español”, profundizando en cómo las producciones cinematográficas representan y expresan los valores de una sociedad en un momento dado (2012, p. 15). Para ello recurrirá al análisis fílmico del estilo cinematográfico, relacionándolo con otras manifestaciones culturales españolas, con el desarrollo industrial específico del caso español y, cómo no, con el escenario político de cada momento dado, contribuyendo así a lo que el autor llama explícitamente una *historia cultural* del cine español.

Benet es consciente de seguir la tradición de otros autores españoles (Román Gubern, Rafael Tranche, Sánchez-Biosca...) pero su trabajo se articula alrededor de una idea, según la cual el cine español revela las tensiones en la instauración de la modernidad en la España del siglo XX. Sobre un proceso

de modernización vinculado a elementos como la industria, la vida urbana y el ocio de masas, Benet considera que la modernidad, en su esencia cosmopolita, se adapta a la realidad local española, originando un modernismo *vernáculo*. Desde esta perspectiva, qué pueda ser lo español en el cine dependerá de las soluciones estilísticas que se dan a las tensiones de la modernidad. En coherencia con todo ello, Benet rechaza subordinar la organización del libro a la periodización política, estableciendo otros factores como el cine de la autarquía franquista (1939-1958), o la búsqueda de cierto cosmopolitismo durante la dictadura (1951-1970), sin olvidar elementos transhistóricos como el cine de vanguardia o experimental (que salpica el largo periodo 1925-1980).

Luis Alonso ha señalado que una posible y nueva historia del cine debe partir «del más completo *collage* posible de diversos materiales (...) para tender a un *caleidoscopio* perpetuamente variable de las prácticas, técnicas y noéticas que han configurado lo fílmico durante un siglo» (1999, p. 46). Este ejercicio de *contra-historia* debe salir al paso de algunas mistificaciones, entre las que se encuentra el falso eje articulador del progreso lineal del cine, fácilmente vinculable tanto a las pretensiones totalizadoras de la historia universal como al idealismo de la historia monumental. Pero también debe huir de la fascinación ante el progreso hecho ruina: es decir, de la mistificación del fragmento o de la sincronía, cuando quedan paralizados en un eterno retorno que marca un horizonte cerrado.

REFERENCIAS

- ALONSO GARCÍA, L. (1999). *El extraño caso de la historia universal del cine*. Valencia: Episteme.
- ALONSO GARCÍA, L. (2006). *Lenguaje del cine, praxis del filme: una introducción al cinematógrafo*. Madrid: Plaza y Valds.
- ALONSO GARCÍA, L. (2008). *Historia y praxis de los media: elementos para una historia general de la comunicación*. Madrid: Laberinto.
- BENET, V. J. (2004). *La cultura del cine. Introducción a la historia y a la estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- BENET, V. J. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- BORDWELL, D.; STAIGER, J., y THOMPSON, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo clásico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- BURCH, N. (1987). *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1992). *Eisenstein. Lo que solicita ser escrito*. Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (2006). *Clásico, manierista, postclásico; los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla Ediciones.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (2007a). *Douglas Sirk. La metáfora del espejo*. Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (2007b). *Amor loco en el jardín. La Diosa que habita el cine de Luis Buñuel*. Madrid: Abada.
- LOSILLA, C. (2003). *La invención de Hollywood. O cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico*. Barcelona: Paidós.
- LOSILLA, C. (2007). *El sitio de Viena. Huellas de Fritz Lang*. Madrid: Notorius.
- LOSILLA, C. (Ed.) (2009). *En tránsito: Berlín-París-Hollywood. Más allá de la historia del cine*. Madrid: T&B Editores.
- LOSILLA, C. (2011). *Flujos de la melancolía. De la historia al relato del cine*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- LOSILLA, C. (2012). *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con el cine*. Madrid: Cátedra.
- LOSILLA, C. (coord.) (2013). *Max Ophüls. Carné de baile*. Filmoteca Vasca: Donostia.
- MONTERDE, J. E. (1996). La modernidad cinematográfica. En Monterde, J. E. y Riambau, E. *Historia general del cine*. Vol. IX. Europa y Asia (1945-1959). Madrid: Cátedra, pp. 15-45.
- TORRE, S. de la (coord.) (1997). *Cine formativo. Una estrategia innovadora para los docentes*. Barcelona: Octaedro.