

Revista interdisciplinar de
Ciencias de la Comunicación
y Humanidades

Comunicación
y Hombre

RESEÑA

*La pantalla global. Cultura
mediática y cine en la era
hipermoderna*

AUTOR

Gilles Lipovetsky
Jean Serroy

RESEÑADO POR

Jorge Martínez Lucena

FICHA DEL LIBRO

**La pantalla global. Cultura mediática
y cine en la era hipermoderna**

AUTORES

Gilles LIPOVETSKY, Jean SERROY

EDITORIAL

Anagrama. Barcelona, 2009. 352 pp.

Son por todos conocidas las teorías de Gilles Lipovetsky. Ensayos como “El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas” (1987), “La era del vacío” (1983), “El crepúsculo del deber” (1992) o “La felicidad paradójica: ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo” (2006), forman parte de nuestro acervo sociológico de los últimos tiempos.

En esta ocasión se trata de verificar que todas esas teorías encuentran eco y son potenciadas por lo que sucede en nuestras pantallas. Junto a Jean Serroy, autor de “Entre deux siècles. 20 ans de cinéma contemporain” (2006), Lipovetsky nos explica cómo la era hipermoderna irrumpe en la sociedad a través de la multiplicación metastática y globalizada de nuestras pantallas, y cómo el cine, tanto en su contenido como en su forma, se metamorfosea de acuerdo con los cambios acontecidos en el panorama social.

En la introducción los autores argumentan la aparición, de 1980 en adelante, de una nueva era en el cine que ellos llaman “hipermoderna” y que se caracteriza, sobre todo, por generar un “cine global, fragmentado, de identidad plural y multiculturalista” (Lipovetsky y Serroy, 2009: 15). A pesar de que siguen realizándose grandes producciones multimillonarias, su representatividad porcentual con respecto al número total de películas estrenadas en el mundo es cada vez menor. Las producciones exclusivamente hollywoodienses también se ven reducidas y crece cada vez más el número de co-producciones con otros países o de otros países. Al lado del cine comercial con una fortísima inversión publicitaria y guiado por rigurosos estudios de marketing, tenemos un nuevo “cine de autor”, de poco presupuesto y de origen diverso. En resumen, afirman los autores: “El cine se ha convertido en educador de una mirada global que llega a las esferas más diversas de la vida contemporánea” (28).

En la primera parte se profundiza en este modo de ser hipermoderno del cine. Se nos empieza contando el carácter ontológicamente moderno del séptimo arte. Y se nos recuerdan los tres factores que Lipovetsky destaca en su teoría de la hipermodernidad como aceleradores en sinergia de esta modernidad: el nuevo orden democrático-individualista, la dinámica del mercado y la tecno-ciencia. El crecimiento desordenado de esta tres variables origina una modernización desmesurada. Esto mismo lo vemos en

el mundo de cine concretado en la aparición de nuevos inventos y tecnologías como pueden ser la grúa *Louma*, la *steady-cam*, la *motion capture* o la digitalización de la imagen; en el surgimiento de algunas películas que devienen “mega-acontecimientos mediáticos” (61), capaces de polarizar en sus presupuestos ingentes sumas de dólares y dotadas con una gran maquinaria de mercadotecnia; o incluso en la transformación del espectador que, como nos dicen los autores: “quiere sentir, ser sorprendido, “flipar”, experimentar sacudidas en cascada” (67).

En suma, el nuevo cine tiene tres rasgos fundamentales que se caracterizan por: la hiperbolización de la “imagen-exceso” (68), la plural complejidad de la “imagen-multiplejidad” (69), y la autorreferencialidad meta-discursiva de la “imagen-distancia” (70). Pese a que son atributos de la imagen que tantas veces se solapan entre ellos, los autores nos los explican con más detalle. La imagen-exceso se verifica en detalles como el progresivo incremento de duración de los filmes (74), en el intento constante de intensificación de las sensaciones del espectador, en el bombardeo visual que se concreta en la estética del video-juego y del video-clip, en el montaje nervioso, en los diálogos breves, en la multiplicación de las escenas de persecuciones, en los subrayados sonoros, en la lentitud como recurso retórico que resalta la velocidad,... Por eso encontramos, en el cine actual, un gran número de herederos hiper-modernos de Fellini, que retratan la hinchazón pura, la abundancia hipertrófica. David Lynch y su “opacidad laberíntica”, David Cronenberg y su “violencia”, Abel Ferrara y su “paroxismo destructivo”, Emir Kusturica y su “leonera abarrotada”, Almodóvar y su “exuberancia desenfundada” (82), Baz Luhrmann y su “Moulin Rouge”.

