

Del pensamiento cinematográfico hoy

Entrevista a Ángel Quintana

José Enrique Monterde
monterde@ub.edu

Marta Piñol Lloret
martapiñol@ub.edu

Ángel Quintana es catedrático de Historia del Cine y actualmente decano de la Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de Girona. Es autor de sendas monografías sobre Roberto Rossellini y Jean Renoir; así como, entre otras publicaciones, de dos libros básicos en el panorama del pensamiento cinematográfico: *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades* (2003) y *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital* (2011). También es promotor del seminario bianual sobre el Cine de los Primeros Tiempos en colaboración con el Museu del Cinema de Girona.

¿Qué te parece la idea de ampliar el concepto tradicional de «teoría cinematográfica» hacia el de «pensamiento cinematográfico», con lo que ello sugiere de apertura en esa reflexión intelectual sobre el cine?

Estuve pensando un poco en un libro que leí hace tiempo, que se llamaba *Philosophical Problems in Film Theory*; era un libro curioso que abordaba este debate: de dónde viene el pensamiento cinematográfico y de que forma este pensamiento parte de unos problemas que ya estaban en la filosofía o, más concretamente, en la estética y de qué modo los actualiza, los lleva a su territorio. Era un libro bastante discutible en algunos puntos de vista, porque intentaba matar la vía teórica que dicen los anglosajones, la Gran Teoría de los años setenta, para abrir el paso a los *Cultural Studies*; pero en aquella época sí estuve pensando un poco sobre hasta qué punto la teoría del cine podía ser autónoma o si necesita de otras aportaciones.

Y creo que, en los últimos años, en los últimos veinte años, todos intentamos un poco buscar elementos que nos ayuden procedentes de otros ámbitos. Quizás, nosotros formamos parte de los que habíamos seguido el libro *Teorías del Cine*, de Francesco Casetti, donde habla de tres momentos: primero la teoría fundacional, luego las teorías realistas y finalmente lo que él llamaba las «ortodoxas», que incluían la semiótica, el marxismo, el postestructuralismo, etc. Así, abría un camino correspondiente a una nueva generación que sería la nuestra en la que quizás se han podido hacer dos cosas: rechazarlo todo y dedicarnos a los *Cultural Studies* o –como hemos intentado hacer– ir utilizando las herramientas de lo que se ha hecho anteriormente y que nos sean más útiles para trabajar un problema determinado en un momento determinado. Yo no renuncio a cosas que aprendí que, por ejemplo, venían de la semiótica, pues, aunque en verdad me quedan muy lejos, hay cuestiones de Christian Metz que me pueden interesar, como lo puedan hacer las ideas de André Bazin. Pero, sin olvidar eso, también estamos buscando otras vías y constantemente estamos citando a gente que proviene de otros ámbitos; así podemos citar a Foucault, a Baudrillard y a otros pensadores como ellos. Es decir, hay unos nombres, unos «popes» que vienen de otra época, a los que a veces tenemos que recurrir. Quizás eso sería la prueba de este eclecticismo en el que estamos ahora.

Sabes que nosotros hemos clausurado nuestra investigación sobre el pensamiento cinematográfico en España al llegar a los años sesenta, pues incluso en el caso español comenzó a notarse, al menos yendo hacia los setenta, en esa línea innovadora. Sin embargo, de lo que estamos bastante convencidos es de que, así como ha habido una especie de regeneración en el campo de la historiografía del cine español en los últimos treinta años, nos parece que no ha habido un movimiento equivalente en el plano más teórico.

Sí, esto es verdad. Si, por ejemplo, miras las tesis a cuyo tribunal he asistido, que deben estar sobre los cuarenta tribunales, solo cuatro o cinco son de teoría pura. Por otra parte, la última que dirigí –sobre las teorías de Jean Epstein– no deja de ser algo extraño; la mayoría de las tesis actualmente son estudios de caso, como sería, siguiendo con Epstein, centrarse en una de sus películas o en lo que fuera de ese tipo. Hay excepciones, como una en la que estuve sobre el devenir de la fotogenia precisamente desde Epstein hasta ahora, pero habitualmente se limitan a coger unos ejemplos y desde ahí, como mucho, van creando un cierto corpus teórico. Sí, es verdad que ese corpus teórico muchas veces se alimenta de tópicos, pero pasa también en Francia o en el ámbito anglosajón; así, las citas de Foucault, de Rancière o de Didi-Huberman en los últimos años siempre son las mismas. De modo que se ha creado una especie de corpus, que no creo que sea una auténtica teoría, sino que tan solo sirve para acabar yendo a los ejemplos escogidos. Tal vez lo que falta sería la voluntad de profundizar; también es verdad que en esta época de eclecticismo, si

