# HACIA UN CINE METAMODERNO: ELEMENTOS CRÍTICOS PARA EL DEBATE ENTRE METAMODERNISMO Y ESCRITURA FÍLMICA*

AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO

## 1. INTRODUCCIÓN

A finales de la década pasada el término *metamodernismo* comenzó a filtrarse en el campo de la filosofía del arte. Si bien sus orígenes pueden rastrearse alrededor de los años setenta, dentro de la Teoría de la Literatura (Zavarzadeh, 1975: 69), su evolución ha permanecido en sordina hasta que la eclosión de dos trabajos seminales —y, en ciertos sentidos, opuestos— han reiniciado la discusión pública sobre su pertinencia.

En primer lugar, la monografía coordinada por Robin van den Akker, Alison Gibbons y Timotheus Vermeulen (2017) reunió una notable colección de textos que, sin evitar las contradicciones internas y las imprecisiones terminológicas, pretendían dar cuenta de una cierta modificación en la naturaleza de los procesos artísticos en torno a lo que consideraban una nueva «estructura del sentimiento» —*structure of feeling*, tal y como fue sugerida, que no teorizada, por Robert Williams en un texto precisamente vinculado a la Teoría del Cine (Williams y Orrom, 1954: 40). En la propuesta de 2017, y a riesgo de simplificar, los diferentes colaboradores convenían en que los cambios tecnológicos sufridos en los últimos veinte años, sumados a las crisis (identitarias, medioambientales, de género, económicas…) de comienzo de siglo habían generado un nuevo ecosistema cultural en el que ya habían florecido una serie de estrategias artísticas con rasgos propios e identificables que podían comenzar a ser estudiadas. Para ello, proponían tres ejes de trabajo: el campo de la historicidad, el de los afectos, y el de la «complejidad» (*depth*, evanescente etiqueta que no traduciremos aquí con el habitual «profundidad»).

En segundo lugar, y no menos importante, Jason Ananda Josephson Storm publicó en 2021 un exigente trabajo que proponía nada menos que una reformulación completa de todos los campos epistemológicos del saber en torno a un hipotético nuevo estado del conocimiento al que también

llamó Metamodernismo[1] y que caracterizó como una superación de los callejones sin salida terminológicos a los que nos había llevado la deconstrucción, otra en clave ética tras el nihilismo postmoderno y una más en clave política que estaba llamada a reconfigurar nuestra relación entre la realidad, los valores y el conocimiento. El propio Josephson Storm (2021: 289) intentó desvincular su propuesta de la teoría estética de Van den Akker y su equipo, incidiendo en que el uso conflictivo de las etiquetas «modernidad» y «posmodernidad» esgrimidas por el resto de los autores eran a grandes rasgos inoperativas y en que su falta de concreción terminológica condenaba su esfuerzo a acabar generando mayor oscuridad. En su lugar, más que considerar el metamodernismo como un estado cultural presente, proponía todo un nuevo paradigma para ceñir el saber.

En esta dirección, nos gustaría señalar que el objetivo principal de este trabajo es debatir con ambas posiciones desde el campo concreto que nos atañe —la Teoría del Cine—, intentando aprovechar las ventajas teóricas de ambas propuestas para unificarlas con la herencia de los debates ya establecidos dentro del campo de los Estudios Fílmicos. En efecto, las posiciones de Van Den Akker y Josephson Storm son irreconciliables, pero arrojan dos grandes sugerencias sobre las que podemos intentar levantar una síntesis —al fin y al cabo, el propio Josephson Storm se apoya confesamente en un método de trabajo basado en la doble negación hegeliana, por lo que quizá nuestro texto no esté tan lejos de su particular metodología de pensamiento—.

Para ello, debemos convenir en que nos encontramos en un nuevo estado de existencia cultural que ha ido asentándose de manera paulatina en el seno de las sociedades occidentales. Desde los procesos de constante aceleración (maquínica, profesional, medioambiental) que han erosionado lo más concreto de nuestra relación con el tiempo (Tanner, 2022), pasando por la percepción del cuerpo, de los marcos simbólicos que operan (Català, 2016) o incluso del estatuto mismo de lo que entendemos por *verdad audiovisual* (Zunzunegui y Zumalde, 2019). No sabemos hasta qué punto este paisaje afectivo responde a esa hipotética «estructura de sentimiento», pero es evidente que ha generado un nuevo estatuto de las imágenes que impacta en el lenguaje cinematográfico y en la manera en la que se crean y se reciben los relatos. Ahora bien, siguiendo a Josephson Storm, no basta simplemente con identificar lo que ocurre bajo una serie de categorías herméticas —el cine *quirky* (MacDowell, 2017), el cine *mumblecore* (Bretal, Porta y Zgaib, 2023), el Otro Nuevo Cine Español Femenino (ONCEF) (García Catalán, Rodríguez Serrano y Martín Núñez, 2022; Guillamón, 2020) o el posdocumental (Català, 2021), pongamos por caso—, que sin duda operan de manera autónoma y han sido ya cartografiadas con éxito. Antes bien, lo complejo de la danza conceptual de nuestros tiempos es aceptar el temblor que surge de esas etiquetas para intentar sistematizar una serie de rasgos que se evaporan, se contradicen, y, sin embargo, operan en lo concreto del interior de las películas. Puede parecer paradójico, salvo que se acepte el reto del saber en nuestros tiempos: renunciar inevitablemente a las posiciones esencialistas pero, a la vez, buscar aquellas conexiones y resonancias entre sucesos aparentemente aislados y en los que, de manera objetivable y analizable (en nuestro caso, mediante el análisis fílmico), surge una foto compleja, de gran calado, sobre el momento en el que vivimos.

