



EUROPA EMPIEZA CON E, COMO ESTADOS UNIDOS

Sobre ciertas realidades del cine europeo

Felipe Vega

La imagen abre de negro sobre una vía férrea. Un tren se desliza en la oscuridad de la noche, devorando raíles y traviesas.

La voz en off del actor Max Von Sidow suena en nuestros oídos con la dulce persistencia del hipnotizador.

Ahora presta atención a mi voz... Mi voz te ayudará y te guiará en lo más profundo de Europa... Cada vez que oigas mi voz, con cada palabra y cada número entrarás a un nivel más profundo, abierto, relajado y receptivo... Ahora empezaré a contar del uno al diez... Cuando llegue a diez estarás en Europa...

Así comienza *Europa*, el largometraje dirigido, en 1992, por el cineasta danés Lars von Trier. Se diría que esta primera imagen, el tren, avanzando en la oscuridad de un continente ensimismado en la trágica historia del siglo XX, conforma una metáfora bicéfala. Por un lado tenemos el cine —locomotora de un arte nuevo—, que nace con el siglo. Por otro, la sangrienta historia europea de ese mismo periodo, que termina cediendo paso a una urgente reflexión sobre cultura y barbarie.



A mediados del siglo XX, tras la Segunda Guerra Mundial, devastado el continente, el cine europeo trata de rehacerse. Los estudios recuperan, poco a poco, su actividad. Francia realiza purgas entre actores, guionistas y directores colaboracionistas. En Italia, Roberto Rossellini rueda *Roma, ciudad abierta*, inaugurando la corriente más fértil del cine europeo

en muchos años, el neorrealismo. Inglaterra, por su parte, no ha dejado de rodar películas en los estudios de Pinewood, al sureste de Londres. Se trata, sobre todo, de pequeños melodramas, comedias románticas, aportando también una escuela documental impagable. España se aísla un poco más, una vez más, de su destino común europeo. Y su cine se ensimisma en una versión acaramelada, cursi y patriote-ra de una historia maniquea y truncada.

Mientras tanto, un poco más lejos, al otro lado del Atlántico, en Norteamérica, concretamente en un barrio de la ciudad de Los Ángeles llamado Hollywood, se refugian gran parte de los más activos creadores del cine europeo. Algunos de ellos ya estaban allí desde los años veinte, pero la gran mayoría fue abandonando Europa al mismo tiempo que el nazismo mostraba sus intenciones. Desde Brecht y Thomas Mann, pasando por Fritz Lang, Otto Preminger, Douglas Sirk, Billy Wilder hasta Jean Renoir, todos tuvieron clara la imposibilidad de sobrevivir en Europa. Y, más aún, fueron conscientes de que serían obligados, tarde o temprano, a compartir la conducta asesina y megalómana del nacionalsocialismo. El propio Lang, por ejemplo, tuvo que engañar a su mujer, Thea von Harbou, afín al ministro Goebbels, abandonándola en Berlín mientras él escapaba en un barco con destino a Nueva York.

Desde entonces, la historia del cine europeo permanece íntimamente ligada a la del cine norteamericano. No sólo debido a ese exilio forzado, sino porque el pulso industrial y artístico que

ambas cinematografías sostienen no ha cesado nunca, ni tiene visos de hacerlo en los próximos decenios.

Históricamente, Europa es una obsesión, un referente, un mito, no sólo para los cineastas europeos, sino también para los norteamericanos. Y esa misma obsesión alimenta, en un aparentemente neutro contexto cultural, una tensa y agria relación comercial que podría recordarnos a los tiempos de la Guerra Fría. Aunque, para Hollywood, hoy, Europa es sencillamente un mercado/continente que conquistar, para la «Vieja Europa» (Donald Rumsfeld *dixit*), en cambio, la defensa de la *excepción cultural* es un tema que, sobre todo en el caso francés, ostenta el carácter de «cuestión de Estado».

Si durante la Guerra Fría la carrera armamentística fue el eje de la política de bloques, en el ámbito del cine ese «frente» se define, año tras año, mediante las diferentes cuotas de mercado que, ante el empuje de los USA, logra mantener cada país de la Unión Europea. De ella —y sólo de ella— depende la supervivencia de las distintas cinematografías nacionales.