se ha cambiado la historia es porque esta ha dejado de ser más bien empírica y ha pasado a utilizar elementos de una cierta teoría. De esa forma, los Tom Gunning o André Gaudreault en los años ochenta, cuando deciden, a partir del Congreso de Brighton, cambiar lo que venía siendo la noción del cine de los primeros tiempos, convertido en valioso terreno para investigar, con ello relativizan la historia puramente empírica y, sin abandonar el trabajo en los archivos, introducen aspectos más teóricos fruto del pensamiento acumulado en anteriores décadas.

Esto está muy bien, pero también ha conducido a ciertos errores, que provendrían de ese modelo de trabajos que quieren ser teóricos pero que parten de ejemplos muy concretos y utilizan la teoría para acabar de reafirmar un discurso que ya se conoce de antemano.

Cabe que lo que llamas «corpus» se haya convertido en un «canon», pues parece que necesariamente haya que pasar por determinados autores, aunque solo sea para demostrar que se está al día...

Sí, por supuesto. Veamos el caso de Walter Benjamin: el primero que comenzó a hablar de él fue Guido Aristarco (*de quien nadie se acuerda ahora...*), desde la teoría marxista pura y dura; ahora parece que no puedes hablar de nada sin recurrir a conceptos como el de constelación en Benjamin, o de ese tipo de cosas que de repente se asocia con Aby Warburg y de ahí con Didi-Huberman. Me he encontrado con muchos trabajos donde todo eso se convierte en una especie de corpus o como una plantilla que se va reutilizando. Y quizás, y ahí está el problema, la gente se ha quedado con unos modelos a los que no se sabe muy bien cómo se ha llegado (supongo que a Benjamin desde Didi-Huberman...), pero que delatan la falta de un ir más a las fuentes. También falta algo como preguntarse otras cosas, ponerse al día de lo que está pasando, pues en realidad la generación que despuntó en los setenta, aquellos que nosotros leíamos, ya están casi todos jubilados. Ellos sí que iban aportando cosas; pero ahora cada vez me encuentro con menos libros de cine valiosos; y sé que puede haber gente capaz de hacer cosas interesantes, pero probablemente aparecerán en una revista indexada que no sé dónde encontraré; y eso sin dejar de seguir unas plantillas muy determinadas. Por tanto, no hay una renovación potente, a lo que también contribuye el estado del mercado editorial, comparado a cuando sitios como Paidós o Cátedra publicaban no solo los textos básicos de Metz y Casetti o los de los *Cahiers du Cinéma* de su primera época, sin olvidar a otros autores más tangenciales respecto a lo cinematográfico, pero interesantes como los de Virilio. De hecho, esa especie de muerte relativa de algunas editoriales ha creado un cierto vacío. No hay una presencia de traducciones de autores fundamentales, y además también en el ámbito académico se publica menos. Esa idea proveniente del mundo anglosajón de poner el valor de un artículo por delante del libro ha tenido sus consecuencias...

Nuestra investigación ha partido de la constatación de que, si bien en los últimos años se ha escrito bastante sobre cine español, no se ha hecho algo equivalente sobre cine «en España», donde se situaría ese apartado más teórico, más de pensamiento. ¿Crees que los casos de pensadores españoles son acaso conocidos por los propios investigadores españoles actuales? Si cito a gente como Díaz-Plaja, Palau o incluso Fray Mauricio de Begoña, ¿encontraré a alguien que los haya leído o su desconsideración implica el situarnos siempre en un segundo término frente a propuestas foráneas?

No, la verdad es que no los he leído. A lo que me he acercado más es a los años de la vanguardia, en los años veinte. Sobre la filmología conozco un número de una revista de Quebec que me llegó como hace cuatro años y que consistía en un monográfico sobre la filmología francesa. Sí que es verdad que, si me hablases de las historias del cine, incluso las «viejas» como las de Cabero, Zúñiga o Méndez-Leite, las hemos conocido; pero de ese territorio del pensamiento mucho menos. En todo caso entraría en algunos desarrollos en revistas de crítica como *Nuestro Cine*, donde detrás de esa crítica pueda apuntarse algo más teórico; pero eso ya es situarse en los años sesenta, y lo anterior confieso que no lo conozco.