La Historia de las Teorías del Cine, por otro lado, no ha podido escapar de este tipo de movimientos contradictorios que erosionaban las etiquetas y generaban todo tipo de malentendidos: Bordwell, Staiger y Thompson (1997) tuvieron que dejar fuera de su célebre canon las obras maestras del Hollywood Clásico para poder extraer rasgos formales comunes. André Bazin (2001) tuvo que replantearse su relación con el realismo a partir del final de *Milagro en Milán* (Miracolo a Milano, Vittorio De Sica, 1951). Christian Metz (2002)

comprobó que su «Gran Sintagmática» no resultaba operativa para realizar una lectura correcta de *Pierrot el loco* (Pierrot Le Fou, Jean-Luc Godard, 1965). Estos felices tropiezos, más que suponer errores en un sistema teórico-fílmico, demuestran la enorme complejidad de las realidades del cine y la manera en la que las películas siempre están, si se permite la expresión, un paso por delante de los analistas que intentan aprehenderlas. No sería de extrañar que lo mismo ocurriera con un hipotético «cine metamodernista» que podemos empezar a topografiar aquí, aun a sabiendas de las complejidades que entraña.

Se nos permitirá, además, señalar una breve matización con respecto a la selección del corpus que pretendemos manejar en las siguientes páginas. Como quedará claro, hemos privilegiado la selección de trabajos provenientes de la cinematografía española contemporánea, con breves miradas hacia otros cines periféricos o menos habituales a la hora de constituir cánones y plantear esencialismos cinematográficos varios. La apuesta por un contexto local responde tanto a una voluntad ética —reivindicar el cine español contemporáneo como un interlocutor con la suficiente potencia como para participar activamente en los debates teóricos internacionales— como política —poner en crisis las habituales referencias a las cinematografías y posturas teóricas anglosajonas como brújulas del momento presente—. En efecto, el cine metamodernista en el contexto norteamericano ya ha comenzado a estudiarse a partir de un cierto canon obviamente compuesto por las figuras que consideran más afines (Wes Anderson, Miranda July, Greta Gerwig…), pero nos parece interesante ampliar estos primeros trabajos con obras de procedencia algo más alejada. Del mismo modo, queda pendiente una futura investigación sobre la relación concreta entre metamodernismo y cine español —a partir de las tradiciones, fuentes, evoluciones y contrastes que conforman la historia y teoría de nuestro cinema—, pero semejante empresa es mucho más compleja y la dejamos aquí apuntada para una futura y, esperamos, inminente investigación posterior.

## 2. ¿QUÉ ES EL CINE METAMODERNISTA?

En primer lugar, conviene despejar un error terminológico que viene de lejos: la diferencia entre lo que podríamos llamar el «pensamiento moderno» —esa suma de proyectos unificados o Grandes Relatos que se suceden, peor que mejor, desde el surgimiento de la idea cartesiana del sujeto hasta el supuesto triunfo del capitalismo occidental— y el «cine moderno» —ese periodo comprendido entre finales de los cincuenta y principios de los ochenta en el que se despliegan los estilemas y las operaciones temáticas y formales que se oponen al Modo de Representación Institucional, a menudo bajo fórmulas derivadas de la política de los autores (Font, 2002; Martin, 2008). Otro tanto ocurre con el «pensamiento posmoderno» —que puede incorporar desde el proyecto heideggeriano de la destrucción de la metafísica, pasando por la deconstrucción o la lectura que se hizo de esta en la cultura pop, que se enfrentaba irónicamente a cualquier posibilidad de acceder a la verdad— y el «cine posmoderno» —con su obsesión por la hibridación, el pastiche y la cita como estrategias discursivas principales—. Ahora bien, y aquí empiezan los problemas, una gran parte de la bibliografía existente sobre el cine posmoderno tiende a centrar su atención no tanto en los mecanismos de significación formal, sino en los «contenidos» o las implicaciones temáticas que parecen surgir de dicha etiqueta —si bien desde posiciones ideológicas tan diferentes como el humanismo laico (Imbert, 2018), la teología fílmica (Orellana y Martínez Lucena, 2010) o los estudios culturales (Deleyto, 2003)—. Nos atreveríamos a sugerir que dicho déficit a la hora de pensar lo más concreto de la forma fílmica posmoderna no es sino una consecuencia lógica de la primacía de las corrientes del análisis fílmico derivadas del posestructuralismo y su particular interés en leer (a favor o en con-

tra) los mensajes ideológicos del cine por encima de sus procesos de significación formal concretos. Hay, por supuesto, notables excepciones como las aproximaciones materialistas de Roberto Amaba (2019) o los textos netamente ensayísticos de Mariel Manrique sobre cine contemporáneo (2024).

