laFuga

¿Un canon no clásico?

Sobre ciertos desplazamientos en la cultura cinematográfica contemporánea a cuenta de Jeanne Dielman

Por Fernando Ramos Arenas

Tags | **Cine clásico | Cine moderno | Cánon | Crítica cinematográfica | Estudios de cine (formales)**

Fernando Ramos Arenas es profesor de Historia del Cine Europeo en la Universidad Complutense de Madrid y miembro de la cátedra Jean Monnet Modern Times. Actualmente es IP del proyecto Horizon 2022 REBOOT (2023-2026). Sus investigaciones se sitúan en la intersección entre historia del cine y la historia cultural; ha publicado dos monografías, editado tres volúmenes y escrito más de una veintena de capítulos y otros tantos artículos en revistas como Screen, Media History o Hispanic Research Journal

Invitan los editores del presente número de laFuga a acercarse al cine clásico partiendo de algunos desplazamientos. Se entiende que estos están o bien inscritos en su propia historia (seguramente menos homogénea de lo habitualmente afirmado) o bien generados desde las sucesivas interpretaciones que a lo largo de los últimos setenta años han venido redefiniendo el cine clásico desde la crítica o la academia. Se apuntan además desde la revista, en su larga lista de propuestas de relectura, los límites de un periodo que "suele ser desestimado en términos teóricos y críticos", afirmación que supongo todos los contribuyentes al presente volumen comparten en mayor o menor medida. El desarrollo de nuevos enfoques metodológicos, las perspectivas comparadas, las nuevas miradas a la cuestión de la representación social de las obras o las relecturas del canon se entienden así como aportaciones que no niegan esta 'falta de estima'; más bien plantean –partiendo de ella– redefinir la operatividad de ese cine clásico. Parecería pues que este es ya un terreno yermo para la polémica, en el que, más allá de estas puntuales intervenciones, existe un consenso adormecedor apoyado en nostalgias cinéfilas y solamente cuestionado desde debates que raramente superan los confines de la academia.

Y, sin embargo, a finales del pasado 2022 la cuestión del cine clásico volvió a ocupar las conversaciones más generales, noticiarios o páginas de cultura en periódicos o revistas. Y lo hizo literalmente a través de un desplazamiento. Me refiero al que protagonizaron algunos títulos dentro de la lista generada por la última encuesta de Sight and Sound sobre "the greatest films of all time" [1]. El más llamativo fue sin duda el que empujó a la cúspide a Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles (C. Akerman, 1975), que expulsaba de este puesto de privilegio a Vértigo (A. Hitchcock, 1958). Pero había también algún cambio menos visible y que reflejaba un desplazamiento más general del cine clásico en la cinefilia contemporánea y en la valoración crítica que suscita.

A lo largo de las siguientes páginas me gustaría pues tomar esta lista como punto de partida para entender qué lugar ocupa el cine clásico en algunas áreas de la cinefilia actual. Preparada desde 1952 por la revista del British Film Institute, y publicada regularmente cada década, esta lista puede proporcionar (por su historia, autores, representatividad o repercusión) interesantes puntos de partida para abordar esta cuestión. Al mismo tiempo, presenta un acercamiento forzosamente limitado a un tema (el canon y su relación con el cine clásico) mucho más amplio y complejo, que exigiría más reflexiones que las que puedan plantearse a continuación. Vayan pues por delante algunas consideraciones generalmente compartidas: la lista es parcial, subjetiva y restringida en cuanto a su representatividad (pese a los esfuerzos hechos para aumentar el grupo de los votantes, que en la última edición se fueron hasta los 1.639 frente a los 846 de 2012 y los 145 de 2002); es por tanto la interpretación de un tema muy complejo ofrecida desde un nicho cultural (críticos, programadores, escritores, archivistas…), una apreciación que nos dice relativamente poco de la

mejor/la más grande película de todos los tiempos y bastante más de algunos de los valores, gustos y cánones reinantes en el momento de su producción.

