

El cine político y su nueva dimensión en el ámbito de la cultura audiovisual postmoderna actual

Tasio Camiñas Hernández
Universidad de Málaga

El mundo atraviesa una era tumultuosa de cambios sociales y económicos de gran trascendencia que están influyendo decisivamente en la vida de las personas. Nos hallamos en un periodo avanzado de la postmodernidad y dentro de un ciclo tal vez incipiente de una nueva globalidad marcada por la expansión de los mercados mundiales, la preponderancia de las empresas multinacionales y el desarrollo tecnológico. Esta etapa de la historia comenzó una vez acabada la fase anterior del colonialismo, hacia los años setenta del pasado siglo, pero aceleró su desarrollo en los ochenta y los noventa dentro de la llamada sociedad de la información y el conocimiento. Sin duda, ésta representaba una estrategia política y económica de orden mundial liderada por Estados Unidos para sustituir a una etapa precedente de “guerra fría”, marcada por el militarismo y la proliferación de armas nucleares.

Sin embargo, este periodo no sólo no dio paso a una era más pacífica, sino que se sucedieron los conflictos territoriales (étnicos o nacionalistas) de gran calado en Europa, Asia o África. Después, se inició el nuevo milenio con la explosión formalista de una “bomba informática” (la famosa Y2K), hasta cierto punto ya predicha por Albert Einstein en los años cincuenta, que resultaría ser un ejercicio propagandístico de gran calado, y que daría paso a los trágicos y milenaristas sucesos del 11-S, en 2001. Éstos inauguraron la actual etapa de “guerra contra el terrorismo” global, declarada por el *lobby* neoliberal estadounidense más expansionista, y que tiene como enemigo al fundamentalismo islámico, supuesto responsable de los atentados del World Trade Center de Nueva York y de otros atentados, como el del 11-M en Madrid, que han calado en el imaginario colectivo. Los grandes escenarios bélicos o diplomáticos de esta nueva guerra, al menos los enfocados por los medios globales de comunicación, son hoy día los de Irak, Afganistán, Irán, Sudán y Oriente Próximo, principalmente, pero la verdadera “guerra” de conquista de esta nueva era se está produciendo en el espacio público de las ciudades y en los hogares de millones de ciudadanos de todo el mundo, gracias a la televisión y a la sutil arma del consumo de nuevas tecnologías y de Internet.

La sociedad ha asistido perpleja y resignada a todos estos sucesos que cerraron el siglo XX e inauguraron el XXI, pero, para alcanzar su porción de goce “hedocinista” (hedonismo/cinismo), parece haberse dejado seducir por el espectáculo cotidiano que ofrecen los medios de comunicación y por la cultura consumista, especialmente el consumo de televisión, telefonía portátil, ordenadores y aparatos de imagen y sonido asociados al ocio y disfrute audiovisual. Se habla ya incluso de que estamos siendo colonizados por una nueva ideología consumista de carácter globalitario (concepto derivado de totalitario). En esta etapa postmoderna, marcada por el individualismo y el sobresalto, “el consumo funciona como una especie de *doping* o como animación de la existencia, y a veces como paliativo, como maniobra de diversión para tapar todo lo que no funciona en nuestra vida”, como señala Gilles Lipovetsky¹.

Asimismo, estamos entrando en un mercado, el “mercado de la mirada”, cuyo carácter panóptico de televigilancia rebasa con mucho la puesta en escena de las emisiones televisadas para el “gran público”, en palabras de Paul Virilio. Y esta óptica panóptica tiende a establecer una apariencia en la que todos nos sentimos más cómodos incluso que en la realidad común. Por eso, “a partir del momento en que el mercado ya es sólo mundial, en tiempo real, y que el espacio de la geopolítica económica declina día tras día, la sobre exposición óptica se vuelve indispensable para el comercio global, con una puesta en competencia de las diversas fuentes de información, visuales y audiovisuales”². Por eso, donde más se han notando estos cambios vertiginosos que anunciaban una nueva era es sin duda en el mundo de los medios de comunicación masivos y en el ámbito de la cultura liberal occidental.

Los medios de comunicación se han adherido al nuevo sistema ocupando un lugar preferente en un mercado donde proliferan las alianzas globales de tipo vertical y horizontal. Las empresas de televisión, video, prensa, radio, cine, publicidad, bases de datos, etcétera se han configurado en grandes emporios multimedia cuyo único objetivo es la conquista de las mentes consumidoras para obtener el máximo flujo de beneficios económicos. En esta situación desempeñan también un papel esencial todo tipo de

¹ LIPOVETSKY, Gilles (2003): *Metamorfosis de la cultura liberal*, Anagrama, Barcelona, p.29.

² VIRILIO, Paul (2002): “El *crash* visual”, en *La post-televisión, multimedia, Internet y globalización económica*, RAMONET, Ignacio (Ed.), Icaria, Antrazyt, Barcelona, pp. 144-146.

lobbies políticos y económicos que presionan a los gobiernos para que los vericuetos de los nuevos mercados del audiovisual resulten expeditos. La desregulación y privatización de las telecomunicaciones y el advenimiento de una nueva cultura digital han propiciado también ese gran despliegue de los medios globales a escala planetaria. De esta manera, hemos entrado asimismo en una era de desinformación y manipulación de los poderosos, lo que algunos como Joël de Rosnay llaman “el *soft power*, muy relacionado con el *hard power* (el *hard power* es la guerra, el comercio internacional *hard*), mientras que el *soft power* es más sutil, y tiene la capacidad de manipular las redes para orientar a las personas en una u otra dirección de compra o incluso modificar su modo o su manera de pensar”³.

