

## LO NUEVO Y LO NUEVO

Lorena Cancela\*

---

En los últimos años distintos críticos, teóricos y profesionales del cine, han homologado los *nuevos cines* de fines de los '50, con los *nuevos cines* de la década del '90. Inclusive los han llamado de igual manera. En este artículo, más allá de la conocida polémica por la nomenclatura, nos proponemos reflexionar sobre qué aspectos son comparables entre ambos momentos, y cuáles no, para demostrar que habría que reflexionar sobre los paradigmas que utilizamos en pos de comprender algo del tan heterogéneo cine contemporáneo.

Palabras clave: cine contemporáneo – estética del cine

***“Nosotros, por nuestra parte, somos los primeros cineastas que sabemos que Griffith existió.”***

(Jean Luc Godard).

El cine en sus inicios eligió como tema de representación, y a diferencia de la fotografía<sup>1</sup>, al “momento cualquiera” (las tomas de vista de los Lumière). Sobre éste, a contramano de lo que había ocurrido con la pintura, construyó sus teorías, y explicaciones del mundo. Para los estudiantes de cine seguramente sea el nombre del teórico André Bazin el más conocido dentro de la corriente que, allá por los años '50, creía que la imagen develaba algo de la ‘ambigüedad de la realidad’.

En la misma época, se hizo fuerte el concepto de cinefilia. Ésta, a mediados de los años cincuenta se relaciona fundamentalmente con Francia<sup>2</sup>. Allí, André Bazin fundó la revista *Cahiers du cinéma*, sistematizó la profesión del cinéfilo y promovió tanto al neorrealismo como a determinados realizadores norteamericanos. Así surgió la *nouvelle vague*. Con el tiempo, esta

---

\* Licenciada y Prof. en Artes. Es autora de *Mirada de Mosca*, y *Los Adulterios de la escucha*. Ha colaborado con revistas nacionales, e internacionales (Australia, Irlanda, E.E.UU, etc.). Ha participado de distintos festivales de cine latinoamericanos, y de Australia.

última inspiró e impulsó (con su modo de producción alternativo y original estética) a que otros realizadores, en distintas partes del mundo, se sientan interesados por la realización.

En la Argentina, por ejemplo, la llamada Generación del '60 dialogó con aquella. Uno de sus representantes, Manuel Antín, afirma: *“Por entonces creo que ya había visto Los cuatrocientos golpes o alguna otra película de Chabrol. Godard. Chabrol, Truffaut, Bergman eran los directores que nos interesaban, y eran como nosotros: Vivían en otros países, pero llegaban al cine no por el camino de la educación sino por el de la literatura, la pintura. Una de las características importantes de esta generación es que fue una reunión espontánea de nombres que hicieron determinadas películas y compartían el rótulo de cine hecho en la calle junto con nuevos actores y, en algunos casos, técnicos.”*<sup>3</sup>

Por supuesto, esto debe entenderse también dentro de un contexto donde las industrias cinematográficas nacionales transitaban su ocaso. Aunque ese es tema para otro artículo. La influencia de la *nouvelle vague* se hizo sentir también en otros países. En Irán, por la misma época (los '60) nació el nuevo cine iraní, y en la Argentina la Generación del '60 (también llamada cine callejero). Estos tenían como referencia a los nuevos cines europeos. Así, si en *Sin Aliento* de Godard la cita es sobre el rostro de Humphrey Bogart, en las películas de Antín las referencias son a las películas francesas.

Sin embargo, esos nuevos cines de los '60, '70 (y en pocas palabras: los procesos históricos y sociales son más complejos e intrincados), se vieron sofocados, a principios de los '80, por los contextos políticos, y la creciente (aunque constante desde los '20) hegemonía de Hollywood en lo que atañe a la distribución, y exhibición de películas. Hubo que esperar hasta mediados de los años '90 para volver a hablar de nuevos cines.

A diferencia de lo que pasó en nuestro país, estos nuevos cines fueron denominados por distintos autores como segundos nuevos cines. Dentro de éstos, podemos nombrar al segundo nuevo cine taiwanés, y el segundo nuevo cine iraní<sup>4</sup>, y a sus directores Hou Hsiao hsien, Tsai Ming liang, y Abbas Kiarostami...

Ahora bien, ¿no será también el indicio de un estado de cosas que estemos refiriéndonos a directores asiáticos? Si se armara un libro de ruta de la cinefilia de los últimos 60 años, se visualizaría un camino que, a grandes rasgos, podría describirse así: Los cinéfilos franceses admiraban el llamado cine de autor de Hollywood, luego los cinéfilos de los países emergentes del S.XX (ej: Argentina, Taiwán, Irán) admiraron a los franceses, y en la actualidad, como devolviéndonos el gesto, cierta cinefilia francesa (se puede observar la programación de la *Quincena de Realizadores*, o *Un certain regard* en el festival de Cannes de los últimos años) tienen como objeto de su afecto a películas de realizadores asiáticos, o argentinos.

