

MODA "RETRO"

CINE: TODO EL RETRO DEL MUNDO

"Alors, on montre aux gens, non pas ce qu'ils ont été, mais ce qu'il faut qu'ils se souviennent qu'ils ont été."

MICHEL FOUCAULT

Curiosamente, las pantallas del mundo entero se han visto de pronto invadidas por una serie de productos fílmicos que toman el pasado como referente iconográfico y que buscan en el recuerdo —a través de la ornamentación— un reflejo de la historia. *El gran Gatsby, Tal como éramos, Verano del 42, El golpe, Cabaret*, son algunos de estos films que desde los platós de los EEUU han saltado al mundo, invadiendo las pantallas

cinematográficas, primero, para después penetrar en los hogares, en la moda del vestido, en las costumbres incluso; todo ello a partir de una bien orquestada campaña de publicidad.

Muebles, vestidos, gestos, pequeña filosofía cotidiana son algunos de los soportes sobre los que se ha levantado ese

túnel del tiempo cinematográfico; túnel del tiempo que, como los históricos del Doctor Freud, parece poseer la facultad de imitar aquellos síntomas de otras épocas (también enfermedades) que por una razón u otra le impresionaron. A este espectáculo de centenares de millones de Lots a punto de convertirse en consumidores de sal, suele denominarse Moda Retro. De sus orígenes, causas, efectos y consecuencias escribiremos a continuación.

INDUSTRIA Y CAPITAL

Démosle, para empezar, la razón a Hamlet cuando decía *"hay más cosas sobre el cielo y la tierra de las que supone vuestra filosofía"*, ya que lo mismo sucede en el cine. Existen detrás de esa industria —que no otra cosa es por ahora el cine— muchas más cosas de las que espontánea y razonablemente podamos imaginar. Hollywood nunca fue una em-

presa que *sólo* prudugera sueños; pero ahora, menos que nunca. Desde siempre las grandes compañías productoras USA —las llamadas *majors*— mantuvieron estrechas relaciones con el capital industrial y bancario. Y a partir de los años 50 esas relaciones se estrechan. Para entenderlo mejor basta con un ejemplo. ¿Saben ustedes a quién pertenece hoy la Paramount? La Paramount Pictures Corporation es hoy por hoy una empresa filial de la Gulf and Western Industries, casa que tiene 1.700 despachos repartidos en 49 países distintos, que cuenta en su nómina con 60.000 empleados y que trabaja en sectores tan diversos como las finanzas, los seguros, el tabaco, el automóvil, el petróleo (Ecuador), el azúcar (República Dominicana), la televisión por cable, etc.¹ Otro tanto sucede con la Warner, la Metro o la United Artists.

Nunca hubo inocencia en Hollywood, pero hoy menos que nunca. Si la industria del cine se halla, como así sucede, enquistada en el corazón mismo del gran capital USA, ¿qué se puede esperar del discurso fílmico producido por ese gran capital que no sea, ante todo, una defensa a ultranza de un sistema de "representación" estrechamente ligado a sus intereses? ¿qué se puede esperar del

◀
"¿Por qué, ahora, de pronto, la industria cinematográfica USA gira su mirada hacia atrás?"
—se pregunta Félix Fanés.
(Fotograma de "Cabaret", filme típicamente "retro").



discurso fílmico de ese gran capital que no sea su grano de arena, destinado pertinazmente a reproducir unas relaciones sociales dadas?

Es en espacio delimitado por esos interrogantes que debemos situar la delicuescencia de Gatsby, el "tomorrow belongsto me" de Cabaret o los chalecos de Paul Newman en *El Golpe*, si no queremos derivar —al enfrentarnos con la Moda Retro— por los más insospechados e inútiles caminos interpretativos, a causa del poder de fascinación implícito que, precisamente, presentan todos esos mensajes, baladas y señales. Es también en ese espacio, marcado por la inocencia hollywoodiana, que debemos situar nuestra primera y central pregunta a la Moda Retro: ¿por qué *ahora*, de pronto, la industria USA *gira su mirada hacia atrás*?