En el conjunto de los medios de comunicación y de la cultura audiovisual de pago que han impuesto las nuevas corporaciones multimedia hay dos plataformas que tienden a la unificación, como son la televisión e Internet. En este campo se están invirtiendo ingentes sumas de dinero tanto en la tecnología de las ondas hertzianas codificadas como en el satélite o el cable. Se trata de que lo que hasta hoy ha sido un servicio público, el derecho a la información, se convierta definitivamente en un nuevo servicio privado de pago y valor añadido en manos de las mencionadas empresas. Estas empresas, anglosajonas y japonesas en su mayoría, gestionan a su vez los contenidos de las nuevas plataformas audiovisuales y han puesto todo su empeño en hacerse con las exclusivas de los productos más demandados, a saber, los deportes de masas y el cine. El cine, que hasta ahora había sobrevivido como industria de carácter privado (los estudios o *majors* estadounidenses) pero casi siempre apoyada en mayor o menor medida por los gobiernos de muchos países, se enfrenta ahora a la necesidad de adaptarse a los nuevos cambios no sólo económicos sino estéticos, técnicos y narrativos, derivados del cambio digital. Esto ha hecho que el cine, en general, esté viviendo un proceso de incertidumbre no sólo en el campo económico sino en el de la creación.

Muchos estudios de Hollywood que han sido la punta de lanza de la “americanización cultural” del resto del planeta han pasado a manos de empresas y capitales de otros países, como Japón, Canadá, Francia o Australia. Pero esto no significa que Estados Unidos no siga controlando el gran negocio de la ficción audiovisual a escala planetaria,

³ DE ROSNAY, Joël (2002): “Un cambio de era”, en *La post-televisión*, Op. cit., p. 28.

sobre todo en el campo de la distribución y la exhibición (alrededor del 80% de cuota de pantalla), aunque, de alguna manera, las audiencias podrían verse afectadas por una suerte de intercambio o convergencia cultural a la hora de acceder a ese tipo de productos que serán seguramente cada vez más híbridos.

En defensa del género

Desde los años ochenta, el cine destinado al gran público ha mostrado una tendencia cada vez mayor a producir filmes que cruzan géneros tradicionales de modo ecléctico e híbrido, o que, alternativamente, reelaboran géneros anteriores, de formas variadas que Fredric Jameson ha llamado “metagenéricas”. “En ambos casos, es el carácter de palimpsesto de estos textos lo que parece más relevante, el hecho de que uno tenga que leer al trasluz y más allá de ellos referencias que, en último término, descansan sobre signos, estilos y géneros anteriores”⁴.

El concepto de género y el de autoría de la obra cinematográfica se está viendo muy afectado, abandonado incluso, por las tendencias predominantes en la cultura visual contemporánea. De modo que, como señala Darley, la autoría “esta siendo desplazada por intereses estéticos diferentes, que giran en torno al juego y al trabajo efímero centrado en las formas, estilos y tropos visuales”⁵. En este sentido, Jameson nos recuerda que son el espacio, la representatividad y la alegoría los instrumentos teóricos y analíticos que marcan el cine de la postmodernidad, de tal manera que “los géneros primitivos se combinan ahora en un movimiento que vuelve a representar la desdiferenciación de los niveles sociales por medio de su propia alegorización, de modo que las nuevas películas postgenéricas de género se alegorizan entre ellas, a la vez que alegorizan la imposibilidad de representar la totalidad social misma”⁶.

Además, puede que la serialidad y la estandarización propias de los artículos de consumo estén también reemplazando o absorbiendo a la idea clásica de género no sólo en el cine, sino en todas las manifestaciones recientes de la cultura visual de masas. Los géneros cinematográficos, sobre los que se han elaborado numerosas teorías, han

⁴ DARLEY, Andrew (2002): *Cultura visual digital*, Paidós Comunicación, Barcelona, p. 224.

⁵ Ibidem, p. 222.

⁶ JAMESON, Fredric (1995): *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Paidós Comunicación, Barcelona, p. 26.

otorgado además un alto grado de estabilidad a la industria y al mismo tiempo han permitido que sus variables individuales fueran, en cierta medida, mutuamente divergentes. No hay que olvidar que los géneros han servido de alguna manera como guías preceptivas de las expectativas estéticas de los productores, los distribuidores, la crítica y los consumidores. En cierto sentido, los géneros han sido sistemas de regulación y circulación del significado, en sus vertientes pública e histórica, y son los que han dado credibilidad al cine popular desde sus orígenes.