Estas frases, que seguramente puedan leerse como disclaimer, un descargo de responsabilidad metodológica, plantean también un segundo aspecto que será central en estas reflexiones. Las limitaciones que constatamos en esta lista deberíamos tenerlas también muy presentes para cualquier aproximación al cine clásico, un fenómeno muy difícil de separar de las circunstancias particulares de su elaboración crítica e historiográfica.

Más allá de la cambiante realidad histórica del sistema de producción de Hollywood en su época dorada, el concepto de 'cine clásico' va profundamente unido a la apreciación crítica que la cinefilia francesa empieza a edificar en los años cincuenta partiendo de su limitado conocimiento del cinéma américain. Así pues, como en el caso de la lista de 2022, ya en origen nos encontramos con una mirada también parcial, subjetiva y restringida, planteada desde tres desplazamientos (Elsaesser, 2005, pp. 30-32): los de la distancia geográfica, la distancia temporal y los del cambio de registro que a mediados de aquella década empezaron a sistematizar lo contingente desde una modernidad ofensivamente parisina, a historiar el pasado más reciente, a descubrir a los auteurs, teorizar los géneros y, en general, a descubrirse ante aquel 'genio del sistema' en el centro de su clasicismo: "El cine estadounidense es un arte clásico [2] , pero entonces ¿por qué no admirar en él lo que es más admirable, es decir, no solo el talento de este o aquel cineasta, sino el genio del sistema?", André Bazin dixit en un texto de 1957 (aquí 1985, p. 258, las traducciones son del autor). Planteamos pues reflexionar sobre el clasicismo desde términos 'canónicos' (con lo que estos tienen de simbólicos y cambiantes) y no tanto desde aquellos ligados a limitaciones cronológicas o estético-narrativas. Esto es, nos interesa el clasicismo que se intuye en la expresión de Bazin con toda su ambigüedad y también con todo su componente mítico, con su cualidad de fenómeno fundacional de la cultura cinematográfica de la modernidad. Sin embargo, y como se explicará a continuación, parte de la atracción que genera este debate surge precisamente de cómo estos los distintos niveles de análisis (clasicismo en su dimensión canónica, cronológica y en estético-narrativa) van a menudo de la mano.

Los resultados de la encuesta sobre The Greatest Films of All Time han dado lugar en 2022 a una lista muy discutida, si bien la mayoría de lo escrito se ha quedado en lo más llamativo del resultado: la excepcional presencia de cineastas mujeres en puestos bastante altos (y evidentemente el lugar de privilegio que ocupa Chantal Akerman); la falta de cine hispanoamericano y, en general, de aquel que, viniendo de cualquier parte del globo no haya sido celebrado previamente por algunos de los sospechosos habituales del sistema crítico franco/anglosajón (en torno a festivales, revistas, universidades, archivos y cinematecas). También se ha criticado un cierto presentismo, cuyo ejemplo más claro lo encontramos en la rápida incorporación de obras recientes que seguramente volverán a caerse de la lista en sus próximas ediciones; entre estas, cuatro películas de la última década: Retrato de una mujer en llamas (Portrait de la jeune fille en feu, C. Sciamma, 2019), Moonlight (B. Jenkins, 2016), Parasite (Bong Joon Ho, 2019), y Get Out (J. Peele, 2017).

Más allá de estas reacciones más obvias, algunos de los analistas apuntaban también un aspecto ya más cercano al tema aquí tratado: la llamativa ausencia, en los cien primeros lugares, de cineastas como Howard Hawks, Ernst Lubitsch o David Lean, hasta hace bien poco centrales en cualquier 'historia del cine' que se preciase. El lamento por su falta venía a apuntalar, en las voces más conservadoras, la protesta ante un primer puesto 'anómalo': Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles. Los motivos para atacar esta elección variaban: desde los supuestamente 'estéticos', hasta los que acusaban a la obra de falta de representatividad, elitismo o mera concesión al political correctness contemporáneo. No obstante, ninguno de estos afecta al hecho sobre el que me gustaría poner el foco: en diciembre de 2022 nos encontramos con una película a medio camino entre el cine de autor y la vanguardia en la cúspide de una lista que –pese a todas sus limitaciones– se entiende como un buen indicador del canon cinematográfico. Este cambio, que venía apuntándose en formulaciones anteriores de la lista en sus puestos más bajos, alcanzaba ahora su cúspide. Jeanne Dielman era ahora 'la mejor película de todos los tiempos', desplazando del trono a obras situadas en torno al cine clásico.