EL PLACER DEL RECUERDO

El gesto —ese gesto de girar el cuello y mirar hacia atrás— no es nuevo. Está en el origen de todas las operaciones de *Revival*, tan frecuentes en la industria del espectáculo USA. El éxito de este tipo de operaciones nostálgicas radica en el placer que produce en el receptor el acto de descifrar un mensaje, no como una operación de conocimiento sino de (re)encuentro con el pasado; esto es, de reencuentro no sólo con el mensaje propiamente dicho sino también con todo lo que éste connota para el receptor, en tanto que entidad subjetiva (es decir, tiempo perdido y "re" encontrado). La disminución del gasto de energía psíquica que esto produce en el receptor es la causa del placer que solemos experimentar ante este tipo de operaciones. La diferencia del *Retro* respecto al *Revival*, en este sentido, es mínima, pero importante. Como en el *Revival*, en el *Retro* el mecanismo de obtención de placer se basa en el ahorro del gasto psíquico; pero en el *Retro* el acto de descifrar el mensaje no provendrá de una operación de (re)encuentro, sino de una operación de (re)conocimiento; en la medida que el mensaje a descifrar por el receptor es nuevo, si bien no lo son algunos de sus componentes más destacados.

Pero si las diferencias entre el *Revival* y el *Retro* son mínimas en cuanto a los mecanismos de obtención de placer, resultan mucho más importantes (las diferencias) a la hora de valorar sus objetivos y resultados. En

efecto, si un espectáculo basado en el *Revival* lo que hace, en última instancia, es *mirar* (pasivamente) hacia atrás, un espectáculo basado en el *Retro*, en cambio, lo que hace es *mostrar* (activamente) el pasado, reescribiéndolo. El emisor (o el manipulador del emisor) se permite, así, matar dos o tres pájaros de un solo tiro: por un lado, mantiene con el *Retro* un mecanismo de gratificación cercano al *Revival* y, por otro, fabrica un mensaje de nueva planta en el que puede reconstruir a su gusto la historia.

Llegados aquí, el problema ahora es ver cómo el *Retro* no reescribe cualquier historia, sino una historia muy precisa y delimitada en el tiempo: aquella que va por delante —años 20— y por detrás —30 y 40— de la crisis económica del 29. ¿Por qué

el 29? ¿Por qué esa coincidencia en la reescritura?

LA CRISIS ECONOMICA

Para responder a estos nuevos interrogantes es imprescindible echar una ojeada a la historia más reciente y ver, por un lado, las características de la actual crisis económica y, por otro, la crisis de Hollywood.

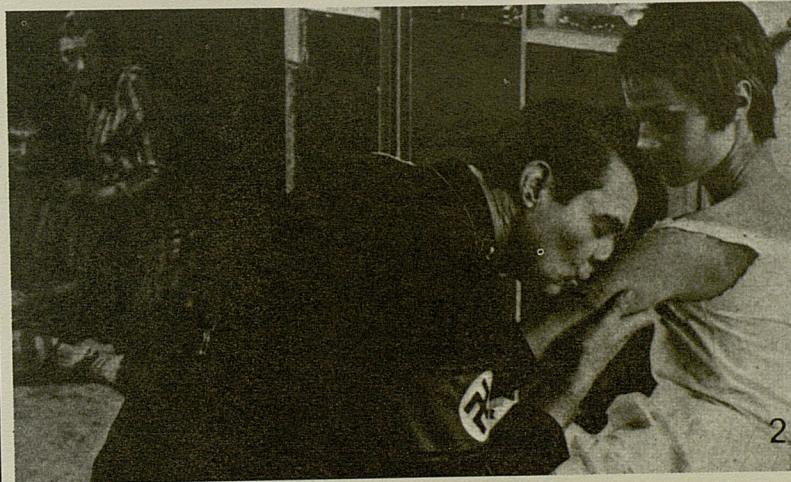
La crisis económica actual, más que una crisis cíclica, es una crisis cínica. Efectivamente, la crisis que hoy vive el mundo capitalista presenta dos aspectos: en primer lugar, la crisis misma, con sus vertientes económicas y políticas; en segundo lugar, un discurso que se quiere informativo (informativo de la crisis) y que no es más que un enorme y confuso palimpsesto

