

**DOS CIERTAS TENDENCIAS DEL CINE EUROPEO, UNA ISLA Y UN LIBRO  
SOBRE NADA**

**Pilar Carrera Álvarez**  
**Universidad Carlos III de Madrid**  
[mpcarrer@hum.uc3m.es](mailto:mpcarrer@hum.uc3m.es)

**ABSTRACT:** Se trata de dar cuenta de algunas topografías destacadas y predilectas del *cine europeo*, considerado como una retórica o conjunto de reglas discursivas cuyas huellas pueden ser rastreadas en otras formas de representación, aunque su naturaleza se hace especialmente masiva y *real* y visible en el caso del cine.

**DOS CIERTAS TENDENCIAS DEL CINE EUROPEO, UNA ISLA Y UN LIBRO  
SOBRE NADA**

“Una obra que presente la tendencia correcta debe necesariamente presentar cualquier otra calidad”

Walter Benjamin (“El autor como productor”)

Parte I

La crítica al *modo de representación institucional* o morfología ideal del cine clásico americano se ha acometido desde Europa en su variante más vistosa desde la hipótesis de la *creatividad* autorial impregnada de *experiencia* propia y personalidad deseosa de manifestarse. Y en una variante menos vistosa pero mucho más atractiva y enigmática, ya no en términos de *autoría* sino de *imagen* -"No la mirada humana de las cosas, sino la mirada de las cosas mismas. Aquí, la creación artística no significa pintar la propia alma en las cosas, sino pintar el alma de las cosas" (Godard). No se trata tanto de oponer *gestalts* como imágenes. Y esas imágenes solo se expresan a si mismas y al cine, no a la *personalidad* del autor.

La primera variante mencionada nos habla de la imagen más *profunda*, la más *realista* –aunque parezca mentira, el concepto acecha- abierta a las *contradicciones de lo real*. Y la contraponen al discurso estereotipado heredero del cine clásico americano. La fascinación *experiencial* ocupa un lugar de honor en esta relativa tendencia del cine europeo.

Y en sus antípodas tenemos la imagen sin profundidad, que representa otra *cierta tendencia* del cine europeo. Pensemos en Dreyer, en Godard, en Bresson –“Aplanar mis imágenes (como una plancha) sin atenuarlas”-. En la que frente a la intención suma, se representa su ausencia:

Bresson: “Suprime radicalmente las intenciones en tus modelos”

Godard: “No debe haber intenciones... El proyector tiene una intención, no la cámara”

Meister Eckhart, teórico aventajado de la imagen, lo resumía así: “Olvídate a ti mismo”

La primera variante, la imagen *profunda*, ebria de matiz, caleidoscópica, contradictoria *como la vida misma*. Muy europea. En su obsesión por cierta variante del realismo y en su confusionismo *artevital*.

Pero también es muy europeo el icono. La segunda variante. La imagen no sugestiva. La imagen sin profundidad. El cineasta hace retroceder la sugerencia en la imagen. Esa es su misión. La aleja de toda sutileza y matiz, de todo *naturalismo* –“Oponer al relieve del teatro lo liso del cinematógrafo ... Nada de música de acompañamiento, de sostén o de refuerzo. Nada de música en absoluto” (Bresson). Igual que Walter Benjamin traía al recuerdo sin música las imágenes del *Kaiserpanorama*: “No había música en el panorama imperial”

Esta *cierta tendencia del cine europeo* proclama la ausencia de la otra *profundidad* que representa el *mensaje*. Escribe una y otra vez el *libro sobre nada* del que hablaba Flaubert: “Si por el contrario se trata de liberar al cine de la necesidad de contar una historia, entonces queda todo por hacer ... soy completamente reacio al cine abusivo ... (Truffaut)

No es la metáfora del calidoscopio y su *naturalismo retórico* –valga la paradoja–; sino el grano de la imagen –*nôtre musique*–, su densidad, la ostentación de su materia, lo que constituye un revulsivo a la altura del majestuoso estándar o *modo de representación institucional*.

“A menudo, estos amables americanos me proponen que vaya a rodar a su país y casi siempre les contesto lo mismo: “Con mi gusto por los antihéroes y las historias de amor agridulces, me siento capaz de realizar el primer *James Bond* deficitario. ¿De verdad les interesa?” Los “antihéroes” y las “historias agridulces” que practicaba y ensalzaba Truffaut tienen tan poco que ver con la vida como los héroes y los *happy end*. Por eso dirigió “Los cuatrocientos golpes”, y exorcizó la *existencia* y al *autor* ocupado en pintar sin descanso su propia alma, de una vez por todas y para siempre.

“No se debe hacer de poeta, de creador. Ya hay muchos”:

Roberto Rossellini, sin duda un digno representante del *cine europeo*.