En el aspecto político, el hecho de que los soviéticos perdieran poder e influencia se debió al desfase presupuestario durante la histérica carrera de los misiles intercontinentales. La inversión del Departamento de Defensa norteamericano fue siempre superior, llevando la delantera en todo momento, si exceptuamos una breve etapa durante los años setenta. El paralelismo con la situación actual del cine no puede ser más parecido.

Recién entrados en el siglo XXI, el cine europeo, dividido y confuso en sus objetivos, lleva las de perder, ahora, cuando la ilusión de una oferta de calidad frente a la de cantidad se desmorona, debido a la evolución del público mayoritario del continente, los jóvenes.

El público joven, que condiciona las tendencias de consumo en casi todos los aspectos de nuestra sociedad, prefiere, más que nunca, una película de Hollywood a una europea, salvo excepciones. Excepciones que precisamente determinan, como en el caso español, la eximia cuota que, año tras año, nos salva de la derrota total.

En esta perpetua guerra anual de cifras, salta a la vista que la calidad artística y cultural del cine han dejado paso a una interesada, reductora y mezquina «sopa» de listas de taquilla (espectadores, recaudaciones, semanas en cartel), abortando de ese modo un debate sobre cualquier aspecto artístico o de calidad, manifiestamente distinto al de los resultados económicos. Tal vez sea ésta la gran derrota histórica del cine europeo en todos los frentes. A ello volveremos más adelante.



Durante los años setenta, Hollywood perdía pie frente al Gran Hermano, la televisión.

Al mismo tiempo, un grupo de jóvenes directores americanos, alentados por la denominada «política de autor», creada por cineastas franceses a mediados de los años sesenta, desde la revista *Cahiers du Cinéma*, decidieron dar un golpe de Estado en los grandes estudios. Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer, Rivette, directores europeos, les estaban marcando el camino.

Era posible rodar películas de bajo presupuesto, muy lejos de las grandes sumas que acostumbraban a invertir Paramount, Warner o la Fox. Y no sólo eso, los bajos presupuestos transformaron el desdén de los productores en libertad creativa, al desentenderse éstos de proyectos tan insignificantes.

Así nacieron para el cine directores como Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Peter Bogdanovich, Hal Hasby, Robert Altman, Arthur Penn o Brian de Palma. Todos ellos demostraron que, con menos de un millón de dólares, se podían rodar películas que recaudaran casi veinte, o más. Durante diez años, aquellos hombres, alentados por principios económicos y estéticos europeos, revolucionaron el arte y el negocio de hacer películas en Estados Unidos. En tan breve periodo, no sólo pusieron patas arriba el lenguaje del cine, sino que descubrieron otra forma de interesar al público norteamericano, y de paso ofrecieron a los productores un nuevo filón a la hora de llenar las arcas de los grandes estudios. De la noche a la mañana, se convirtieron en las nuevas estrellas de Hollywood. En las fiestas de Bel Air, en los restaurantes franceses e italianos de la calle Vine y Hollywood Boulevard, lo

chic no era hablar de clásicos como John Ford o Billy Wilder, sino presumir de haber conocido a Ingmar Bergman, Federico Fellini o Francois Truffaut, saberse al dedillo las extrañas formas con las que éstos rodaban sus películas.

Pero al contrario de lo que sucedió durante los años previos a la Segunda Guerra Mundial, ya no era necesario que los cineastas europeos se exiliaran en Hollywood. Con ver sus obras bastaba. La presencia «moral» de Europa era decisiva, una vez más. Su ausencia «material», absolutamente imprescindible.

Una vez más, también, Hollywood supo comercializar una estética que en su lugar de origen no alcanzaba más que a un público fiel y claramente minoritario. Si bien, el hecho de que directores norteamericanos de éxito se decantaran por aquella estética permitió, en el viejo continente, que los cineastas europeos no fueran vistos sólo como una colección de extravagantes, y así poder seguir en activo durante unos cuantos años más. Mayo de 1968 hizo el resto.

A finales de los años setenta, consolidados los nuevos directores en Hollywood, Europa, entre la resaca de los restos revolucionarios del 68 y una cierta estabilidad política de carácter socialdemócrata, dio un nuevo paso en las relaciones de amor/odio que el cine mantenía con Estados Unidos. Del mismo modo que los norteamericanos buscaban en cineastas como Bergman o Antonioni un punto de apoyo estético, algunos directores europeos hurgaban en los mitos del cine americano para «homenajear» a sus mitos. Algunos de estos clásicos directores de Hollywood habían realizado el viaje a la inversa. Sam Fuller, Orson Welles, Nicholas Ray, entre otros, buscaron refugio en Europa para tratar de continuar sus truncadas carreras como directores.