en el que los signos, a fuerza de acumularse los unos encima de los otros, devienen confusos, cuando no invisibles. El objetivo de ese discurso no es otro que esconder a través de un enorme "vocerío" informativo, "ruidoso" en exceso, los verdaderos límites del problema, así como sus causas y sus orígenes.

Es por esto que decimos que ésta es una crisis más cínica que cíclica.

El gran protagonista de ese cinismo es los EEUU. Ellos —o sus representantes en la tierra, Nixon y Kissinger— fueron quienes, como último remedio al parón general que sufrió su economía a partir de 1965, decidieron en 1973 lanzar la crisis del petróleo, sin otro objetivo que (sometiendo a Japón y Europa) reconquistar su perdida hegemonía en el mercado capi-

Dirk Bogarde y Charlotte Rampling en varias escenas de "Portier de nuit" de Liliana Cavanni. Esta inefable directora presentó el nazismo desde una perspectiva "humanista" en la cual toda crítica estaba sutilmente velada. Lo más pintoresco es que la señora Cavanni dice ser de izquierdas...



MODA "RETRO"

talista.(2) Esta estrategia —acompañada de otras paralelas que ahora no vienen al caso— desencadenó una serie de acontecimientos económicos y políticos que, tomando el imprevisible movimiento de un devenir en forma de "bola de nieve", condujeron a la situación actual; situación que los EEUU cada vez controlan peor. Estas maniobras son la causa de ese discurso redundante por exceso de información, inherente a la crisis.

El cine *Retro* corre paralelo a ese discurso, si bien desarrollando unas funciones más complejas y más a largo término. El objetivo de ese regreso cinematográfico a los alrededores de 1929 no es otro que ofrecer al espectador un punto de referencia, una clave de interpretación de su presente. Se pretende así oscurecer las dimensiones de la crisis actual comparándola con la pasada; y se pretende sobre todo mostrar, de una determinada manera y desde un determinado punto de vista, cómo sucedieron las cosas entonces.

ESCRIBIR LA HISTORIA

Y así, con toda urgencia, se escribe la historia. Lo importante es que la lectura sea instructiva para las amplias masas y también que de ella —de la historia— queden al margen todos aquellos elementos que pudieran ser perjudiciales para los intereses de las clases dominantes. Es esta, pues, una escritura fundada en la exclusión por un lado, y en la manipulación de las contradicciones por el otro. Los ejes que atravesarán los films serán siempre secundarios en relación a lo principal. Y así, el *Retro* reescribirá la historia ornamentalmente (*El gran Gatsby*), jocosamente (*El golpe*) o políticamente (*Tal como éramos*). El que un film gire alrededor de "lo político", como es el caso de la cinta de Pollack, no varía en nada lo que hasta ahora hemos dicho. La política, en este caso, será un referente "histórico" tan *désuet* como el chaleco, la brillantina o el charlestón; referente fácilmente manipulable a partir de una simple inversión de valores. Las contradicciones secundarias pasarán en *Tal como éramos* a ocupar la plaza de las principales;(3) de este modo la cinta de Pollack se constituirá en texto límite de la operación: en ningún otro film *Retro* es tan clara esa voluntad de escribir de una determinada manera la historia pasada para dar elementos de comportamiento para la historia

presente: el amor (reproductor de la especie) debe privar sobre la política (reproducción de las relaciones de producción); éste es en definitiva el mensaje de la película, que nadie —lágrimas en los ojos, se trata de una película sentimental— debe olvidar.