Uno de los primeros estudios sobre cómo el cine articula el bienestar social fue llevado a cabo por Siegfried Kracauer en 1947. En su obra clásica *De Caligari a Hitler*, Kracauer argumenta cómo las películas alemanas de entre guerras revelaron un temor a la eclosión del caos y una disposición de la sociedad a someterse a la autoridad, de tal forma que promovieron las actitudes pasivas y antidemocráticas que dieron paso al nazismo⁷. Muchos críticos han sostenido que los géneros del cine de Hollywood eran instrumentos de la ideología capitalista estadounidense, pues transmitían de formas diferentes creencias y valores. E incluso ha habido quienes han ido más allá al manifestar que mientras determinados géneros podían ser vistos como “conservadores”, otros, como el género de terror, el cine negro o el melodrama podían servir para cuestionar los convencionalismos sociales y los valores políticos⁸. Sea como fuere parece razonable pensar que en esta nueva etapa del desarrollo audiovisual digital convendría defender la persistencia de los géneros cinematográficos y los valores propios del llamado cine de autor o del cine independiente. En cualquier caso, parece evidente que al haber entrado el cine en el intercambio de flujos productivos de las nuevas empresas multimedia, el carácter mercantil de éstas y la explotación de gran parte de la creación fílmica a través de numerosas ventanas puede afectar, y de hecho lo está haciendo, no sólo al cine dirigido al gran público, sino también al hasta ahora llamado cine de autor y al cine independiente.

Precisamente, lo que tratamos de abordar en este análisis es la situación de un cierto cine actual dentro de esa evolución genérica y tecnológica propiciada por el globalismo meramente mercantil hasta un punto que nunca antes había tenido el cine. Pues éste

⁷ KRACAUER, Siegfried (1995): *De Caligari a Hitler*, Paidós Comunicación, Barcelona, *passim*.

⁸ RYALL, Tom (2000): “Genre and Hollywood”, en *American Cinema and Hollywood, Critical Approaches*, HILL, John and CHURCH GIBSON, Pamela (Ed.), Oxford University Press, New York, p. 104.

había pasado de pertenecer en sus orígenes al ámbito propio del entretenimiento masivo a ser considerado en determinados casos más como un hecho cultural y artístico de primer orden que como una simple mercancía de consumo de masas. Pero la nueva era tecnológica, la Organización Mundial del Comercio (OMC) y el enfoque digital aplicados al cine han cambiado este panorama y han puesto en entredicho la magia originaria de este arte de salón.

Uno de los autores más significativos que han pensado sobre los efectos de la tecnología y la intertextualidad en el arte ha sido Walter Benjamín, quien creía que “cada vez en mayor medida, la obra de arte reproducida se convierte en la obra de arte concebida para ser reproducida”. Siguiendo esta propuesta, Jean Baudrillard sostiene que “una consecuencia importante de la reproductibilidad extrema es la velocidad, el exceso, la sobreproducción de información o mensajes. Concatenándose constantemente unos tras otros, los mensajes ya no sirven a la causa del significado; al contrario, contribuyen a su difuminación y ofuscación, y a la abolición de cualquier tiempo destinado a la contemplación”. El cine, dice Baudrillard, aunque se muestra cada vez más contaminado por la hiperrealidad y el simulacro de la televisión, todavía es una imagen y un mito, algo que pertenece al terreno del doble, del fantasma, del espejo, del sueño. Y señala que existen películas, como algunas del italiano Luchino Visconti (*El gatopardo*, 1964; *Senso*, 1954), en las que el cine actual debería fijarse como posibles modelos, pues en ellas hay “significados, historias, retórica sensual, tiempos muertos y un juego apasionado...” algo muy difícil de encontrar en el cine de hoy, dominado por la era de la “obscenidad”, una era de la que está desapareciendo la imaginación.

En cambio, prosigue Baudrillard, “está apareciendo una generación de películas que serán, respecto a las que hemos conocido, lo que el androide es respecto al hombre: artefactos maravillosos y perfectos, deslumbrantes simulacros a los que sólo les falta un imaginario y esa alucinación tan especial que hace del cine lo que es... Nuestro deseo se dirige hacia estas nuevas imágenes cinéticas, numéricas, fractales, artificiales y sintéticas, porque su definición es mínima. Uno casi podría decir que, debido a un exceso técnico bienintencionado, resultan asexuales, como las imágenes pornográficas. No obstante, no buscamos definición o riqueza de imaginación en estas imágenes; buscamos el vértigo de su superficialidad, la pompa de su detallismo, la intimidad con

su técnica. Lo que verdaderamente deseamos es su artificiosidad técnica, y nada más”⁹. En un sentido parecido se manifiestan Fredric Jameson y Umberto Eco cuando hablan de la intertextualidad. Para Eco, un aspecto predominante del cine contemporáneo es que pone “en juego una enciclopedia intertextual”, es decir, que no se puede crear ni disfrutar de un texto nuevo sin dejar de citar otros anteriores, lo que supone poner en marcha un “diálogo intertextual”¹⁰. Por su parte, Jameson habla del concepto de “película nostálgica” y llega a la conclusión de que hoy “la intertextualidad actúa como un rasgo deliberado e incorporado del efecto estético, y como operadora de una nueva connotación de antigüedad y de profundidad pseudohistórica, en la que la historia de los estilos estéticos sustituye a la verdadera historia”¹¹.