Pero no nos vayamos de tema. A los nuevos cines de los '60 y los '90 los une, entonces, la cinefilia<sup>5</sup>. Podríamos agregar que también los aúna el hecho de querer a filmar a cualquier costo, fuera de estudios, con actores no profesionales, o desconocidos por el gran público. Mas ¿el estado del cine mundial es igual que al de los años '50, '60?

No. En primer lugar, en esos años, la mayoría de los espectadores accedían a esas nuevas imágenes a través de los canales de distribución tradicionales. Es decir, las salas de cine. Por el contrario, en la actualidad para acceder a estas segundas nuevas imágenes debemos frecuentar festivales, o copias digitales de variado origen. En segundo lugar, éstas se montan sobre la digitalización. Y este no es un dato menor: A diferencia del cine de los años '60 donde existía, en general, una concepción de la imagen compartida (que ésta podía develar algo de la realidad, por ejemplo), en la actualidad a igual soporte concepciones distintas.

Sino repasemos algunas declaraciones de los cineastas contemporáneos. Dice Abbas Kiarostami: *“Lo que ves es una representación de la realidad. Lo que me estimula y me motiva a mí como realizador es el sentimiento. Es a través del sentimiento que nosotros estamos atraídos por un tema y, eventualmente, lo que vos ves es una cosa fabricada que está hecha y articulada a través del sentimiento. Normalmente lo que se hace es aclamado como que está cerca de la realidad, pero eso no es posible porque estar cerca de la realidad es casi imposible. Aprender la realidad es casi imposible, la verdadera realidad es como la pureza: Nosotros no podemos*

*grabar la totalidad de la realidad, nosotros solamente podemos grabar partes y momentos de la realidad”.*

De alguna manera heredero de la poética baziniana<sup>6</sup>, Abbas Kiarostami (en lo que podríamos describir como la primera de las tendencias) cree que cierto acceso a la realidad se encuentra en el camino de la representación. Cierta verdad surge de la captación de la cámara. Y ésta se puede develar más allá del soporte en el que se elija filmar.

*“La toma larga tiene la ventaja que, segundo tras segundo, la actuación (la forma de actuar) se hace más y más natural. En las primeras líneas de diálogo los actores están actuando las palabras que les fueron dictadas por el realizador, ellos obedecen al realizador, pero después de eso los actores empiezan a actuar de manera más y más natural, y es como si las palabras le salieran de adentro.”*

Por otro lado, pareciera que hay películas que parten de una verdad extra cinematográfica. Éstas son mini producciones (por su costo), y en muchos casos están acompañadas por las virtudes de las cámaras digitales (livianas, maleables, económicas). Estos films, a su vez, nos muestran lugares y personas marginadas de los espacios masivos de representación habituales. Un ejemplo: *La historia del camello que llora* (2003, Byambasuren DavaaLuigi Falorni). En ésta los espectadores nos asomamos al día a día de una familia nómada mongolesa. De esta manera, el sesgo informacional (documental) del film prevalece sobre el estético, aún cuando lo tenga.

Por último, existen films que, también valiéndose de las posibilidades que dan las nuevas tecnologías, fusionan texturas, soportes (VHS, 16 mm., Super 8), editan imágenes de acá y allá (se ha puesto de modo el concepto de *found footage*<sup>7</sup>). El resultado: films conformados por una alta carga de hipertextualidad. El canadiense Guy Maddin, sería uno de los referentes al momento de referirse al trabajo con la textura de la imagen. Su compatriota, Atom Egoyan, también lo es, aún cuando en sus últimas películas se preocupe más por la representación que por el soporte. *“Cuando hice Speaking Parts, el uso del video contrastado con el 35 mm era muy claro. Ahora, por el contrario, estamos entrando en una fase donde la textura no es leída así de fácil. En*

*alguna medida no existe más la posibilidad de mirar una película y analizar el origen del material. (...)*

Dentro de la primera corriente, entonces, parecería que predomina la pregunta por la representación y por hasta donde ésta puede dar cuenta de cierta verdad. Se rescata algo de la revelación, de la posibilidad epifánica de la imagen. No importa tanto dónde se filma sino cómo se filma: Qué tipo de plano se usa, cómo se llega a él, cómo se expresan los actores. Al citado gran cineasta iraní más que importarle la materialidad de la imagen (el dónde), le importan los procedimientos cinematográficos, y cómo se los utiliza.