La imagen-multiplejidad hace referencia a una nueva complejidad tanto en la forma como en el contenido del nuevo cine. Además del fenómeno de desterritorialización, transnacionalización y pluralización que observamos en los filmes actuales vemos cómo la sencillez narrativa ha pasado a mejor vida: “la unidad de acción, heredada de la vieja regla clásica que distinguía entre acción principal y acciones secundarias, ha saltado en pedazos” (101). Mientras en las películas se consiga deslumbrar al espectador, las carencias de significado, las discontinuidades en los géneros establecidos, no son tan importantes. “La imagen-sensación derrota a la imagen-intelección” (104). Todo aquello que parecía fijo, que el espectador podía dar por descontado en el relato de una historia, pasa a ser algo indeterminado y ambiguo. Todo es sometido a una interrogación constante e irreverente. Por ejemplo, “Elephant” rechaza “las explicaciones falsamente tranquilizadoras”, mostrándonos un “horizonte vacío de sentido en el que los antiguos marcos –familiares, educativos, morales, religiosos- no sirven ya” (111). Lo cual provoca la aparición de un “eros neurótico” donde la “desdicha sexual”, la “masturbación”, la “violación”, la “pedofilia”, la “impotencia” y el “turismo sexual” (119-120), van ganando protagonismo. Junto a todo esto emergen, además, películas que representan a las “minorías multi-sexuales” (121).

La imagen-distancia implica una actitud cognitiva en el espectador. El nuevo cine está plagado de “guiños, citas, alusiones, referencias: son ya innumerables las películas que acentúan la distancia con respecto de ellas mismas, induciendo al espectador a adoptar una distancia parecida respecto de lo que ve” (124). Esto lo percibimos a distintos niveles. Tenemos el cine del cine, es decir, las citas, la revisitación, los remakes y las abundantes continuaciones. También está el cine dentro del cine, es decir, la reflexión que hace el cine sobre el mundo del cine y sus peligros en películas como “Simone”. Las auto-parodias serían otro buen ejemplo de este particular. Wes Craven, habitual del cine de terror, se ríe de sí mismo dirigiendo “Scream”. Todo ello sería causa no sólo de un nuevo cine sino de un nuevo modo de ver cine, que en este

punto, quizás, resulta lo más interesante. Como dicen los autores, aparece un tipo de “película altamente paradójica que despierta a la vez el sentimiento y el juicio frío, que sumerge en el interior de la obra, aunque invitando a mirarla desde fuera” (136).

En la segunda parte del libro se nos muestran algunos nuevos modos de hacer cine que verifican lo dicho en la parte anterior. Tenemos el “sfumato” de la frontera entre la realidad y la ficción, entre objetividad e intimidad subjetiva, en el documental, que parece consolidarse como género cinematográfico. También observamos un cambio de enfoque en el cine histórico. Lo que importa ahora es el presente, no el pasado. Por eso, si se habla de ayer será para decir algo del hoy. Vemos como “el cine hipermoderno presentiza deliberada y abiertamente el espectáculo del pasado” (168). Filmes como “Braveheart”, “María Antonieta”, “Bailando con lobos” o “Sin perdón”, son buenos ejemplos de ello. Además, la memoria en el cine se revaloriza porque los “grandes sistemas futuristas ya no tienen credibilidad” y, con ello, “se da una prioridad nueva a los polos de identificación particularista, a las raíces, a los vínculos comunitarios que permiten contrarrestar la dispersión, el desconcierto, el aislamiento de los individuos” (179). Aparecen además en el cine las preocupaciones políticas derivadas de la globalización. Preocupa el futuro planetario en “Twister”, la violencia intrínseca a los cambios económicos mundiales en “Syriana” o en “Días de furia”. También se reconoce lo que los autores llaman el “cineyó”, que sería la representación cinematográfica de este nuevo individualismo que consiste en “el culto al cuerpo, el culto a lo psicológico o lo relacional, el culto al hedonismo consumista y el culto a la autonomía subjetiva” (205). Por ello predomina la estetización de los pequeños placeres cotidianos en “El festín de Babette” o en “Entre Copas”, y la construcción de personajes frágiles que sufren la inestabilidad constante en sus relaciones. Así, el hipercine es un “arte de entretenimiento”, pero no por ello “es menos portador de una acentuada tendencia a reflexionar sobre sí mismo, sobre el mundo, sobre el individuo” (213).