Cuando llegaron a Europa, en busca de trabajo, contactaron con los antiguos críticos de cine, ahora todos ellos directores. Éstos les ayudaron como pudieron (poco). Y al mismo tiempo, los directores «huidos» de Hollywood crearon un nuevo referente para los directores europeos emergentes.

Así fue como Wim Wenders, siguiendo las huellas de Jean-Luc Godard y Francois Truffaut, comenzó a rodar cine americano en Hamburgo, Colonia o Berlín. Y Rainer Werner Fassbinder emuló, con su

heterodoxo estilo, los melodramas de Douglas Sirk, que, paradójicamente, era un emigrado europeo que había construido su carrera en Norteamérica. Y así nacieron películas como *El amigo americano* o *La ansiedad de Verónica Voss*.

El amigo americano, en concreto, revela el grado de interconexión y dependencia que estos directores llegaron a establecer con sus «padres espirituales».

Rodada en Alemania, se trata de una adaptación libre de la novelista norteamericana, afincada en Suiza, Patricia Higsmitth. Precisamente, autora también adaptada por Alfred Hitchcock en su película *Extraños en un tren*. Ripley (Dennis Hopper), un simpático estafador, embauca a un modesto embarcador de Hamburgo (Bruno Ganz) como asesino a sueldo. Ripley tiene un socio en Nueva York, un falsificador de pintura interpretado por el cineasta Nicholas Ray.

Wenders busca en sus imágenes (Nueva York, París, Hamburgo) un punto de encuentro entre ambos continentes. Y al realizar el viaje —físico y cinematográfico— trata de hermanar estéticas, estilos y formas de narrar opuestas. El resultado es una película, totalmente europea, que exhibe, sin pudor alguno, su gran deuda sentimental hacia los USA, un compendio de referentes míticos, en esa eterna historia de amor/odio que parece no tener fin.

Tras *El amigo americano*, Wenders continúa profundizando en esa «brecha atlántica» con otra película, rodada entre Portugal y Los Ángeles, titulada *El estado de las cosas*.

Un director europeo, afincado en Hollywood, rueda en Portugal una película de ciencia ficción con actores europeos y norteamericanos. Un día, deja de llegar dinero. El productor ha desaparecido. El rodaje se interrumpe. El director decide entonces viajar a Los Ángeles, en busca del productor. Una vez allí, una complicada trama mafiosa acabará con su vida.

El estado de las cosas, ya desde su propio título, trata de edificar, desde las entrañas del mito, una parábola, una especie de cuento moral, sobre las atormentadas relaciones entre ambas cinematografías. Europa parece no poder vivir sin Hollywood, y Hollywood necesita a Europa, del mismo modo que

Nosferatu, el vampiro, requiere de sus víctimas para sobrevivir.

La parábola convertida en ficción esconde tras ella, además, en el «caso» Wenders, una realidad cinematográfica muy norteamericana.

Por esa misma época, tras el «éxito de prestigio» que ha supuesto *El amigo americano*, Francis Coppola contrata al director alemán para rodar en San Francisco una recreación parcial de la vida del escritor de novela negra Dashiell Hammett. La producción corre a cargo de los Zoetrope Studios, la compañía que el propio Coppola ha montado, en un megalómano intento por independizarse de los grandes estudios. Pero Wenders sufre muy pronto varios «parones» en su rodaje.

Hammett, así es como se titula la película, es rechazada, a las pocas semanas de producción, por Fred Roos, por entonces ejecutivo de Orion Pictures, compañía de la que depende el estreno. Roos quiere echar del rodaje al director alemán. Su estilo es lento «y demasiado europeo», afirma.

Coppola consigue hacerle desistir, no sin antes negociar con Wenders para que cambie algunos actores y ruede el resto de la película en un tiempo récord. Para colmo, el rodaje de *Corazonada*, una superproducción del propio Coppola, está acaparando presupuestos y esfuerzos de Zoetrope, más allá, como es su costumbre, de lo estimado en un principio. Esta producción acabará con el sueño de Zoetrope.