Otro elemento importante a tener presente para analizar la *Moda Retro* es la crisis de discurso por la que de unos años acá está pasando Hollywood. Esta crisis (que no es económica en absoluto) arranca de la bancarrota de épica y mitología, que la industria del cine (fiel reflejo en este sentido del país) sufre. Vemos entonces que, del mismo modo que la guerra del Vietnam aceleró el frenazo económico de los USA, la intervención en el Sudeste asiático deterioró también definitivamente la imagen de marca que los americanos vendían al mundo y a sí mismos. Aquí termina, como por arte de encantamiento, la capacidad de

Fotograma de "Tal como éramos" filme dirigido al "corazón" de cada espectador en el cual se narran las desventuras de una marxista norteamericana y un joven escritor burgués, ambos salidos de la misma Universidad. Es decir: Amor "versus" política, o cómo hablar de ésta última para dar gato por liebre.



los USA para seguir reproduciendo su épica y mitología.

Esta incapacidad sólo podía tener una salida: echar la vista atrás y buscar en el baúl de los disfraces los restos de la vieja épica y los viejos mitos que, convenientemente reparados y en tanto que materiales históricos, quizá podrían reiniciar una segunda juventud. Esto está presente en algunos films de los citados; pero lo hallaremos sobre todo en películas como *¿Qué hacías tú en el 62?* (cuando aún no existía la guerra del Vietnam y América exportaba al mundo el "rock"), *Verano del 42* (cuando los USA sólo se entrometían en guerras justas), *Erase, una vez Hollywood* (cuando el cine no

tenía que recurrir a confusas operaciones *Retro* para fascinar)...

Es también por este camino que enlazamos con otro de los más interesantes aspectos del *Retro*, aquel que según F. Creixells(4) "*retrocede al pasado histórico sobre las vías de un pasado filmico*". Corresponden a esta vertiente del *Retro* films como *Chinatown* o *Luna de papel*, citas en las que se pretende reconstruir el referente histórico a través precisamente de tomar como referente el discurso filmico que en su tiempo y época reconstruía esa historia. Es decir, que puestos a mirar hacia atrás, Polanski y Bogdanovich —los autores de esos films— deciden hacerlo a



través del marco referencial que el propio Hollywood política, económica, e ideológicamente les delimita. No se trata, como se comprenderá, de ninguna maniobra mimética sino de un discurso ya establecido. Un discurso sobre un discurso puede servir para desmenuzar o aniquilar, pero también, para apoyar y subrayar. Lo curioso de estos films citados es su tono de subrayado recalitrante —y sólo eso. Doblemente curioso, en el contexto de lo que estamos escribiendo, es que ese subrayado se dirija al discurso cinematográfico típico —y dominante— de los años 30 y 40, una vez más, —y no a otra cosa.

EL RETRO EUROPEO

Pero el *Retro* USA no está solo; paralelamente a él se ha desarrollado un *Retro* europeo, aunque con varios puntos de contacto.

El origen de las diferencias debe buscarse, sin duda, en los distintos marcos económicos que dan origen a ambos *Retros*: en efecto, la industria cinematográfica europea no se halla en el mismo estadio de concentración que la industria del cine USA; lo cual, ya de entrada, prefigura



▲ "El golpe", un filme norteamericano de un "retro", con carga política más leve que la característica de la mayoría de filmes "retro" europeos.



todo un distinto sistema de representación. Consecuencia de esto será el carácter contradictorio que presenta el *Retro* europeo, aspecto contradictorio cuya apariencia más relevante será el origen izquierdista de los autores (Visconti, Bertolucci, Cavanni, Malle,...) y la sistemática supresión de la lucha de clases en sus respectivas reescrituras que estos autores efectúan de la historia (*La caduta degli dei, Il conformista, Portier de nuit, Lacombe Lucien...*). Queremos con ello decir que si hasta el presente la historia oficial había sido escrita en el sentido de que ese período (el nazismo) había resultado un período de grandes héroes y mitos: De Gaulle, Churchill, paracaidistas, desembarcos,

etc., ahora a través de esa nueva versión, el lugar de los héroes y los mitos vendrá ocupado por la sexualidad (fundamentalmente) y, en menor medida, por el azar u otras formas diversas de substitución de lo que quiere excluirse: la lucha popular de esos años.(5)