Y aquí empiezan los problemas. Escribo "en torno al cine clásico", porque desde cualquier definición más o menos sistemática del cine clásico (más allá de un cine antiguo del que leemos en los libros de historia del cine) seguramente tendríamos problemas para situar en sus límites las dos obras que

antecedieron durante décadas a Jeanne Dielman en el primer puesto: Ciudadano Kane (Citizen Kane, O. Welles, 1941, que había ocupado el primer lugar durante cuarenta años, desde 1962 a 2002) o Vértigo (A. Hitchcock, 1958) serían en este caso representantes de una categoría que obviamente no se adapta bien a su propuesta artística. Apuntemos esta primera paradoja: en esta lista, el cine clásico ha sido a menudo revisitado desde sus márgenes, a través de las obras que lo ensanchaban y discutían y de autores que, en su originalidad, son al mismo tiempo sus mejores representantes y sus mayores superadores. Así pues, la defensa crítica del cine clásico, su canonización e historización ha estado a menudo mucho más abierta a integrar dicotomías, pulir fricciones y asimilar opuestos de lo que tradicionalmente asumimos.

Evidentemente, la paradoja deja de ser tal si entendemos que el valor 'clásico' que pueda tener el canon que presenta la lista no es 'clasicista' en el sentido histórico-estético (esto es, un clasicismo referido al Classical Hollywood Cinema desarrollado originalmente por Bordwell, Staiger y Thompson). Paul Schrader uno de los más francos críticos de los resultados de la última lista y también autor hace años de una importante reflexión sobre el canon cinematográfico, lo planteaba de esta manera: "La capacidad de ciertas películas para mantener su impacto tras varios visionados es un ejemplo de libro de lo que hace que un 'clásico' sea un 'clásico'." (Schrader, 2006, p. 45). Esta definición no deja de ser problemática, pero sirve sin duda mucho mejor para englobar las obras tanto de su canon (2006) como de nuestra lista, títulos que superan claramente el clasicismo del cine norteamericano producido entre 1920 y 1960.

En el número de enero de 2023 de Caimán. Cuadernos de cine (seguramente la publicación que en España con más convencimiento reclama su filiación con la cinefilia clásica) [3] la periodista Violeta Kovacsics planteaba una pregunta muy pertinente a cuenta de estos temas y que hago mía para hilar las siguientes reflexiones. Si el número uno de la lista de 2022 es un representante de la modernidad cinematográfica, apuntaba Kovacsics, ¿implica esto que "el canon ya no se rige eminentemente por lo clásico" (2023, p. 32).

Podemos también seguir tirando de este hilo dándole vuelta al argumento: ¿Se ha convertido el cine no ya de la modernidad, sino de una vanguardia, en algo ya canónico y por lo tanto 'clásico'? La respuesta a estas paradojas pasa quizás por dejar de lado la discusión acerca de la esencia de los conceptos y acercarse a su particular declinación histórica.