Ahora que has mencionado el asunto de las vanguardias españolas, debo señalar que uno de los resultados de nuestra investigación ha sido desmitificar su papel en ese plano del pensamiento cinematográfico. Los vanguardistas españoles más famosos –como Alberti o Lorca– se interesan por el cine porque está de moda, pero apenas reflexionan sobre él, aunque pueda influirles en su literatura; la prueba es que en los siguientes cuarenta años no vuelven a escribir nada sobre cine...

En el caso que más conozco por haberlo trabajado, el de Lorca, constato que es casual; se hace del Cine-Club Español porque Buñuel ha traído a gente como Epstein y llega a presentar un par de sesiones, pero luego se le pierde el rastro cinematográfico en 1933-34; sí que es verdad que cuando va a Nueva York descubre el sonoro, pero tenéis razón, puesto que para Lorca –o incluso para Alberti, que «...nació con el cine»–, el cine no era su centro de atención, aunque lo latente era que si querías ser moderno y buscar otras formas de escritura tenías que pensar en el cine en un momento u otro. Eso en aquellos años era fundamental, pero un pensamiento teórico fuerte no lo tenían.

El problema es que eso ha ocultado a autores como los antes citados u otros como Plana, de Torre, Vela, Villegas, Ayala, etc., cuyo conocimiento de la actualidad teórica y cuyas aportaciones son valiosas y que incluso cuando han sido reeditados apenas se les ha tomado en consideración...

Sí, ha sido mucho más fácil encontrarte editorialmente con algún gran escritor –pongamos por caso Azorín, cuyo *Azorín y el cine* aún conservo, o el *Borges y el cine*–, pero no se ha atendido a aquellos que se han movido en una dimensión más teórica. Por ejemplo, cuando escribí *Fábulas de lo visible*, el editor, alguien de reconocida cultura como Jaume Vallcorba, me sorprendió porque no conocía a Bazin; sí conocía a Kracauer, que yo también citaba, aunque más por otras obras que por su teoría cinematográfica. Eso significa que hay una intelectualidad que no se ha acercado al cine y por tanto le es más fácil publicar lo que hayan escrito sobre cine un literato o un artista, aunque sea de relativo interés, que no los considerados «especialistas» que pertenecen a una esfera distinta.

En el caso historiográfico, era más sencillo ir publicando nuevos libros que fuesen incorporando las nuevas aportaciones fílmica, aunque últimamente tampoco ha habido mucho movimiento en ese sentido. Ahora estoy dando un curso sobre historia del cine catalán y casi todo lo escrito se queda en los años ochenta; y respecto al cine español, tampoco ha habido muchas cosas desde comienzos de este siglo hasta la actualidad.

En cuanto a la vertiente española de la renovación teórica e historiográfica iniciada en los años setenta, sus protagonistas también han llegado –o están próximos– a la jubilación, aunque se mantengan activos. ¿Crees que las generaciones posteriores han tomado un relevo interesante o están más preocupados por publicar algún «paper» en alguna revista indexada para poderse estabilizar académicamente?

Sí, esto es verdad, este sentimiento de orfandad en general, a mí me pasa. Por ejemplo, yo controlo Francia, pero mis referentes principales también están todos jubilados; conozco a la gente «nueva», pero de ellos me faltan obras que sean fundamentales; si pienso en Jacques Aumont, tengo tres o cuatro obras que son clave y que leíamos todos. Y en España pasa lo mismo. Factores de ello: primero que –como he dicho– cada vez quedan menos editoriales centradas en el cine y las que hay son pequeñas; por ejemplo, Shangrila mantiene una línea interesante, pero no deja de ser pequeña en cuanto a difusión. Las publicaciones de los festivales –salvo excepciones– han disminuido...

Nos parece que respecto a muchos temas historiográficos no hay un equivalente a lo que estáis haciendo en colaboración con el Museo del Cine de Girona respecto al cine de los primeros tiempos, algo que por su continuidad y coherencia parece un islote en el panorama español de los estudios cinematográficos, una vez extinguidos los variopintos congresos de la AEHC.

