

LA DECADENCIA DE LA EUROPA MODERNA Y SU EXPRESIÓN CINEMATOGRÁFICA.

Santiago Sánchez González.

Universidad Complutense de Madrid.

santi1394@yahoo.es

ABSTRACT: La decadencia europea es uno de los comentarios más extendidos en los últimos tiempos tanto desde el punto de vista particular como académico. Los desastres de las dos Guerras Mundiales, la bipolarización subsiguiente, la creación de la hoy llamada Unión Europea, mayo del 68, derrumbe del muro de Berlín, la crisis de determinadas ideologías, el terrorismo o la emigración han llevado a una situación que muchos tratan de crítica, relativista y falta de respuesta que aboca a una posible disminución del papel europeo en la historia universal y en la mejora de las condiciones de vida del resto del mundo.

El cine ha sido y es testigo de ello, tanto en su faceta lúdica como en otra más restrictiva que ha podido derivar a una exaltación de una Teoría que valora la filosofía, la psicología y la semiótica en el estudio filmográfico, pero en nuestra opinión margina el papel que la historia y los historiadores deben ocupar en el análisis fílmico. Tanto como para corroborar, solucionar o negar esa posible situación de decadencia, que nosotros hemos concretado a través de una serie de autores, obras y circunstancias.

Títulos como *Lamerica*, *Soñadores*, *El silencio tras el disparo...* Personalidades como Kusturica, Chujrai, etc. en el cine o Zemon Davis, Gumilev, Spengler... componen el marco y centro teórico de nuestra reflexión, sobre la posible decadencia de Europa y su retrato cinematográfico.

Hemos dejado fuera deliberadamente el cine español, no por no ser europeo, sino por estimar que merece un estudio por sí mismo y porque además pueden serle aplicables muchas de las perspectivas trazadas para el resto.

LA DECADENCIA DE LA EUROPA MODERNA Y SU EXPRESIÓN CINEMATOGRAFICA.

1. El espanto y la historia.

Año de 1945. Un grupo de muchachos, niños todavía defiende un puente alemán de los ataques de las tropas aliadas. Bernard Wicki, hoy yacente en el olvido, nos cuenta y muestra en *El puente* (1959) los estertores del Tercer Reich, mucho antes de que Oliver Hirschbiegel nos mostrase los últimos días de Hitler. Alemania se hundía sacrificando inútilmente la vida de unos pobres muchachos espantados, que tratan de ser héroes a la fuerza. Pero no sólo se hundía Alemania, Europa lo hacía con ella. Por dos veces en el mismo siglo sus campos eran bañados en sangre de millones de seres humanos. La victoria fue, en realidad, de los Estados Unidos y, de alguna manera, de la entonces Unión Soviética, que acabaría pagando sus ansias de imperio.

Habrà quien quiera discutir este planteamiento y estará en su derecho, pero la historia aquí le puede a la filosofía y a la psicología. Es verdad, podemos ser una economía brillante, pero a cambio hemos renunciado a muchas cosas, en realidad a grandes valores y hemos confundido la piedad con el miedo.

Nuestras ilusiones: la del marxismo y sus variantes, la del aparentemente indestructible cristianismo, hacen aguas y nos damos cuenta tan sólo de una manera relativa, somos peces que seguimos nadando prefiriendo ignorar que se nos acaba el agua de la pecera. Y puede que este sonando otra vez la hora de los historiadores, sino triunfantes como en el siglo XIX, como mínimo en pie de igualdad con otros intelectuales, para recoger, estudiar y explicar lo que el cine nos viene testimoniando desde hace años, al menos en nuestra opinión.

Hay quien sostiene que filósofos y psicólogos han construido las mejores líneas de teoría cinematográfica, junto con los semiólogos. No pretendemos enfrentarnos con nadie ni negar la evidencia. Pero nos da la impresión leyendo la bibliografía o la hemerografía de que se hace más hincapié en el lenguaje que en los hechos, en el cómo se cuenta, que en lo que se cuenta en realidad. En el fondo Ferdinand de Saussure es el referente de los Greimas, Lotman, Dumezil o de los analistas más contemporáneos.