Algunos males del cine en la actualidad

El cine actual, sobre todo el cine de consumo masivo dirigido al gran público, refleja el sentir aletargado y sumiso de la era postmoderna. A la orgía técnica derivada de la utilización de los nuevos formatos digitales y la sucesión de imágenes creadas por ordenador y a través de los efectos especiales se unen los intereses y los valores del mercado, así como los efectos nocivos de la preeminencia de la televisión sobre la industria y la financiación de las películas. En general, las temáticas que se proponen son vulgares, los guiones parecen salidos de una agencia de publicidad y la estética cinematográfica está completamente subordinada a los imperativos comerciales. El cine que se ve hoy día en las salas comerciales de todo el mundo es claramente estadounidense y refleja valores americanos como el consumo, el sexo, el terror o la violencia. Por el contrario, el cine de autor e independiente apenas se puede ver en los festivales internacionales y cuando llega a algunas salas especiales aguanta en cartelera escasos días. El cine que se ve es aquel que gasta más incluso en publicidad que en la propia producción de la película, y este dispendio económico está muy lejos del alcance de muchos productores, que carecen de vías adecuadas para llegar a públicos selectos o cinéfilos. Decía recientemente Francis Ford Coppola que hoy “los estudios de cine son

⁹ BAUDRILLARD, Jean (1987): *The Evil Demon of Images*, Power Institute Publications, Sydney, p. 29. Del mismo autor (1988): *The Ecstasy of Communication*, Semiotext(e), New York, pp. 43 - 44, cifr. en DARLEY, A.: *Cultura visual digital*, Op. cit., pp. 104 - 114.

¹⁰ ECO, Umberto (1985): “Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics”, en *Daedalus*, 114, p. 172, cifr. en DARLEY, A., *Cultura visual digital*, Op. cit., p. 121.

¹¹ JAMESON, Fredric (1984): “Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism”, en *New Left Review*, nº 146, London, p. 67, cifr. en DARLEY, A., *Cultura visual digital*, Op. cit., p. 121.

más bien de *show-business*. Son parte de imperios de comunicación...quieren difundir las películas a través de los teléfonos móviles si eso resulta rentable. ¡La M de ‘Movies’ se ha convertido en la M de ‘Money’!”¹².

Otro de los críticos del cine actual ha sido Jean-Luc Godard, para quien “hacer un film es superponer tres operaciones: pensar, rodar y montar”, pero la primera operación se diluye en muchos realizadores actuales, bien porque carecen de ese genio del pensamiento, o bien porque disuelven todos esos esquemas conceptuales en el laberinto del mercado y el comercio. En esta misma línea, Santos Zunzunegui argumenta que “el cine actual es banal y está poblado de muertos vivientes, por eso, quizás, el zombi es el personaje que mejor define a buena parte del cine actual y por ello es preciso hablar de una necesidad de ‘ruptura’ y de ‘restauración’”¹³.

Por todas las razones expuestas a lo largo de este artículo se hace necesaria una reflexión sobre el futuro del cine, un cine que para innovarse debería quizás volver a retomar esencias del cine clásico de los grandes maestros y recuperar las sendas del arte y el compromiso social, porque, si no es así, corre el peligro de convertirse en un producto seriado y sistémico sin un ápice de disenso, sin pensamiento ni reflexividad. Señalaba el cineasta francés Jean-Marie Straub que “el cine no puede hacer otra cosa que dar a ver y oír. Pero si las gentes son sordas y ciegas, no hay conciencia posible”, y eso es lo que parece estar ocurriendo hoy con el predominio de un cine excesivamente emocional y correcto desde el punto de vista social y político y muy poco disidente en el ámbito de las ideas. Por eso, muchos cinéfilos que ya vivieron en los años noventa lo que se llamó “la muerte del cine”, debido a la irrupción de la tecnología digital, sobreviven hoy día con la esperanza de un renacer del cine comprometido socialmente, en parte debido al auge del cine documental (y los falsos documentales), el cine de autor asiático (China, Korea, Japón, Vietnam) y el cine de los países del llamado Tercer Mundo o cine periférico, como lo denomina Alberto Elena¹⁴, donde destacan las filmografías de países como Argelia, Marruecos, Turquía, Palestina, Líbano, Irán, Argentina, México, Cuba, Perú, Brasil, Colombia, India, etcétera.

¹² BENAMON, Sophie, entrevista con Francis Ford Coppola, en *Studio*, novembre, 2007, p. 110.

¹³ ZUNZUNEGUI, Santos: “La mariposa y el crimen, a propósito del cine de Jean Marie Straub y Danièle Huillet”, en *Archivos de la Filmoteca*, nº 55, febrero 2007, Valencia, p. 102.

¹⁴ ELENA, Alberto (1999): *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India*, Paidós Studio, Barcelona, *passim*.

Los cinéfilos postmodernos se debaten entre seguir “politizando el placer y psicoanalizando el deseo” o volver a ser inocentes políticos conectando con la dialéctica del pasado y con la memoria histórica¹⁵. Lo que no sabemos con certeza es cuál será la idea sobre el cine del siglo XXI que tienen los nuevos realizadores, aunque como veremos a continuación hay un cierto margen para la esperanza. En cambio, sí se puede observar en estos últimos años, sobre todo a raíz de los acontecimientos del 11-S, en el 2001, que Hollywood y Washington si tienen claro cuál debe ser su política de ocio y entretenimiento de las masas. Sobre todo, “a raíz del viaje que dos meses después de esa histórica fecha efectuó a Hollywood Karl Rove, entonces máximo asesor y estrategia del presidente Bush, para entrevistarse con la cúpula de la industria del entretenimiento e impartir las consignas requeridas por los atentados terroristas y sus efectos en el imaginario y las conciencias de sus conciudadanos”¹⁶. Por esta razón existe hoy una proliferación de películas que se acercan al ámbito de la política o la guerra, hecho éste que no oculta que muchas de las producciones más recientes están en la línea de lo políticamente correcto o sirven simplemente a los objetivos partidistas de un cambio de régimen, como puede ser el caso de una cierta filmografía hecha en Hollywood o que proviene de Estados Unidos. Pero también hay películas de denuncia social y política - no sólo estadounidenses- que han sido realizadas para movilizar las conciencias y han recibido merecido reconocimiento en algunos de los festivales más prestigiosos.