En esta coyuntura nace, pues, la idea de *El estado de las cosas*, rodaje que Wenders combina —siempre en función de las esperas impuestas por *Hammett*— con un ensayo cinematográfico, rodado entre Los Ángeles y Nueva York, y que sigue los últimos pasos de la vida de su maestro, Nicholas Ray, a punto de morir de cáncer. Su título, *Nick's Movie*.

Nick's Movie representa otra vuelta de tuerca más, dentro de la obsesión wendersiana por encontrar un equilibrio en su aguda pasión cinéfila norteamericana. Olvidando (como también le sucederá al propio Coppola y a tantos otros cineastas de su generación) que independencia de estilo y libertad creativa, son prácticamente incompatibles con un

presupuesto elevado. Hollywood tiene férreas reglas, y es obligado acatarlas si se quiere permanecer allí y hacer cine.

Nick's Movie es el resultado de un extraño manifiesto, un tanto necrófilo y neurótico, sobre las relaciones Europa/Estados Unidos, en donde la admiración por un hombre degenera en patético epitafio, y en el que el «admirador» incondicional parece haber decidido enterrar, literalmente, a su ídolo. Wenders asiste a la muerte del cine (o de una idea romántica del cine norteamericano) en directo, filmando a su amigo Ray mientras agoniza.

Lo más irónico de películas como *El amigo americano* o *El estado de las cosas* es que, en cierto modo, ambas son películas europeas que pretenden transformarse en cine americano. Mientras que *Hammett*, una película de factura y producción norteamericana, está narrada en un tono totalmente europeo. La mitomanía, a la larga, juega malas pasadas.



Los años ochenta europeos vieron nacer otros intentos de combatir la hegemonía de las producciones norteamericanas. Se rodaron los llamados «europuddings», producciones en las que participaban varios países de la Unión, aportando financiación y actores, con lo que se hacía necesario que la versión original fuera en inglés. Una forma ingenua y costosa, como se demostraría más tarde, de oponer una idea de «gran producción» frente las auténticas grandes producciones, las de Hollywood.

Porque, ya a mediados de la década, en Los Ángeles se habían producido, al mismo tiempo, una gran explosión y una enorme implosión. La explosión se llamaba Steven Spielberg y George Lucas. La implosión fue provocada por el desastre económico de los últimos títulos de los «niños prodigio»: Scorsese, Coppola, Bogdanovich, William Friedkin y otros. De pronto, aquellos directores, que habían sorprendido a los espectadores con pequeñas producciones, se convirtieron en megalómanos empedernidos. Sus películas costaban diez o veinte veces más, y daban diez y veinte veces menos. Los jefes de los estudios les dieron el portazo. Algunos, como

Peter Bogdanovich, apenas han podido levantar cabeza, desde entonces.

Además ahí estaban Spielberg y Lucas. Dos buenos chicos que no se drogaban y comían con los productores, y no con sus impresentables amigotes. Ellos y sus películas iban a cambiar la forma de hacer cine y, sobre todo, de distribuirlo y exhibirlo.

La gran transformación de Hollywood, la que nos conduce a todos —norteamericanos y europeos— hasta el momento en el que nos encontramos, se debe a las fauces de un tiburón de poliuretano, de siete metros de largo, y a unas naves de acetato, de apenas cincuenta centímetros de diámetro. *Tiburón* y *La guerra de las galaxias* modificaron, a mediados de los ochenta, la forma de entender el negocio del cine en su conjunto. Con ellas cambiaron las reglas del sistema de estreno, el número de salas y, sobre todo, introdujeron la palabra mágica que, en todo el mundo, desintegró el cine, como uno de esos rayos laser de los que tanto abusan dichas producciones: el *márketing*.

Procedente del mundo de la publicidad, el término *márketing*, tan popular hoy en día, proveyó de un arma mortífera a los grandes productores y distribuidores. ¡Por fin era posible controlar todo el proceso de distribución, promoción y ventas!

Y aún más. Con el *márketing* se anulaba la importancia de la crítica. Ahora, una buena entrevista en televisión a la hora apropiada, una noticia sobre algún aspecto llamativo de la superproducción, o el simple hecho de desvelar la cifra de coste de la película, bastaban para dirigir, como corderos, a los espectadores al cine. Las críticas adversas quedaban anuladas, mediante este sistema, hasta nueva orden.