En la segunda corriente, cercana a la anterior, observamos que se vuelve a elegir como tema de representación al ‘momento cualquiera’, pero para transformarlo en un ‘instante privilegiado’. En estas películas, se busca afirmar, perfilar una identidad en el mundo cada vez más uniformizado de la industria cultural y la globalización. Que en algunos de los films dentro de esta corriente veamos al realizador y sus amigos, o la familia del realizador en su entorno, tiene más que ver con un gesto de resistencia del yo para diferenciarse que con la pedantería del narcisismo. Aquí tampoco importa el soporte como tema (aunque sin el acceso al medio de reproductividad digital estas películas no existirían) sino, fundamentalmente, el qué.

En la tercera brecha predominan las relaciones (llamémosle tentativamente) simbólicas entre las imágenes. Aquí se acomodan las películas de los canadienses Guy Maddin, y la primera parte de la filmografía de Atom Egoyan. Si bien sus estilos son distintos, ambos han trabajado intercalando soportes (16 mm, Super 8, o tomas de cámaras de video y digitales), y estructurando sus películas con concepciones extraídas de las artes plásticas más que del cine (*patchwork*, collage). En éstas dónde (el soporte), y qué tienen igual importancia.

Ahora bien, las lecturas o las interpretaciones que se hacen de este tipo de películas, ¿contemplan estas tendencias? En general, pareciera que en los últimos años la tecnología, y la práctica han ido más rápido que la comprensión que podemos tener de ella. Por ejemplo, aceptamos el *found footage* como algo bien contemporáneo (justamente por la textura rugosa que le da a ciertos

films), y lo leemos como si fuera nueva información, pero ¿y si eso que nos parece una imagen de archivo en realidad no lo es? ¿Y si son imágenes manipuladas en la computadora?

Con esto no quiero decir que hay que descartar paradigmas de años anteriores para comprender la imagen. Hay poéticas (como la Kiarostami) que pueden interpelarse a luz de, por ejemplo, la teoría baziniana. Pero sí sería bueno de tanto en tanto pensar qué parámetros estamos utilizando para leer una imagen, y por qué. Por ejemplo, si antaño algunas corrientes se negaban a utilizar información del proceso de producción de una película para analizarla, hoy la recurrencia a ésta podría ayudarnos a construir lecturas más acertadas.

La heterogeneidad de las estéticas y los modos de producción nos indican que no hay una teoría exclusiva para explicar las imágenes del cine contemporáneo.

### Notas:

---

<sup>1</sup> Para la Deleuze, la pose fotográfica de fines del S. XIX era la representación del ‘instante privilegiado’ y por lo tanto podía relacionarse con el idealismo: El momento donde algo del mundo inteligible se ofrecía a nuestra mirada. Contrariamente, el cine, a partir de la tomas de vista de los Lumière, hizo que cualquier instante sea objeto de representación artística.

<sup>2</sup> Sino esta frase de Serge Daney: “Quizá nosotros, pequeños franceses cinéfilos, y yo más que ninguno, heredamos esa obligación de cargar con la historia del cine, porque solo nosotros la hemos escrito y vivido de una manera tan seria, tan irremplazable.”

<sup>3</sup> Conversación grabada con la autora en Junio del 2007.

<sup>4</sup> El catedrático español Alberto Elena, define al cine iraní de la década del '90 como segundo nuevo cine iraní.

<sup>5</sup> En *What time in there* (Y ¿qué hora es allí?) Tsai Ming liang cita el rostro de Jean Pierre Léaud. En su última película, *Visage*, el realizador va más lejos e invita a actuar a Jean Pierre Léaud, Fanny Ardant y Jeanne Moreau, rostros emblemáticos de la filmografía de Truffaut. Los datos nos ayudan a explicar que otro de los aspectos que une a los nuevos cines es el de ser un tipo de cine cinéfilo.

<sup>6</sup> Tal sostiene el crítico norteamericano Jonathan Rosenbaum: “Creo que la lección más importante que el cine iraní le ha dado al mundo, es ética. Es el cine más ética y a su vez nos enseña a hacer cine con simplicidad de medios. Si Bazin estuviera vivo amaría las películas iraníes.”

<sup>7</sup> El *found footage* es similar a lo que en literatura se conoce con el nombre de literatura gris. En el cine, representa a las imágenes encontradas aquí, y allá: archivos, latas que descartan los noticieros, imágenes familiares. Éstas se incorporan a la trama sea ésta de ficción, o documental.

### Bibliografía

AAVV. *La nouvelle vague, sus protagonistas*. Paidós, Buenos Aires. 1995.

Cancela, Lorena. *Los adulterios de la escucha, entrevistas con el 'otro cine'*. La Crujía. Buenos Aires. 2006.

**Cancela, Lorena.** “Jonathan Rosenbaum. *A life at the movies*” en *Otrocampo*, estudios sobre cine. 2002.

**Deleuze, Gilles** *La imagen movimiento*. Paidós, Barcelona. 1994.

**Elena, Alberto.** *Los cines periféricos*. Paidós, Barcelona. 1999.