Por todo ello, quizás sea la hora de volver a reivindicar un “cine político”, un cine de género, sin hibridaciones, que aporte algo de luz en esta etapa social de grandes vacilaciones y que sirva para contextualizar la historia reciente, con sus “agendas ocultas” y sus verdades aún indocumentadas. Se echa en falta en este momento de declive postmoderno la existencia de cineastas claramente comprometidos con el cine social y político, como lo fueron en épocas pasadas en Europa autores como Costa-Gavras (*Z*, 1969; *Estado de sitio*, 1973; *Desaparecido*, 1982; *El sendero de la traición*, 1988; *Amén*, 2003; *Arcadia*, 2005) o Gilo Pontecorvo (*La batalla de Argel*, 1966; *Queimada*, 1969; *Operación ogro*, 1979). Y también han dejado una huella enorme cineastas como Alan J. Pakula (*Todos los hombres del presidente* (1976), *La sombra del*

¹⁵ DE VALK, Marijke y HAGENER, Malte (Ed.) (2005): *Cinephilia, Movies, Love and Memory*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

¹⁶ GUBERN, Román, “Hollywood se aleja de Bush”, en *El País*, 14 -11-07, Madrid, p.33.

diablo (1977), *Presunto inocente*(1990)), o Stanley Kubrick (*Senderos de gloria* (1957), *La naranja mecánica* (1971), *La chaqueta metálica* (1987)), por citar sólo a dos más que representativos.

Los realizadores del llamado Nuevo Hollywood, como Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Michel Cimino, Oliver Stone, Milos Forman, Clint Eastwood, Spike Lee, Michael Mann y otros han optado en ocasiones por un cine de denuncia política, aunque casi siempre se han visto sujetos a las normas excesivamente comerciales y de superproducción de Hollywood. Es cierto que, a veces, el cine político y comprometido tiende a carecer de los elementos estéticos y narrativos más mercantiles, pero como alternativa al masivo cine de impacto emocional instantáneo y de *show-business* sería necesario volver tal vez a esas salas de cine forum donde tras la película se entablaba un debate con el director o con algún actor de la historia representada. Esta modalidad de ocio cultural podría ser aceptada por mucha gente amante del cine y, sobre todo, por jóvenes deseosos de conocer en profundidad los resortes de esta compleja sociedad contemporánea que tantos vínculos tiene con el pasado histórico reciente y lejano. Pues no puede ceñirse todo el imaginario colectivo a Internet y las nuevas tecnologías. Quizás también el cine documental o el llamado falso documental -como el famoso *Fahrenheit 9/11* (2004), de Michael Moore o el más reciente de David Range, *Muerte de un presidente* (2007), que trata sobre un posible atentado mortal al presidente Bush, al estilo de *JFK* (1991), de Oliver Stone- podrían servir para relanzar el cine político en salas especiales.

Cine político y sociedad

El cine político es un género que tiene a veces un componente de tipo conspirativo donde se ponen en cuestión los antagonismos de lo público y lo privado y donde la búsqueda de la verdad queda a veces subsumida por el carácter alegórico y estético de la narración fílmica. Aunque, como señala Vicente Sánchez Biosca, “el cine y la fotografía se han convertido en documentos esenciales tanto para explorar la memoria como para escribir la historia del siglo XX”¹⁷. El propio Siegfried Kracauer decía en su obra *La teoría del film* (1960) que, en cierta medida, el cine y la fotografía nos permiten asistir a

¹⁷ SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2006): *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites*, Cátedra, Madrid, *passim*.

nuestra propia ausencia, de tal forma que el cine puede pretender acercarse a la validez estética siempre que se someta al registro y la revelación de la realidad, aunque ésta sea una realidad alienada.

Pues bien, hoy día parece que vuelve con fuerza un cine que, si bien no pretende reescribir la historia, al menos trata de representar algunas de las claves del nuevo milenio en términos socio-políticos. Decía recientemente la revista *Prèmiere*, refiriéndose al actual cine americano, que se vienen sucediendo en los últimos años producciones fílmicas que o bien propagan las ideas y los valores del *american way of life* proyectados desde la Casa Blanca o el Pentágono o, al contrario, critican sutil o abiertamente la política del Gobierno de George W. Bush. Pero lo que parece evidente es que hay un cine político renovado que pretende colocar a Estados Unidos y su visión del mundo en el centro del debate cinematográfico. En este sentido, la llamada “guerra contra el terrorismo”, es decir, el terrorismo y la guerra, están siendo los temas más recurrentes en la filmografía estadounidense de los últimos años, pero también otros de contenido sociopolítico, como la droga, la inmigración, la exclusión social, el cambio climático o la prepotencia de las multinacionales.