Las necesidades a que esa manera nueva de escribir la historia responde, son muy claras. Y son, incluso, mucho más políticas que las que hallamos en el *Retro* USA. En Europa, enfrentarse al problema del nazismo (no se olvide, consecuencia en parte de la otra crisis) es por regla general enfrentarse a los respectivos orígenes de varios Estados europeos actuales, y es enfrentarse, sobre todo, a los orígenes de una situación políti-

ca que aún hoy se mantiene: tanto en Francia como en Italia la posición que determinados movimientos políticos tuvieron frente al fascismo o a la ocupación, es aún hoy una piedra de toque fundamental. Sin duda, reescribir en esos países —cuna del *Retro* europeo— la historia de la ocupación y del nazismo y reducir esto a un problema fundamentalmente "sexual" no es ningún acto gratuito. En Francia, en todo caso, con un Giscard empeñado en arrear definitivamente el gaullismo y sus secuelas, atacar por aquí uno de los mitos centrales del General —la Resistencia— es un acto mucho más político que ideológico. Este acto configura la necesidad de reescribir im-

prescindiblemente unos hechos históricos en función de las nuevas coordenadas políticas y económicas; nuevas coordenadas que han hecho imprescindible —según parece— que cada uno escriba según le convenga.

En España, esa necesidad de reescribir la historia cristalizó en un film como *La prima Angélica*, si bien, por razones propias del país, la operación de Saura-Querejeta será siempre menos clara (y por lo tanto menos encasillable en el *Retro*) de lo que son aquellos films hasta ahora citados.

CONCLUSION

Ante una nueva crisis económica (después de mucho tiempo de desarrollo y crecimiento ininterrumpido) y ante las situaciones políticas que ésta genera o puede generar, la burguesía se ve forzada a curarse en salud mostrando el pasado, como punto de referencia (USA) o de reflexión (Europa). A ser posible, esa vuelta atrás —que va más allá del cine e invade, a través de otros canales muy diversas parcelas de la vida cotidiana— ha de ser gratificadora (para desarmar al espectador), y ha de basarse en el "fetichismo de los efectos de viejo (vestidos y decorados) y la irrisión de la historia", (6) ya que es la historia el verdadero objetivo —es decir, el premio— de esta operación. Sobre el espacio de tiempo que precede y sucede a la crisis del 29 se ceba ahora la burguesía para convertir ese período en historia; una historia de la cual se excluirá todo aquello que le es enemigo y hostil (lucha de clases, lucha popular, contradicciones, etc.) y se rellenará de todo aquello que o bien le es banal —pero suficiente para ocupar el espacio de lo excluido— o bien le es positivamente político. El objetivo del *Retro* es la historia; su premio, borrar de ella la memoria popular; que nadie más que la burguesía pueda escribir esa historia.

FELIX FANES

(1) Armand Mattelart. "Hollywood en vente?". Ecran 74, París, 1974.

(2) Jean-Pierre Vigier. "Comment les structures ont engendré la crise." Le Monde diplomatique, noviembre 1974.

(3) Marta Hernández. "Tal como éramos." Destino, n.º 1944.

(4) F. Creixells. "Reflexiones en torno a Chinatown." Destino, n.º 1946.

(5) Michel Foucault, "Entrevista." Cahiers de cinéma, París, 1974.

(6) Pascal Bonitzer y Serge Toubinga "Entretien avec Michel Foucault". Cahiers de cinéma, París, 1974.