...Y sí, es verdad lo de los congresos; me parece que faltan lugares para el intercambio de ideas y opiniones. Respecto al seminario de Girona, tampoco inventamos nada; hace más de veinte años que comenzamos –en 1998– y simplemente era llevar a la práctica algo coherente con la existencia de un museo del cine, al tiempo que acompañábamos una práctica sobre el cine de los primeros tiempos que ya se estaba desarrollando en Europa, desde esa conexión entre historia y teoría. La verdad es que sí ha generado un grupo perseverante, pero tampoco ha cuajado tanto entre las nuevas generaciones y el desarrollo de los estudios cinematográficos, tal como revelan tantas tesis sobre temas contemporáneos, aun faltando el estudio de tantos temas, mientras que otros, como puedan ser los estudios feministas, siendo necesarios, se han convertido casi en hegemónicos en el ámbito universitario, de forma que tal vez sea más fácil encontrar recursos para abordar cierto tipo de discursos que otros. Ciertamente es que justamente la teoría feminista sobre cine es la única que está en auge, pero para mí el problema es que, una vez superadas las ortodoxias, se ha convertido en una nueva ortodoxia. Se cita a Laura Mulvey, pero a partir de un texto que tiene casi cincuenta años; después a Judith Butler... Hay una serie de textos que caerían en el mismo tópico al que antes aludíamos en relación con Benjamin o Didi-Huberman. Son referentes constantes en su reaparición.

En tu caso personal, creo que apenas has abordado el plano estrictamente historiográfico, al menos sobre el cine español; cuando has hecho algo en esa línea ha sido con relación al cine italiano en los estudios monográficos, como los dedicados a Rossellini y Renoir: ¿No te ha interesado tratar algún aspecto historiográfico del cine español?

Artículos sí que tengo muchos, pero sí que es verdad que cuando empecé cogí a Rossellini para hacer la tesis porque en aquel momento buscaba a un director que trabajase en una lengua que podía entender y que me permitiera hacer alguna estancia fuera. Encontré a Rossellini y él me llevó al neorrealismo, que a su vez me instó a reflexionar sobre el «realismo», de donde salió *Fábulas de lo visible*, y de ahí a la cuestión digital en *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. El cine español lo sigo, puede que más en mi condición de crítico que de historiador. También es verdad que no me considero historiador en el sentido más canónico: a mí me gustaba el cine, entré por la crítica, llegué a la universidad y me dijeron: «bueno, tienes que ser historiador», pero yo no tenía una base historiográfica de hecho; con los años claro que he aprendido muchas cosas, pero es cierto que más bien me he movido entre el análisis, la historia y la teoría; respecto al cine de los orígenes, me considero más un promotor que un investigador.

Has comentado que estás dando un curso sobre la historia del cine catalán. ¿Desde qué enfoque asumes esa noción de «cine nacional» y cómo caracterizas el caso catalán?

Aquí hay dos cosas. Creo que se ha hecho cine en Cataluña, sin resolver el papel de la lengua, desde el Congreso de Cultura Catalana de 1977 hasta los premios Gaudí, que daban un premio a la mejor película catalana hablada en catalán y otro a la mejor hablada en castellano. Pero ese debate no es lo que me interesa, sino que tal vez pueda distinguirse el cine hecho aquí cuando se ha situado más en los márgenes que en la plena institución cine, que está en Madrid. Eso reconoce que existe una cierta vanguardia que comienza con la Escuela de Barcelona, con Jordá, con Portabella, hasta llegar a los Guerín, Lacuesta y sobre todo Albert Serra; una cierta vanguardia que es posible en la medida en que no se inscribe en la institución. Un día Paulo Branco me señaló que si existía un cine de autor portugués era «porque no tenían un mercado interior» y eso les impulsó a hacer un cine para festivales y obtener un notable prestigio. A mí me interesa mucho el cine catalán hecho alrededor del 92; entonces surgen los nuevos autores, regresan Jordá y Portabella, pero nadie va a ver sus películas, y el modelo institucional que se propone aquí es el representado por Ventura Pons: hacer una comedia que llene los cines, pero que acaba generando un provincianismo que determina cierto complejo ante el cine «de Madrid». Con los años, esto se ha ido superando y están pasando cosas, como el surgimiento de un cine de mujeres, que es muy importante, aunque faltaría un «Albert Serra» pero en femenino, como una Ángela Liddell en teatro que provoque más dentro de la institución. Carla Simó está muy bien, *Alcarràs* es muy correcta, pero falta un impulso para ir más allá; tampoco hay gran diferencia entre Simó e Icíar Bollaín.