En la tercera parte del libro se hace un repaso del crecimiento del fenómeno pantalla en nuestra sociedad (televisión, publicidad, televigilancia, videojuegos, internet, Second Life, pantallas de ambientación, video-arte, video-clip,...) y sobre cómo esta proliferación incesante ha influenciado el mundo del cine y la misma realidad que en éste se intenta representar. Por ejemplo, son muchos los cineastas jóvenes procedente del mundo del video-clip que aportan nuevos recursos formales propios de aquél ámbito. Algunos de ellos son Spike Jonze, Dominic Senna, Patty Jenkins, Guy Ritchie, Olivier Dahan o Michael Gondry. Pero también la influencia de la pantalla se hace notar en la vida cotidiana, donde fenómenos amateur como el porno casero, el “happy slapping” o el “sexting” parecen hacer bueno el adagio “filmo luego existo” (308).

Después del análisis sociológico-cinematográfico de esta cuarta era del cine, los autores se disponen a sacar conclusiones. En primer lugar se constata que “el cine construye una percepción del mundo” o “cinevisión” (320) que es capaz de modificar nuestra realidad, ya que, como se nos dice: “ese cine resulta que ha forjado la mirada, las expectativas, las visiones del ciudadano moderno y, más aún, ampliándolas, agrandándolas, expandiéndolas, las del ciudadano hipermoderno” (321). Lo cual no quiere decir que no exista motivo para la alarma. El fenómeno cinematográfico también tiene sus efectos nocivos: “la luz de la pantalla tiene su parte de sombra: cuando se vuelve refugio, la vida se difumina en el señuelo de la experiencia delegada y en la tibia banalidad de lo ya formateado” (327).

Lo que reconocemos a lo largo del ensayo son las mismas virtudes y defectos a las que Lipovetsky nos tiene acostumbrados en el resto de sus obras. Su capacidad descriptiva es sin duda de las más afiladas y estimulantes que conocemos. Sin embar-

go, tras el minucioso recuento de características de esa sociedad hipermoderna y su hipercine, parece que la misma evolución del sistema se autorregule. Los problemas generados por esa nueva mentalidad, por esa nueva manera de mirar y estar en lo real, son solucionados por una especie de evolucionismo social. El mismo problema es el que abre el espacio de reflexión necesario para su solución. Esto, que en un cierto sentido podría resultar verdadero, se queda, de nuevo, en este libro, en una confianza ciega, y creemos que injustificada, en el buen *savoir-faire* de esta hipermodernidad desbocada.

En cuanto al poder atribuido al cine en nuestra sociedad, estamos totalmente de acuerdo. Se trata pues, como reconocen los autores, de un arma de doble filo, ya que puede transformar la realidad en un sentido u otro. Lo cual no puede negar un hecho, y es que en el nuevo cine de autor encontramos rastros de una pedagogía interesante. Parece que en el espectador actual rebrota una cierta sensibilidad consistente en exigirle al cine una experiencia a la vez sensitiva y racional que pueda aplicar a su existencia práctica del presente. El cine se puede convertir así en uno de los aliados del sujeto en este mundo en el que vivimos, sin demasiados asideros. Por eso leemos: "El hipercine pone en escena de manera creciente al individuo desorientado, que se ha vuelto inseguro y frágil. Se acabaron las certezas interiores: esto aleja de los grandes fanatismos colectivos, pero puede llevar a comportamientos personales extremos; puede incitar al individuo a practicar el razonamiento, pero es poco apto para llegar a un feliz acuerdo con uno mismo" (210). Todo dependerá de la genialidad de los directores y guionistas a la hora de leer su experiencia en estos tiempos hipermodernos. Aunque también los espectadores tienen algo que decir. ■

POR **Jorge Martínez Lucena**
Universidad Abat Oliba CEU

2009



Universidad Francisco de Vitoria