Así, esbozar esta pregunta desde la contemporaneidad nos hace pasar por alto que las cosas nunca estuvieron tan claras y que la preeminencia de 'lo clásico' siempre ha sido mucho más matizada de lo que implican los debates surgidos en torno a la última lista. Sin necesidad de hacer un gran salto temporal hacia el pasado, la lista de 2012 situaba en sus diez primeras posiciones obras como Cuentos de Tokyo (Tōkyō monogatari, Y. Ozu, 1953), La regla del juego (La règle du jeu, J. Renoir, 1939), 2001: A Space Odyssey (S. Kubrick, 1968), El hombre de la cámara (Chelovek s kinoapparátom, D. Vertov, 1929), La pasión de Juana de Arco (La Passion de Jeanne d'Arc, C. T. Dreyer, 1928) o 8 ½ (F. Fellini, 1963) de difícil asimilación dentro de la definición más canónica (histórico-estética) del cine clásico. Incluía además una serie de películas realizadas en EEUU entre 1920 y 1960, más cercanas por lo tanto al clasicismo; pero cuya principal característica parecía precisamente su interés en superarlo: además de las ya comentadas Vertigo, y Citizen Kane, estaban también Amanecer (Sunrise: A Song of two Humans, F. W. Murnau, 1928) o Centauros del desierto (The Searchers, J. Ford, 1956). Lo que hace a estas obras excepcionales es precisamente su capacidad para, partiendo del cine clásico, desplazarlo más allá de su límite.

Con ello, el propio concepto no escapa a esta doble naturaleza: la construcción del cine clásico es el envés de un haz ocupado por la modernidad cinematográfica desde mediados del siglo XX, precisamente desde el momento en el que el triple desplazamiento ya apuntado (temporal, geográfico y de registro) empieza a generar otras lecturas. El ejemplo es conocido, pero no por ello menos ilustrativo: los thrillers de Hitchcock de los años cuarenta pasan en los años cincuenta a ser obras de un auteur que simboliza la tensión en el seno del cine clasicista (por seguir la diferenciación apuntada más arriba): su mejor ejemplo y al mismo tiempo una superación de sus principios. Se está así ofreciendo a una valoración retrospectiva de los cincuenta primeros años de la historia del medio interesada en plantear un clasicismo y sus límites, que son evidentemente los de la tensión entre cine de Hollywood y el europeo, pero también entre el disfrute y el análisis, o la industria y el autor –de nuevo, entiéndanse estas categorías como herramientas discursivas, la realidad fue siempre mucho

más compleja, y para ejemplo el propio Hitchcock, al que podemos situar, sin ningún tipo de problema, a ambos lados de las disyuntivas planteadas–. Pero la valoración se proyecta también hacia el futuro; es el pistoletazo de salida para entender la modernidad que echa por entonces a andar y que daría lugar, dos décadas después, a obras como la de Akerman. Laura Mulvey, cuyos textos más celebrados son precisamente fruto de esta tensión entre presente y pasado, tradición y vanguardia o clasicismo y modernidad, lo dejaba muy claro hace unos años: "si no hubiera sido por el trasfondo de la cinefilia, la crítica de 'Placeres visuales' nunca habría sido posible. Fue una crítica que fue posible gracias a la cinefilia y vino basada en un profundo amor por Hollywood". (Mulvey y Wollen, 2008, p. 228). La conversación con Peter Wollen de la que extraigo esta cita giraba en torno a un ulterior desplazamiento, también esencial para las cuestiones aquí tratadas: el que va de la cinefilia a los film studies; del apasionamiento al análisis crítico; de las revistas a las instituciones o de las mesas de las redacciones a los departamentos universitarios. El lugar del cine clásico de Hollywood en este proceso no deja de apuntar otra paradoja: ocuparía un espacio central en estos desplazamientos al tiempo que diluiría su influencia entre otros muchos referentes del corpus central de la historia del cine, generalmente construidos por oposición ante su hegemonía: las vanguardias clásicas, neorrealismo, nuevas olas…