Si se trata de ser sutiles, el *cine europeo* son por lo menos dos.

## Parte II

Se acostumbra a tratar la acuñación *cine europeo* como una forma reactiva, es cierto, difusa, pero que sólo revela su imagen precaria en la emulsión *cine norteamericano*.

No se trata de hacer en esta ocasión una crítica de lo categorial o lo genérico en nombre de las más que sutiles diferencias existentes dentro del bloque conceptual *cine europeo*; las *generalizaciones* tienen una importancia y una operatividad *reales*, concretas.

Las diferencias entre los miembros o representantes de dicho *cine*, no anula la *simpatía*, la comunidad a la que alude, no anula la especie.

No es demasiado relevante a estas alturas aportar pruebas que nieguen la existencia de ese bloque. Damos por descontado que existe, aunque la criatura sea bicéfala.

Resulta más interesante analizar alguna de las condiciones de esa existencia, alguna de sus formas de vida.

Por ejemplo: Una autoconciencia de, llamémoslo así, aunque suene paradójico, *aislamiento continental*. Pongamos dos ejemplos: “Underground” de Emir Kusturica y “L’Atalante” de Jean Vigo, por des-orden cronológico. En concreto: la escena final de “Underground”, cuando el trozo de tierra se separa, y el recorrido de l’Atalante cuando ha soltado amarras y se ha separado de tierra firme para convertirse en el único solar de los tres personajes que lo ocupan. La escisión o la ruptura.

O bien la ruptura continua de unas imágenes con las otras, de una cita con la otra, de los personajes con sus palabras (pocos personajes y otros tantos *mediums*): *Je vous salue* Godard.

Tantos personajes que pueden denominarse *islas* en términos de geografía humana, si echamos una ojeada superficial sobre muchas de las historias contadas por ese *cine europeo*. Pero no se trata de una cuestión *existencial*. Hablamos de *islas* en términos de *materia* fílmica. Puede decirse que el cine europeo ha intentado filmar las islas, con mayor o menor éxito, una y otra vez el viaje de Ulises, antes de regresar a Ítaca. Gran parte del llamado *cine europeo* es cine de aventuras en un sentido muy profundo. Un cine de aventuras *sin* acontecimientos. A veces se ha confundido su naturaleza, y se ha denominado a este tipo de películas en las que la superficie lo gobierna todo, *intimistas* o *existenciales*, o *profundas* y entonces se ha denominado *profundidad psicológica* a lo

que no era sino la más lograda autosuficiencia de las imágenes regocijándose en su materia y en su superficie. Como iconos. Recordemos de que se componía la memoria de los dos personajes de “Les carabiniers” de Godard: de postales. No de vivencias propias, personalísimas, sino de la imagen más superficial, más estereotipada: la tarjeta postal.

El *cine europeo* es, en numerosos de sus más queridos representantes, un cine homérico: sin subjetividades propiamente dichas, sin arraigo: no es un cine sobre “el Hombre”, es un cine sobre las tierras o lugares. Pero a diferencia de Homero, la guerra –forma privilegiada de la *acción*- es, en este caso, presentimiento y recuerdo, es tácita, es la *banlieue* de la imagen.

### Parte III

Un barco con cuatro tripulantes.

Una mujer que es casi una aparición, vestida de blanco nupcial, pero evocando algún más allá, que el público supone sin dificultad.

Que en el reino de las imágenes sería ensalzada como icono. El icono, la imagen sin profundidad, la imagen sin subconsciente.

La cocina en “Ordet”. Una familia de siete miembros y la acción contenida.

Ciertas similitudes entre ambas mujeres, similitudes que pueden llegar a hacerse notorias.

Y en ambos casos no se narra la acción sino sus prolegómenos. Y la acción cuando llega no constituye el nudo, el núcleo, el anclaje de lo contado; el *acontecimiento* se hace anécdota. Pensemos en los escritos de Robert Walser y en la inexorable ausencia de acontecimientos que sucede en ellos. El exilio de la acción dentro de la historia. Lo que se cuenta son esos lapsos de tiempo que, bajo la perspectiva de la acción, deberían suprimirse, porque en ellos no *sucede nada*. Son los espacios baldíos del acontecimiento: “Lo que me parece más hermoso, lo que querría hacer, es un libro sobre nada ... un libro que casi no tendría argumento o al menos donde el argumento fuera casi invisible si puede ser” escribía Flaubert a Louise Colet.

A propósito de un cierto *cine europeo* –y por supuesto *europeo* puede y debe, para evitar malentendidos sobre el asunto, ser entendido no como una expresión a definir, sino como una “cosa” en el sentido de Barthes: “Puesto que no defino una palabra. Nombro una cosa: reúno bajo un nombre”. Que aquí es el *cine europeo*.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.  
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.