Olvidando –por qué- la labor, que también desde hace años viene realizando gentes como Natalie Zemon Davis¹, Hayden White, Franco Cardini o el español Ruiz-Domènech, entre otros. Historiadores todos ellos que entienden que el cine ha cambiado la forma de contar la historia y de escribirla. “La historia narrativa es la respuesta del historiador a la conversión del cine como principal vehículo de comunicación en la segunda mitad del siglo XX”².

Su lectura, normalmente menos crítica que la de otros teóricos, nos revela que –por complotista que pueda parecer- nos encontramos ante una especie de huida hacía delante, en una ceremonia de la confusión, que a veces da la sensación de ser premeditada. Es algo que ha captado muy bien la concepción narrativa y plástica de un Claude Chabrol, cuyo cine es una muestra entre escéptica y socarrona de la apariencia tranquila de un lago, de un prado: el mundo de provincias francés, pero en cuyo interior el crimen, las traiciones, el “dejemos pasar” son casi una constante en títulos que van desde *La mujer infiel* (1968) a *La Ceremonia* (1995) y que nos presentan a hombres y mujeres de apariencia anodina -en ocasiones en medio de su riqueza material e incluso intelectual- que en realidad configuran una sociedad de hienas sonrientes (lo que viene a ser casi una constante en la temática y estética de este director).

Se nos podrá argüir que esto lo han tratado ya Lacan o Foucault, pero a nuestro juicio en ellos latía más la búsqueda individual, que la visión de conjunto. No era tanto la locura como el loco, lo que desprendemos de su lectura. En realidad, el ya mencionado C. Chabrol nos plantea una perspectiva ontológica, “...no existe más que la verdad” dirá el propio director³. Pero no se nos aclara si la verdad es el lenguaje, como le gusta decir a N. Chomski o son los hechos, las obras lo que queda al final.

1.1 Caminos de frustración.

En el cine de Theo Angelopoulos el tema histórico, su ambiente, su estudio constituyen una de las bazas que juega el director griego a la hora de reflejar una realidad actual, que hunde profundamente sus raíces en el pasado: la crisis de los Balcanes,

¹ Ella ha sido la autora de *El regreso de Martin Guerre*. Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1983.

² José Enrique Ruiz-Domènec. *Los rostros de la historia*. Barcelona: Península, 2000, p 63.

³ Aldo Viganò. *Claude Chabrol*. Madrid: Cátedra, 1999, p 86-87.

íntimamente ligada a la moderna historia griega⁴. En una gran parte de su obra, al margen la impresionante belleza plástica, nos encontramos con frecuencia el retornar melancólico de antiguos comunistas, revolucionarios, emigrados a una patria, que ha visto fracasar las tentativas de un tiempo reciente y pasado al mismo tiempo, y que en la actualidad, tras su incorporación a un sistema económico distinto del porqué se luchó ofrece al que retorna la niebla de las esperanzas perdidas con el transcurrir del tiempo. Así *Paisaje en la niebla* (1988), *El paso suspendido de la cigüeña* (1991) o *La mirada de Ulises* (1995) signifiquen el imparable derrumbamiento de la esperanza y la difuminación de un sistema de ideas. La muerte es la constatación, casi lógica, a un fracaso.

Pero es que en realidad Lenin empezó a ser troceado ya en el 1968, cuando se demostró que la revolución es algo perfectamente degutible por el sistema. Llegado el caso, los mismos que la alientan, la detendrán. Y la imagen patética de un filósofo subido encima de un bidón al que contemplan un puñado de obreros es la constatación icónica de ese fracaso. En el fondo es lo que el otrora marxista Bernardo Bertolucci contempla en sus *Soñadores* (2004). En realidad allí se refleja lo que fueron los revolucionarios que vivían de sus padres, intelectuales de salón en su propia somnolencia. Althusser había terminado por enloquecer y la “nouvelle vague” no era eterna.