Laura Mulvey fue además la encargada de escribir el texto que acompañaba los resultados de la encuesta en la edición de diciembre de 2022 de Sight and Sound. La investigadora celebraba con entusiasmo la elección de Jeanne Dielman como obra "realizada con un estilo cinematográfico y una estrategia más cercana a la vanguardia que a las tradiciones convencionales y que, con poco menos de tres horas y media de duración, exigía además un visionado concentrado" (Mulvey, 2022). La describía como una película conscientemente feminista en su acercamiento a la vanguardia y la celebraba como conjunción de radicalidad política y estética. No obstante, en este caso, lo importante no era tanto qué decía el texto (valioso, sin duda, pero también bastante obvio), sino más bien quién lo hacía y desde qué contexto: la elección de Mulvey como comentarista de la obra es síntoma de un lugar (discursivo, institucional) que hoy ocupa el cine. No es evidentemente el único, pero sí que parece el más relevante para reclamar su importancia. Con la ayuda de Mulvey, Jeanne Dielman se estaba defendiendo y explicando desde los departamentos universitarios, desde la teoría fílmica y desde una cinefilia especializada que crece en torno a festivales, archivos o filmotecas, y (si se permite la ilustrativa simplificación) tiene en MUBI su servicio de streaming de referencia y debate con fruición la última publicación de The Criterion Collection. La elección de la excepcional obra de Akerman nos remite pues a otras formas de validación, más académicas y menos populares; pero también a otras formas consumo y disfrute, hasta cierto punto alejadas de una concepción del cine ligada a la pasión cinéfila, la experiencia compartida, la comunión de cine y vida como acontecimiento formativo, íntimamente personal y popular.

La paradoja (otra más) es llamativa: la encuesta se presentaba como abiertamente democrática, reflejo de muchas más voces que en ediciones anteriores, se acercaba a nuestros días (la lista ha sido justamente acusada de cierto presentismo) y se mostraba muy 'diversa' (signo también de los tiempos). Pero pese a todo los referentes se sienten (por gran parte de los críticos y espectadores más generales) cada vez más lejanos, más elitistas o de nicho. Es cierto que muchas de las obras que tradicionalmente ocupaban los lugares de privilegio en ediciones anteriores (Ciudadano Kane, Vertigo) tampoco habían sido grandes éxitos de público en el momento de su estreno, pero fueron concebidas aspirando a las grandes audiencias y desde el convencimiento de que el cine era en esencia el arte de masas del siglo XX. Evidentemente, este no era el caso de Jeanne Dielman.

Quizás se podrían entender los comentarios suscitados por la lista como reacción precisamente ante la realidad de una cultura cinematográfica cada vez más cómoda en el festival, en el museo (o en el salón de casa) y más extraña en los cines comerciales, las publicaciones generalistas y en el debate público más amplio. Así, independientemente de la cuestión sobre qué obra ocupa qué puesto en la lista, muchas de las reacciones se oían como lamentos ante este cambio más profundo; destilaban melancolía ante lo que se consideraba una pérdida irreparable, la de la centralidad cultural que el cine había podido ocupar durante gran parte del siglo anterior con obras que sabían conjugar representatividad popular y la aspiración artística. Y ahí es donde la elección de un título como Jeanne Dielman admite otras lecturas: una que reconoce su marginalidad en ciertos ambientes (esta es, evidentemente, una película menos popular entre un público identificado con la cinefilia clásica), pero también otra que puede ayudar a celebrar su potencial para repensar nuestras relaciones con el pasado del medio. "En este sentido" apuntaba Kovacsics en el texto anteriormente citado, "puede que

Jeanne Dielman… sea hoy tan rara como Cuentos de Tokio o Ciudadano Kane". Es posible. Pero el resultado no ha de ser el 'fin del cine', lo que, como ya sabemos, al menos desde Susan Sontag (1996), no suele ser más que un lamento por la constatación de la intrascendencia de la propia cinefilia, sino más bien la necesidad de repensar el pasado desde cada presente. Un buen ejemplo de esto me lo dieron hace un par de años los estudiantes de mi curso de Historia del Cine: algunos de ellos se referían a los años en torno al cambio de milenio –época en la que precisamente se asentó de forma más sistemática mi afición al cine– como la última gran época del Hollywood clásico. Me sorprendió, precisamente porque no usaban el término de una forma histórica, eran perfectamente conscientes de las décadas que separaban por ejemplo Gaslight (G. Cukor, 1944) de Fight Club (D. Fincher, 1999). Pero para ellos el término era evidentemente mucho más flexible que para mí, mucho más abierto y seguramente más rico. Y aunque hay numerosos argumentos contra esta excéntrica apropiación del 'clasicismo', no dejaba de tener su lógica: volviendo al tema que nos ocupa, digamos que, para sentirlo verdaderamente vivo, cada nueva generación tiene derecho a su propio cine clásico.

