

Sobre *Los antimodernos del cine: una retaguardia de la vanguardia*, de Annalisa Mirizio. Madrid: Pigmalión Edypro, 2014.

✉ CAROLINA ROLLE / Universidad Nacional de Rosario – CONICET / carorolle@gmail.com

El *leit motiv* de *Los antimodernos del cine: una retaguardia de la vanguardia*, y de allí la alusión en la primera parte del título de este libro está dado en las reflexiones del profesor e historiador literario Antoine Compagnon, quien utiliza este concepto para definir —en el marco de la literatura francesa— una posición crítica, cultural y artística en la que la modernidad se configura como problema. Los *antimodernos* son para Compagnon aquellos que se escapan de los avatares seductores de lo moderno, a la vez que comparten una cierta nostalgia del pasado, lo cual conlleva una cierta resistencia al progreso. En otras palabras, se trata de un *estar de vuelta* de la modernidad en la modernidad.¹

En diálogo con las reflexiones de Compagnon, Annalisa Mirizio recupera, para pensar su propuesta de los *antimodernos del cine*, una entrevista publicada en *Tel Quel* (1971) donde Roland Barthes declara su posición histórica que es un estar *en la retaguardia de la vanguardia* (12) mientras que a la vez define que: «Ser de vanguardia, significa saber qué es lo que está muerto; ser de retaguardia, significa amar todavía eso muerto» (160). De allí que en la *retaguardia* se practica una conciencia doble que avanza hacia el pasado, de modo que lo antiguo se configura como meta de la creación y del pensamiento artístico moderno. Advierte Mirizio a propósito de Compagnon que ser la *retaguardia de la vanguardia* no coincide con ser reaccionario, sino con saber que la revolución es irreversible y desde aquí insistir en mirar al pasado (160).

La autora parte entonces del umbral, de la tensión que implica una reflexión teórica situada en la afirmación de esta contradicción para reflexionar en torno al cine contemporáneo. De allí que la hipótesis central de *Los antimodernos del cine: una retaguardia de la vanguardia* sea «localizar en algunas obras una tensión de vuelta hacia las formas y los relatos del cine clásico, un cuestionamiento e incluso una subversión de los modelos visuales que se impusieron con la modernidad cinematográfica» (12). Postular entonces la existencia también en el cine de una crisis de las rupturas modernas es plantear la existencia de una *antimodernidad*

cinematográfica. Esto no quiere decir que la autora proponga un nuevo movimiento ni una nueva periodización de la historia del cine sino, una forma de entender ciertos rasgos, ciertos procederes de algunos films que develan un retroceder frente a lo moderno, y lo hacen rescatando elementos del cine clásico. Pero este volver hacia atrás, señala Mirizio en diálogo con Barthes, no es una vuelta a lo idéntico sino a otro lugar —un retorno en espiral— que en el caso de las películas que analiza la autora se trata de «una forma visual y narrativa que combina los modelos de la tradición con las rupturas de la modernidad» (13). Y en esta línea, (el último) Barthes se vuelve, junto con Compagnon, la piedra angular del estudio de Mirizio en tanto los tres capítulos que componen este libro parten de sus reflexiones teóricas.

El primer capítulo, «Fugas», funciona como la introducción crítico-teórica del libro. La autora recupera la *Lección inaugural* (1977) que dicta Barthes en el *Collège de France*, particularmente se concentra en las tres edades que propone con relación al saber (una edad en la que se enseña lo que se sabe; otra en la que se enseña lo que no se sabe, que se llama: *investigar* y la de *desaprender* que es la edad en la que sucede una «recomposición imprevisible» de los saberes, las culturas y las creencias que uno ha atravesado) para entonces establecer tres paradigmas en relación con la tradición visual clásica y los modos de representación. A partir de Jean Luc Godard y su relación con la *Nouvelle Vague* la autora trabaja la tensión que implica «no un abandono del presente ni una huida hacia el pasado sino un habitar la *juntura de los tiempos*» (50), en ese continuo ir y venir entre el pasado y el presente.