Recordemos que un cierto cine pacifista en el Hollywood de principios del siglo pasado, hacia 1910, como *Civilization*, de Thomas Ince (1916) o *Intolerance*, de D. W. Griffith (1916) influyó en una política neutralista y pacifista en Estados Unidos, que llevó a Woodrow Wilson a ser reelegido presidente en 1916¹⁸, aunque, poco después, ese país volvería a hacer del *casus belli* su verdadera razón de ser y sobre él montaría su hegemonía mundial actual. Quizás, en estos momentos, estemos asistiendo en Estados Unidos a la eclosión de un cine de connotaciones pacifistas que puede ayudar a los demócratas a recuperar el poder, tal vez en la figura de Hillary Clinton, aunque esperemos que no sea para que luego éstos se embarquen en alguna otra cruzada belicista de alcance global como la del actual inquilino de la Casa Blanca.

El pacifismo actual se incrusta en las convenciones del melodrama, pues, como dice Anton Kaes, “el campo de batalla moderno ya no puede ser experimentado con los sentidos humanos. La guerra se presenta como la escenificación de un espectáculo

¹⁸ BENET, Vicente J., “Reimaginar el frente: la retórica cinematográfica del pacifismo”, en *Archivos de la Filmoteca*, n° 55, febrero de 2007, Valencia, p. 17.

audiovisual y pirotécnico (...) siniestro en su aparente inmaterialidad”¹⁹. En esta era de las guerras audiovisuales “invisibles” (Irak, Afganistán, Somalia, Sudán, Oriente Próximo, etcétera) Paul Virilio señala que “las armas y las imágenes mecánicas se retroalimentan como productos de la técnica, y esa mutua dependencia origina un nuevo modo de percepción de la realidad”²⁰. Y es sin duda en ese contexto en el que han aparecido en los últimos años películas de guerra y docudramas como *Jarhead* (2005), de Sam Mendes, cuyo protagonista el soldado Swofford lee *El extranjero*, de Albert Camus, -película que mucho recuerda a *Full Metal Jacket (La chaqueta metálica)*, de Kubrick-; documentales como *The War Tapes* (2006), de Deborah Scranton, y títulos en largometraje como *The Kingdom (El reino)*, 2007, de Peter Berg, sobre los problemas de los americanos en Oriente Próximo; *Redacted* (2007), de Brian de Palma, un falso documental premiado en Venecia que narra la violación de unos soldados americanos a una adolescente iraquí de 14 años, a la que después matan junto a toda su familia; *The Situation* (2007), de Richard Haas, sobre la muerte de dos iraquíes a manos de soldados estadounidenses por violar un toque de queda; *Syriana* (2005), de Stephen Gaghan, una compleja cinta donde se muestran las no menos enmarañadas alianzas que existen en la zona de Oriente Próximo entre el poder político y el poder del petróleo; *In the valley of Ellah* (2007), de Paul Haggis, con la guerra de Irak y la muerte de soldados americanos como fondo del melodrama; *A Mighty Heart (Un corazón invencible)*, del 2007, una coproducción angloamericana de Michael Winterbottom sobre el secuestro y asesinato de un periodista del *Wall Street Journal* en Pakistán a manos de un grupo islamista; o una de las últimas en llegar: *Lions for lambs, (Leones por corderos)*, 2007, de Robert Redford, en la que se lanza un mensaje acerca de que la palabra ha dejado paso al autoritarismo y la fuerza, y se ofrece una visión crítica sobre las responsabilidades de los políticos, los medios de comunicación y los educadores en la sociedad actual.

Sin dejar Estados Unidos podemos ver cómo han ido apareciendo estos años películas de distintos géneros que tratan el tema del terrorismo, la política o el autoritarismo. Véanse los casos de *Munich*, de Steven Spielberg; *Good night and good luck (Buenas noches y buena suerte)*, de George Clooney; *United 93*, de Paul Greengrass; *World Trade Center*, de Oliver Stone; *Homecoming*, de Joe Dante; *Land of the Dead*, de

¹⁹ KAES, Antón, “The Cold Gaze: Notes on Mobilization and Modernity”, en *New German Critique*, nº 59, spring-summer 1993, p. 106, cifr. en BENET, Vicente J., Op. cit., p.25.

²⁰ VIRILIO, Paul (1991): *Guerre et cinéma o logistique de la perception*, Cahiers du Cinéma, París.

George A. Romero; *Batman Begins*, de Christopher Nolan; *V de Vendetta*, de James McTeigue; *Inside man*, de Spike Lee; *Michael Clayton*, de Tony Gilroy; *Lord of War*, de Andrew Niccol, o *The Good Shepherd (El buen pastor)*, de Robert de Niro. En todas estas películas se puede vislumbrar que el terror se ha convertido en objeto del arte cinematográfico y ha reanimado a ciertos fantasmas del género (ficción-terror), hasta tal punto que, hoy día, como señala Giorgio Agambeau, “a los ojos de la autoridad nada se parece más a un terrorista que un hombre ordinario”²¹.