El cine no iba a ser lo que un día soñaron los Eisenstein, Dovjenko... Aunque el paso de las cigüeñas de Kalatazov ya avisara de que las cosas no eran como nos las contaban (*Cuando pasan las cigüeñas* -1959-). Se prefería seguir mirando para otro lado cuando una de las fuerzas que más han apasionado al occidental, sobre todo y contra lo que parecería lógico a muchos intelectuales, comenzaba a demostrar que no podía seguir ni el tirón de la historia, ni el de la teoría de los libros. El marxismo o era mal interpretado o era traicionado, pero el resultado es que tampoco producía la felicidad de los hombres como se esperaba a largo plazo tampoco.

“Es que vamos a ser como ellos”, clama un soldado ruso mientras sus compañeros rocían de gasolina a prisioneros alemanes, para quemarles vivos. *Masacre, ven y mira* (1985), de Elem Klimov, es cine y es documento histórico en cuanto se acerca al

⁴ Sobre Angelopoulos puede consultarse *El cine de Theo Angelopoulos imagen y contemplación*. Andrew Horton. Madrid: Akal, 2001. Creemos importante resaltar que este director no tuvo problemas para rodar una parte de su cine durante la denominada “dictadura de los coroneles”.

hombre, para indicarnos que en su brutalidad todos somos iguales y probablemente seguiremos así a lo largo de los tiempos. Al final resulta que el equilibrio del terror es más válido que la compresión humana, con lo que la cinematografía se adentra de nuevo en los territorios de la historia. Las certezas se cuartejan y se empieza a pensar que los Andre Gide, Raymond Aron y el “demonio” de J. F. Revel puede que tengan razón, aunque todavía muchos se niegan a reconocer una verdad, que anunciaban los exiliados de Hungría, la revuelta de Berlín en los cincuenta o la posterior revolución checa de la que deja una hermosa constancia literaria Milan Kundera en su *La insoportable levedad del ser*. O lo que hizo Costa-Gavras con *La confesión* (1969), donde se permitía poner en solfa, con guión, de un antiguo comunista, Jorge Semprún, la verdadera cara del paraíso soviético.

Las dos Europas surgidas de los desastres de la guerra del siglo pasado se volvían mutuamente la espalda. Algunos dudaban y pocos se mantenían fieles. François Furet, a través del estudio de la revolución francesa, se desenganchaba de sus ideales de inicio, lo que le valía un fuerte ataque de Pierre Vilar, mientras en España Josep Fontana –uno de los historiadores más importantes de la actualidad- hablaba de “indigestos discursos sobre la historiografía de la Revolución”⁵. Seguramente puede que aún Eric J. Hobsbawm piense algo parecido. Pero en el niño que fotografían los alemanes en la película de Klimov, sigue el espanto de los niños de B. Wicki.

1.2. Terror y discurso ensimismado.

El terrorismo, palabra de la que ciertos sectores huyen como del demonio. Terrorismo donde muchos toman partido transitoriamente de cara a la galería, para luego jugar a la cómoda y pecuniaria equidistancia. Ese terrorismo vino a reflatarse en Europa, como un arma para asestar el golpe definitivo a lo que se consideraba una sociedad corrompida que impedía el triunfo de la legitimidad y de la libertad. Cuando en realidad no es más que la manipulación de la ingenuidad y la idiotez humana, dirigida a distancia por fuerzas que hasta los mismos terroristas desconocen. Ese del que los filósofos han dicho, por lo general muy poco y la semiología parece haber desechado

⁵ Josep Fontana. *La historia después del fin de la historia*. Barcelona: Crítica, 1992, p. 121.

como motivo de análisis a través de la filmografía, para dejarlo a quién, ¿a los historiadores?

Su objetivo es la fragmentación, la división, la muerte justificada como arma política. Ya no importan ni Austchwitz, ni Vorkuta, mucho menos F. Lyotard, ni hasta el mismo Guy Debord –tan comprensivo con ciertas posturas-. Surgido de ciertas interpretaciones del marxismo más exagerado cuesta mucho su crítica y es una demostración más de la humillación de buena parte de Europa y los europeos.