Nos parece interesante que, partiendo de una inicial reflexión sobre el realismo, sobre la relación entre el cine y la realidad, la hayas seguido en la perspectiva de los cambios que ha experimentado el cine, de unas transformaciones que lo han llevado casi hasta la extinción. Así has mantenido un hilo conductor en tu reflexión...

Es curioso, porque *Fábulas de lo visible* se publicó en 2003, pero yo lo escribí entre 1998 y 2002; en aquel momento lo cinematográfico aún pesaba, el soporte digital todavía estaba a medio camino, pero ya me interesaba, sobre todo desde una perspectiva baziniana; si Bazin hablaba de la «ontología cinematográfica», ¿cuál podría ser la ontología de la imagen digital? Si algo me ha preocupado –y tras *Después del cine* le sigo dando vueltas–, es esa imagen como híbrida: si por un lado reproduce el mundo, puede jugar también a la representación del mundo; así, territorios que eran ajenos al cine desde la visión de Bazin, como la animación,

ahora se han convertido en territorios claves, en el sentido de que cualquier *blockbuster* como *Avatar* está retomando muchas cosas de la animación. Entonces, ¿dónde está la huella? Eso me continúa interesando, pues es evidente que en esos actores que trabajan con unos sensores y que luego se les adapta la máscara digital en posproducción, sea en la cara o en el cuerpo, en el fondo persiste la huella. Hay una especie de fracaso de la idea de *Lara Croft* de principios del 2000 de que la imagen de síntesis sería una imagen que nos llevaría a configurar un mundo sin necesidad de la huella; y sin embargo necesitamos la huella. Por ejemplo, ¿por qué *Juego de tronos* la vinieron a rodar a Girona si podían haber construido la ciudad medieval en digital?; necesitaban algo del paisaje real para luego transformarlo y convertirlo en un paisaje digital. Creo, por tanto, que esa huella aún persiste.

Ahora, pensando en la última película de Víctor Erice, *Cerrar los ojos*, hay un problema: cuando Erice pensaba en la revelación desde el cine moderno, era una mezcla entre lo documental y lo ficcional; la niña de *El espíritu de la colmena* abría los ojos frente al monstruo de Frankenstein y era ella misma, de ahí salía esa experiencia documental más allá de la ficción. En cambio, ahora, cuando al final de *Cerrar los ojos* nos dice que va a haber una revelación yo no me lo creo, porque me va a mostrar una película, pero esta no tiene unas imágenes potentes, los actores están representando algo que viene de un guion; me falta algo y eso me hace pensar hasta qué punto, incluso en Erice, que me interesa mucho, algo de las bases de la modernidad se han ido perdiendo en estas nuevas imágenes.

Una paradoja en la confrontación entre el cine y la realidad la podemos encontrar en esa práctica actual de lo que se llama el documental de animación, obvia contradicción en los términos. Puede darse que llegues con la animación a aquello que no puedes lograr como imagen real; o incluso la mezcla de ambas cosas, imagen real e imagen animada. Eso nos lleva a que la imaginación pueda ser un cierto complemento en un cierto discurso que pretende visualizar un documento. Y anotemos que incluso en esos films pueden acompañarse las imágenes animadas por un sonido auténtico, como ocurre en la última película de Fernando Trueba y Mariscal, *Dispararon al pianista*.

.....
JOSÉ ENRIQUE MONTERDE es catedrático de Historia y Teoría del Cine en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona. Autor y coordinador de numerosos libros, tanto sobre cine español como sobre otros asuntos, y crítico en revistas como *Dirigido por* o *Caimán. Cuadernos de cine*.

MARTA PIÑOL LLORET es profesora en la Universitat de Barcelona. Es autora de *Miradas ascéticas* (Shangrila, 2022), *Europa como refugio. Reflejos fílmicos de los diversos exilios españoles (1939-2016)* (Edicions UB, 2020) y *Con las maletas a otra parte. La emigración española hacia Europa en el cine* (Sans Soleil, 2020).