Si la historia del cine quiere seguir siendo relevante se verá pues obligada a defenderse desde un canon cada vez más abierto, cambiante y diverso; en el que clasicismo y modernidad convivan obligatoriamente como referentes de primer orden, pero sin ser los únicos. Este proceso pasará precisamente por una historización que corte (dolorosamente, en algunos casos) los lazos afectivos con el cine clásico, al tiempo que lo resitúe como referente histórico de primera magnitud.

Ante debates como los aquí comentados, no deja uno de tener en ocasiones la sensación de que, al contrario de lo que escriben los peores agoreros, la historia del cine acaba de comenzar y que por ello aún no hemos explorado suficientes alternativas que nos permitan lidiar con su legado de una manera más abierta y distanciada. Con el paso de los años, el clasicismo que comentábamos más arriba seguirá siendo relevante, sin duda, pero más desde la distancia histórica que como centro de un canon prescriptivo. Al mismo tiempo, el cine clásico seguirá integrando y debatiendo en su tronco influencias diversas, del mismo modo que por ejemplo la historia del arte maneja hoy en día un canon en el que conviven en enriquecimiento mutuo el Renacimiento Italiano o Picasso, siendo ambos evidentemente –cada uno a su manera– clásicos. Esta es una interpretación seguramente irritante para el cinéfilo buscando aún las esencias en el pasado, pero mucho más fructífera para pensar el presente y futuro sin rémoras asfixiantes. Entender y aceptar que Jeanne Dielman se encuentra en la cúspide de la lista es una forma clara de ver cómo la 'modernidad' y sus declinaciones (cine de vanguardia, slow cinema) ha entrado de lleno en el canon y de asimilar que, en un sentido cultural-cinematográfico, lo clásico se ha ampliado hasta aceptar como suyo esta obra. Y esto será la mejor prueba de un arte vivo, no solo en su presente, sino también en su siempre cambiante mirada al pasado.

Bibliografía:

- André B. (1985). On the politiques des auteurs. En J. Hillier (Ed.). Cahiers du Cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave. Harvard University Press, pp. 248-259.
- Elsaesser, T. (2005). Cinephilia or the Uses of Disenchantment. En M. de Valck & M. Hagener (Eds.). Cinephilia. Movies, Love and Memory. Amsterdam University Press, pp. 27-43.
- Kovacsics, V. (2023). Jeanne Dielman… más allá del síntoma. Caimán. Cuadernos de Cine, 173, p. 32.
- Mulvey, L. (2022). The greatest film of all time: Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles. Sight and Sound, https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/greatest-film-all-time-jeanne-dielman-23-quai-du-commerce-1080
- Mulvey, L. y Wollen, P. (2008). From Cinephilia to Film Studies. En L. Grieveson y H. Wasson (Eds.). Inventing Film Studies. Duke University Press, pp. 227-234.
- Schrader, P. (2006). Cannon Fodder. Film Comment, September-October, pp. 33-49.
- Sontag, S. (25. February 1996). The Decay of Cinema. The New York Times Magazine, pp. 60-61.

Notas

1

https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/greatest-films-all-time

2

FRA

3

Durante su primera etapa entre 2007 y 2011 se editó como Cahiers du cinéma. España.

Como citar: Ramos Arenas, F. (2023). ¿Un canon no clásico?, *laFuga*, 27. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/un-canon-no-clasico/1136