El segundo capítulo, «Posibilidades de fuga», inscribe la *antimodernidad* en el cine en la edad barthesiana del *desaprender* puesto que las obras que aquí se analizan se ubican en una posición periférica, de *retaguardia*, respecto a lo moderno, a la vez que recuperan y recomponen rasgos del cine clásico. Este retorno equivale a una actitud moderna en tanto, como la autora señala a propósito de las reflexiones de T. S. Eliot, un clásico se reconoce como tal en virtud de una mirada retrospectiva que implica una distancia histórica. En este capítulo, la autora trabaja principalmente con la obra de Pier Paolo Pasolini y pone el foco en la abjuración puesto que allí se hace visible la puesta en crisis de la modernidad. Y es este gesto en particular, el que luego pone en diálogo con aquel que puede pensarse como su continuador: Bernardo Bertolucci.

El tercer capítulo, que tiene por título el homónimo al libro, es tal vez el más atractivo puesto que allí vemos cómo todas estas reflexiones teóricas pueden plasmarse en la construcción de un grupo de directores que la autora va a inscribir en la figura de los *antimodernos*. Estos son: Claire Denis, Miguel Gomes y Arturo Ripstein.

En el caso de Denis la autora analiza como gesto *antimoderno* el retorno de la *imagen narrativa* en su función clásica y la presencia de un *plot* que fundamenta el relato visual en la disposición de los hechos y las acciones —sin constituirse en la forma ordenada de planteo-nudo-desenlace (de hecho, la autora trabaja con los finales ubicados como escenas iniciales de sus films)—. En cuanto a Miguel Gomes, el gesto *antimoderno* está en el retorno del relato al que el director propo-

ne como *antirreal* en oposición al cine realista si bien, como señala la autora, sería menos una huida del realismo en la ficción que una interrogación acerca de qué manera lo novelesco puede seguir siendo una forma del cine. Por último, el gesto *antimoderno* de Arturo Ripstein está dado en la recuperación de la *teatralización* del plano que permite una ostentación del artificio. Esto conlleva la estilización del manierismo clásico que le sirve al director para crear sus representaciones de mundos cerrados, atmósferas claustrofóbicas, situaciones familiares oprimidas, entre otros ejemplos que analiza la autora.

Las reflexiones teórico-críticas que propone este libro no escatiman en establecer cruces entre el cine y otras artes. Godard y Bertolucci y todavía más Denis, Gomes y Ripstein proponen un cine que lejos de centrarse en sí mismo abre las puertas a los diálogos y contactos con otras manifestaciones artísticas: la literatura, el teatro, puesto que todo puede ser trasladado a la pantalla, puesto que todo puede ser expresado a través de la imagen. Pero para ello, nos advierte la autora, es necesario poseer el *sentido del cine*. En esta línea, Mirizio desarrolla con destreza y minuciosidad un análisis que lejos de transpolar la teoría literaria a la teoría del cine, lo que hace es construir un lenguaje crítico que se concentra en el lenguaje visual y estético sin olvidar el análisis narrativo y discursivo de los films. Me atrevo a decir entonces que Annalisa Mirizio se coloca ella también en la *retaguardia de la vanguardia* al encontrar en el espacio que habilita la tensión entre lo clásico y lo moderno, entre el pasado que se recupera de forma espiralada en el presente, una forma de pensar críticamente al cine desde procedimientos y operaciones que sustentan el régimen estético de las artes visuales en posibles diálogos con otras artes.

Notas

¹ Hay una versión en español (Acantilado, 2017) pero la autora trabaja con la original, en francés (Gallimard, 2005), puesto que la versión en español incluye solamente la primera parte del estudio. En lo que respecta a esta reseña he consultado ambos índices y revisado estudios sobre la versión en francés.