Si, como señala Domènec Font, el cine moderno se caracteriza por la fragmentación de su discurso⁶, el terror usa un supuesto lenguaje parecido. Durante años se ha criticado el proveniente de un lado: el estado⁷. Jim Sheridan rodó *The Boxer* (1997) después de haber rodado *En el nombre del padre* (1993). Tal vez tuviera mala conciencia.

Se ha dado el caso de actitudes tan contradictorias como la del buen y fino crítico, además de musicólogo Edward Wadie Said. Cubierto de premios, entre ellos el Príncipe de Asturias. Lo mismo arrojaba piedras en Palestina contra el Tsahal, que era profesor en Princeton o Harvard. Influido por Toynbee escribió un excelente texto con su *Orientalismo*⁸, donde venía a decir que un pueblo necesita inventarse un adversario frente al cual desarrollar su propia identidad. Procedimiento utilizado por innumerable nacionalismos y que produce paradojas inexplicables. Pero así es.

En el fondo fue lo que nos contó Volker Schlöndorff en *El silencio tras el disparo* (2001), donde las bandas de asesinos políticos del Este europeo, acaban siendo destruidos por los mismos que los crearon, cuando los vientos de la historia –en este caso la caída del muro berlinés- varían de rumbo. Para salvarse la “nomenclatura” vende a sus tontos útiles. Por lo tanto ni marxismo, ni nacionalsocialismo, ni nada, sólo el vacío, el interés personal. En el fondo los propios soldados rusos que entraron en Berlín en 1945, jugándose la vida eran traicionados por sus correligionarios, que en realidad ya no lo eran. Y así un vopo, un soldado fronterizo ametralla la moto donde una mujer cabalga hacia el suicidio. Escena que parece sacada, en cierto modo de la

⁶ Al respecto puede consultarse *Paisajes de la modernidad, cine europeo 1960-1980*, Barcelona: Paidós, 2002.

⁷ Y aún eso es discutible, por lo que respecta a la forma en que Francia acabó con la OAS y otros países europeos con sus similares problemas, de lo que apenas se habla. En España, salvo casos contados, sólo interesa como telón de fondo, haciendo que el problema psicológico individual prevalezca sobre la historia real y las víctimas de él. ¿Por miedo?

⁸ *Orientalismo*. Madrid: Libertarias, 1990.

novela *La motocicleta* de André Pieyre de Mandiargues⁹. ¿Quién debe explicarnos todo eso? La filosofía mira para otra parte, la psicología no es sino la confesión cristiana sólo que más cara. ¿La historia o la filosofía de la historia? Creemos que sino una explicación total, al menos se puede acercar a ella, aún revestida de toda la subjetividad de sus autores como reconocía Ortega y Gasset en el prólogo a *La decadencia de Occidente*¹⁰.

El espanto se hace casi cotidiano.

2. Mentiras y traiciones.

La claridad expresiva, intelectual es un privilegio. Las cosas se hacen más complicadas, muchas veces por vanidad aristocratoide. “...nosotros creemos que el cine ha existido y existe para disfrutar un buen rato de asueto, para pasar miedo y para reírnos (...) Por eso al cine hay que ir primero a divertirse para pasarlo bien, después para analizar y estudiar”¹¹.

Quienes tengan esta forma de pensar –válida o discutible- forzosamente son conscientes de que Europa trata de encontrar una salida a sus propias contradicciones. Cuando asistimos a esa vuelta de tuerca a *La vida es sueño* que es la obra reciente de Wolfgang Becker *¡Good bye, Lenin!* (2003), en realidad estamos asistiendo a una gran mentira, bien intencionada, pero mentira al fin y al cabo, de unas ilusiones, de una forma de entender la vida. Se engañó y engañó conscientemente, lo hecho no había servido de nada, era mentira desde muchos años antes a pesar de Yuri Gagarin. Se cayó el muro, la caja de Pandora se abrió y ante nosotros surgió *El ladrón* (1998).