Por supuesto, hoy ya nadie pone en duda la decisiva aportación del *márketing* en el negocio del cine, ni en cualquier otro. Desde el punto de vista empresarial y de producto, su uso correcto es determinante en los beneficios. Y en eso es en lo que se ha ido convirtiendo el cine desde mediados de los ochenta hasta hoy: en un producto de mercado más. Como tal producto, debe obedecer a unas reglas, y el principal efecto de esas reglas es que han ido vaciando de contenidos a todo el cine mundial. Como las cifras del negocio suelen ser prósperas, el vaciado continúa sin detenerse. Ya no existen diferencias

entre una superproducción de gran presupuesto y el videojuego que sale a la venta el mismo día del estreno. El público joven es el que marca la pauta. Los adultos que un día amaron el cine de John Huston o Fellini se han quedado en sus casas, viendo la televisión. En cierto modo, ya no existen más problemas para un director europeo que para Woody Allen a la hora de conseguir financiación para sus películas. Si uno escucha atentamente sus entrevistas, puede comprobar que las situaciones son muy parecidas.

Europa se ha rendido también al fenómeno del *márketing*, aunque siempre a un nivel económico mucho más bajo. Los ejecutivos de las televisiones europeas, de quienes depende el cine del continente, leen los mismos manuales del buen vendedor que los ejecutivos de Hollywood. El *márketing* juega la engañosa baza de que sí existen recetas milagrosas para la elaboración del guión y la producción de cualquier película. En el caso de que la receta falle, la enorme cantidad de dinero gastada en promoción puede que anule o absorba la mediocridad del producto. Cuando el público se retira de las salas, hastiado, la película ha cubierto sus expectativas económicas.

Este nuevo e infalible sistema ha dado al traste con la calidad de lo que vemos. La crítica permanece hoy como un fenómeno testimonial para los escasos lectores de periódicos. Y como en un gran sarcasmo, sus efectos sólo recaen, precisamente, sobre las pequeñas producciones europeas, que apenas cuentan con recursos publicitarios para amortiguar sus diatribas.



A pesar de todo esto, el cine europeo, mal que bien, sobrevive en un limbo extraño. Como en una gran paradoja, los espectadores del continente sólo suelen ver las producciones de su país, más la avalancha anual de productos *made in USA*. Cada vez resulta más difícil ver producciones francesas en España, y al contrario. En ese proceso de anestesia global, Europa ha dejado de ser un referente del cine norteamericano. Nuestros clásicos ya no son ejemplo de nada para los nuevos directores de Hollywood. Más bien lo contrario, sus obras tienen algo de proscrito, de arcaico, con respecto a las modas actuales. Lo mismo que los clásicos norteamericanos. Si alguna vez existió la historia del cine, hoy ésta no

produce el menor efecto en los productos que marcan la pauta a seguir. La realidad virtual es más poderosa que la realidad en sí misma.

Uno de los cambios más importantes en el cine moderno es su absoluta carencia de verosimilitud. Se diría que el nuevo espectador no necesita creer en nada de lo que ve, o, de otro modo, que es capaz de creer en todo lo que ve, por muy falso que ello resulte. No es que le guste ser engañado, sino que ni siquiera sabe que lo está siendo. Su ausencia de criterio es pasmosa. Así, los personajes han desaparecido de las historias, y éstas se sustentan en un débil hilo argumental, capaz de cubrir, apenas, los primeros diez minutos de metraje. El resto corre a cargo de los departamentos de efectos especiales y efectos por ordenador. Y éste es el cine que arrasa en las taquillas. Hecho a la medida de un espectador que vive permanentemente con el complejo de Peter Pan.

Los cineastas europeos tienen pocas alternativas. Sus obras no pueden competir, por razones económicas, con las producciones americanas. Su cine es el de las historias que reflejan la vida de la gente real. Muchos jóvenes directores europeos pretenden enfrentarse a Hollywood imitando su estética, al fin y al cabo, la que han absorbido desde pequeños. Los resultados no van mucho más allá de la farsa.

El cine europeo es un género en sí mismo. Como lo fue en los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, en Italia, cuando el neorrealismo irrumpió con su autenticidad demoledora. Como cuando la *nouvelle vague* francesa desarticuló la rigidez de un cierto cine de la época, allá por los años sesenta. La tradición está ahí, para que la revisemos en profundidad. Si Hollywood le ha dado la espalda a la realidad y la historia, Europa puede devolvernos algo de ellas. No es poco. Y es una apuesta apasionante.