Pero no sólo en Estados Unidos se está dejando ver esa vuelta a un cine político, fenómeno que en los años setenta se llamaba “ficción izquierdista” y hoy se denomina “películas demócratas”. En otros países también hay una cantera de veteranos y nuevos realizadores que han optado comercialmente por géneros que tiendan la mano al compromiso social o político. En Francia, por ejemplo, cineastas como André Téchiné, Claude Chabrol o Serge Le Péron (*J’ai vu tuer Ben Barka*, *El asunto Ben Barka*) siguen en la línea de hacer un cierto cine de resistencia, y un realizador como Nicolas Klotz también se asoma a la realidad con obras como *Paria* o *La Blessure*, que tratan sobre el exilio, o *La Question humaine* (2007), donde se ataca al capitalista mundo del trabajo y se ofrece un debate sobre lo viejo y lo nuevo. Esta película, en cierta medida, nos muestra también que en tiempos de barbarie lo primero que muere es el lenguaje e incluso éste se convierte en una máquina genocida de aniquilación del otro. También Jean Michel Carré realiza en 2006 *J’ai très mal au travail*, donde se hace una crítica de la vida economicista actual, y Vladimir León, en el mismo año, lleva a cabo *Le Brahmane du Komintern*, una película que narra la vida de Manabendra Nath Roy, un militante indio que creó el Partido Comunista indio en Berlín a principios del siglo pasado. En el 2007, un nuevo realizador francés Serge Bozon ha realizado *La France*, particular visión sobre la vida de unos soldados franceses en el frente durante la I Guerra Mundial. Otra sorpresa de la cinematografía francesa más reciente ha sido *Persepolis*, de Marjane Satrapi y Vincent Paronnaud, película de animación en blanco y negro, de sombras chinescas, que narra las peripecias de una niña durante la revolución iraní, su exilio y vuelta a Irán. Esta película, que recuerda al cine expresionista alemán y al neorrealismo italiano, ha sido premiada en Cannes y plantea que frente a la desolación cabe enarbolar las armas del humor, la dignidad y la integridad.

²¹ AGAMBEU, Giorgio, “Un cine que se balancea hacia el fatalismo”, en *Cahiers du Cinéma*, n° 627, pp. 79 - 80.

También se han producido en estos años una serie de filmes sobre el racismo y la inmigración que cabe resaltar. *Aéroport Hamman-lif* es una película de 2007 del tunecino Slim Ben Echikh que trata estos temas. Olivier Dury cuenta en *Mirages* (2007) la historia de un convoy que va de Níger a Argelia en un viaje hacia la clandestinidad y la muerte anunciada. *Limes-Operation Limes*, de Edwin Wagenhofer es una cinta austriaca del 2002 que describe el arresto nocturno de ciudadanos húngaros, cuando Hungría aún no pertenecía a la Unión Europea. *De l'autre côté* es otra película del 2002, de la belga Chantal Akerman que trata el problema de la clandestinidad entre México y Estados Unidos. Asimismo, *Border*, una coproducción franco-británica de 2004, de Laura Waddington se ocupa de la emigración clandestina entre Francia y el Reino Unido. En esta película se pone de manifiesto un eslogan de los clandestinos que dice: “nosotros no somos peligrosos, estamos en peligro”. También la película del portugués Pedro Costa, *Tarrafal*, de 2007, plantea la situación de un campo de concentración creado en 1936 para prisioneros e inmigrantes en ese país. El español Gerardo Olivares trata el tema en la película *14 kilómetros*, premiada en la Seminci de Valladolid con la espiga de oro, en 2007. *The melon route* (2006), de Branco Schmidt, es una película croata que cuenta la historia de doce inmigrantes que murieron ahogados en el río Sava al intentar cruzar la frontera entre Bosnia-Herzegovina y Croacia. *Cover Boy* (2006), de Carmine Amoroso, es la película que ha ganado el III Festival de Cinema Polític de Barcelona y cuenta la historia de amistad entre un inmigrante rumano en Italia y un joven de la clase baja italiana que ha perdido la esperanza, aunque ambos buscan un trabajo remunerado. Y sobre la situación de los extranjeros en Francia ha realizado Sylvain George la película *N'entre pas sans violence dans la nuit*, que recrea las fuerzas de violencia desatadas contra los extranjeros en situación irregular en ese país. George explora las zonas sombrías de la historia y las fronteras de Europa, desde Calais a Ceuta o Melilla, las estaciones de Francia o las playas de Toulon, y hace un retrato efectista y dramático sobre la condición de estas víctimas económicas que pagan con su sangre el precio de nuestra paz social dentro de esta nueva “guerra de baja intensidad”²².

Y no conviene terminar este somero repaso de películas comprometidas con el entorno social y la política sin resaltar algunas otras recientes y exitosas como *La vida de los*

²² BRÉNEZ, Nicole, “Les clandestins ou no one is illegal”, en *Cahiers du Cinéma*, nº 627, octubre, 2007, pp. 52-53.