La película de Pavel Chujrai nos enseñó la engañifa desde dentro. Los capitanes no eran ya héroes en las trincheras, sino ladrones que utilizaban el uniforme para fingir dignidades que no poseían. Un mundo se derrumbaba y los que lo habían defendido en Occidente no sabían muy bien que decir. Los versos de Quevedo sobre los muros de la patria derrumbada podían volver a sonar. Pero por lo menos ahora tendríamos la

⁹ Pieyre de Mandiargues, *La motocicleta*. Barcelona: Seix-Barral, 1968.

¹⁰ De Oswald Spengler, Madrid: Espasa Calpe, 1998, p 17.

¹¹ García Fernández, Emilio Carlos; Sánchez González, Santiago, *Guía Histórica del Cine*, Madrid: Editorial Complutense, 2002, p 2.

verdad, la justicia, la igualdad que predicaran los revolucionarios franceses. Pues tampoco. Lo que tuvimos fue *Lamerica* (1994), de Gianni Amelio.

Ahora ya no emigran los italianos, lo hacen los albaneses, que creen llegar a una Europa acogedora, hermana en busca de los ferraris de los futbolistas del Milán y encuentran el desprecio, la incomprensión, la añagaza. ¿De quién es la culpa?

2.1. La melancolía de la revolución.¹²

No nos quedemos en el análisis solipsista que empieza y termina en si mismo; hay que mirar cara a cara a lo que viene, como diría Garston Ash, y pensar que el cine no es un patrimonio que se divida entre patricios y plebeyos. No tengamos que decir las cosas por las claras. El fracaso no es hundimiento, pero puede llegar a serlo si no tomamos medidas más allá de lo que estamos haciendo, aprendamos de la historia y recordemos la frase de Albert Camus: “Seguramente la revolución es posible (...) Pero me niego a aceptar los enormes sacrificios, que en nombre de esa simple posibilidad pretendéis imponerme”.¹³

BIBLIOGRAFÍA.

Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Madrid: Aguilar, 1959.

Font, Domènec. *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*. Barcelona: Paidós, 2002.

Fontana, Josep. *La historia después de la historia*. Barcelona: Crítica, 1992.

García Fernández, Emilio; Sánchez González, Santiago. *Guía histórica del cine*. Madrid: Editorial Complutense, 2002.

Horton, Andrew. *El cine de Theo Angelopoulos imagen y contemplación*. Madrid: Akal, 2001.

¹² Recomendamos la lectura de la tesis doctoral de Beatriz Sánchez Sanz, leída en la Universidad Complutense el 1 de Julio de 2004. *La melancolía de la revolución: panorama del cine europeo moderno*. Inédita.

¹³ Citado por Bernard-Henry Lévy en *El siglo de Sartre* Barcelona: Ediciones B, 2001, p 411.

- Kundera, Milan. *La insoportable levedad del ser*. Barcelona: Tusquets Editores, 1993.
- Lévy, Bernard-Henry. *El siglo de Sartre*. Barcelona: Ediciones B, 2001.
- Pieyre de Mandiargues, André. *La motocicleta*, Barcelona: Seix-Barral, 1968.
- Ruiz-Domènec, José Enrique. *Rostros de la historia*. Barcelona: Península, 2000.
- Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial*. Madrid: Siglo XXI editores, 1976.
- Said, Edward. W. *Orientalismo*. Madrid: Libertarias, 1990.
- Sánchez Sanz, Beatriz. *La melancolía de la revolución: panorama del cine europeo moderno*. Madrid: Tesis doctoral de la Universidad Complutense, inédita. 2004.
- Spengler, Oswald. *La decadencia de occidente*. Madrid: Espasa Calpe, 1998.
- Viganò, Aldo. *Claude Chabrol*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Zemon Davis, Natalie. *The Return of Martin Guerre*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1983.

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.