otros (2006), de Florian Henckel-Donnersmarck, que trata acerca de la vida y el entorno del capitán Gerd Wiesler de la Stasi en la antigua República Democrática Alemana, premiada con el Oscar a la mejor película en lengua no inglesa en 2007 y mejor película europea del mismo año; *El hundimiento* (2004), de Oliver Hirschbiegel, cuya trama se sitúa en Berlín, en 1945, y versa sobre la caída del régimen de Hitler y los últimos días del dictador; *Camino a Guantánamo* (2006), de Michael Winterbottom y Mat Whitecross, historia basada en un hecho real sobre la odisea vivida por cuatro jóvenes británicos en viaje de bodas a Pakistán, que acabaron en Guantánamo; *Paradise Now* (2005), de Hany Abu-Assad, coproducción de varios países que cuenta las vicisitudes de dos jóvenes palestinos que son reclutados para inmolarsen en un atentado suicida en Tel Aviv; *Alexandra* (2007), de Alexandre Sokourov, una coproducción franco-rusa que narra la historia de una abuela que viaja en un tren de soldados rusos hacia Grozny (Chechenia) para buscar a su hijo, al que no ha visto en siete años, perdido en una guerra olvidada; *A Casa Nostra* (2006), de Francesca Comencini, película sobre la Italia de Berlusconi, la eterna corrupción política y el manejo que muchos políticos hacen de medios como la televisión, que han llevado al país a una pérdida de identidad; *El custodio* (2006), de Rodrigo Moreno, película del nuevo cine argentino que narra la vida cotidiana del guardaespaldas de un político corrupto en la Argentina del post-corrallito y que recibió un premio en la Berlinale de 2006; *This is England* (2007), de Shane Meadows, película de ambiente roquero y aire loachquiano que narra algunas cuestiones pendientes de un país como Gran Bretaña y el anacronismo de los jóvenes de la clase obrera; *Salvador (Puig Antich)*, (2006), de Manuel Huerga, cinta que describe la vida y muerte de Salvador Puig Antich, un joven militante anarquista de finales del franquismo que es capturado por la policía del régimen y condenado al garrote vil; *Indigènes (Días de gloria)*, (2006), del argelino Rachid Bouchareb, que narra la historia de soldados de los países coloniales que fueron reclutados para liberar a Francia durante la II Guerra Mundial. Esta película fue presentada en el Festival de Cine Solidario de Madrid (FICS) en este año, certamen que como el Festival de Cinema Polític de Barcelona, que ya va por su tercera edición, representan algunas de las buenas noticias para que el cine de carácter político siga creciendo, aunque sería necesaria una mayor distribución de este tipo de filmes en salas comerciales. De hecho, el Festival de Cinema Polític de Barcelona se presenta como el único festival de este género en el mundo y en él pueden verse, aunque de forma minoritaria, películas de la renovada filmografía de distintos países europeos y de otros continentes, como Asia, América o África.

REFERENCIAS

AGAMBEU, Giorgio (2007), “Un cine que se balancea hacia el fatalismo”, en *Cahiers du Cinéma*, nº 627, octubre, pp. 79 - 80.

BAUDRILLARD, Jean (1987): *The Evil Demon of Images*, Power Institute Publications, Sydney.

BAUDRILLARD, J. (1988): *The Ecstasy of Communication*, Semiotext(e), New York.

BENAMON, Sophie (2007): entrevista con Francis Ford Coppola, en *Studio*, novembre, p.110.

BENET, Vicente J., “Reimaginar el frente: la retórica cinematográfica del pacifismo”, en *Archivos de la Filmoteca*, nº 55, febrero de 2007, Valencia, p. 17.

BRÉNEZ, Nicole (2007), “Les clandestins ou no one is illegal”, en *Cahiers du Cinéma*, nº 627, octubre, pp. 52-53.

DARLEY, Andrew (2002): *Cultura visual digital*, Paidós Comunicación, Barcelona.

DE ROSNAY, Joël (2002): “Un cambio de era”, en *La post-televisión*, multimedia, Internet y globalización, RAMONET, Ignacio (Ed.), Icaria, Antrazyt, Barcelona.

DE VALK, Marijke y HAGENER, Malte (Ed.) (2005): *Cinephilia, Movies, Love and Memory*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

ECO, Umberto (1985): “Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics”, en *Daedalus*, nº 114.

ELENA, Alberto (1999): *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India*, Paidós Studio, Barcelona.

GUBERN, Román, “Hollywood se aleja de Bush”, en *El País*, 14 -11-07, Madrid, p.33.

JAMESON, Fredric (1984): “Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism”, en *New Left Review*, nº 146, London.

JAMESON, Fredric (1995): *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Paidós Comunicación, Barcelona.

KAES, Antón, “The Cold Gaze: Notes on Mobilization and Modernity”, en *New German Critique*, nº 59, spring-summer 1993, p. 106.

KRACAUER, Siegfried (1995): *De Caligari a Hitler*, Paidós Comunicación, Barcelona.

LIPOVETSKY, Gilles (2003): *Metamorfosis de la cultura liberal*, Anagrama, Barcelona.

RAMONET, Ignacio (Ed.), (2002): *La post-televisión, multimedia, Internet y globalización económica*, Icaria, Antrazyt, Barcelona.

RYALL, Tom (2000): "Genre and Hollywood", en *American Cinema and Hollywood, Critical Approaches*, HILL, John and CHURCH GIBSON, Pamela (Ed.), Oxford University Press, New York.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2006): *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites*, Cátedra, Madrid.

VIRILIO, Paul (1991): *Guerre et cinéma o logistique de la perception*, Cahiers du Cinéma, París.

VIRILIO, Paul (2002): "El *crash* visual", en *La post-televisión, multimedia, Internet y globalización económica*, RAMONET, Ignacio (Ed.), Icaria, Antrazyt, Barcelona, pp. 144-146.

ZUNZUNEGUI, Santos: "La mariposa y el crimen, a propósito del cine de Jean Marie Straub y Danièle Huillet", en *Archivos de la Filmoteca*, nº 55, febrero 2007, Valencia, p. 102.