Ahora bien, si acudimos a la bibliografía publicada hasta el momento alrededor del metamodernismo, lo primero que llama la atención es la confusión que se arrastra al considerar únicamente el campo del «pensamiento» como el eje principal sobre el que levantar el debate de las artes, considerando el cine o bien como un «ejemplo» sobre el que levantar sus argumentos, o bien como una mera consecuencia de la lucha por las ideas que tiene lugar en una hipotética esfera superior. Dicho con mayor claridad: no se tiene en absoluto en consideración lo específicamente cinematográfico —la forma fílmica—, sino que se somete al cine por enésima vez al inevitable logocentrismo discursivo de las filosofías del arte.

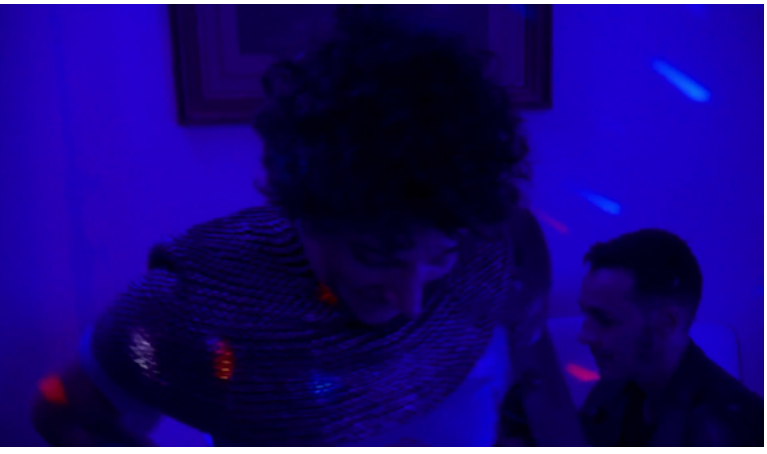
Aunque generalmente obviada desde el campo de la filosofía, en el campo de los estudios fílmicos la situación es bien diferente. El cuestionamiento de las etiquetas *cine moderno* y *cine posmoderno* y la manera en la que han podido utilizarse se ha mantenido activa durante los últimos treinta años. Pondremos simplemente unos breves ejemplos: Iván Bort y Francisco Javier Gómez Tarín (2012) ya negaron la posibilidad misma de la evolución de la modernidad fílmica aduciendo a la rarefacción de los estilemas y a la continuidad inevitable de la política de los autores. El mismo año, Carlos Losilla (2012) estudiaba los intersticios del clasicismo para desactivar el relato de una evolución lineal que ha desembocado en su «antihistoria» del cine (Losilla, 2023). Más recientemente, Marta Piñol (Piñol Lloret, 2022) conectó los estilemas principales del vacío del cine moderno con una corriente que claramente desborda los paradigmas de la posmodernidad como el *slow cinema* (Ferragut y Sharp-Casas, 2023). Estos autores y autoras se suman a propuestas paralelas como las del nuevo «cine romántico» de Annalisa Mirizio (2023), a la del «modernismo internacional» de Howard Finn (2022) y a diferentes voces que están comenzando a sugerir precisamente la idea central del proyecto metamodernista: que se ha generado un puente, una conexión, un diálogo entre los rasgos temáticos y formales del cine moderno y del cine posmoderno.

Aquí debemos detenernos precisamente en el uso que el equipo de Van der Akken otorga a la partícula *meta-*, y que sitúa no tanto en el sentido habitual que refiere el significado a la reflexión sobre el concepto interno al que se aplica (como en *metacine*, por ejemplo), sino a la *metaxis* (*μεταξύ*) platónica. En nuestro campo, ese *meta-* funciona como un intento para romper el binarismo que se había establecido implícitamente en las historias del cine entre *modernidad* y *posmodernidad*.

La quiebra de los binarismos conceptuales hunde sus raíces en del proyecto deconstructivo de Derrida, pero, al menos en el campo del cine, requiere obligatoriamente de una reflexión que no se quede únicamente en el contenido, sino que descienda a la cuestión específica de la forma. Ofreceré apenas un ejemplo. *Orlando, mi biografía política* (Orlando, Ma Biographie Politique, Paul B. Preciado, 2023), es una película situada precisamente a medio camino entre las herencias del panfleto político de la modernidad y los mecanismos irónicos del cine posmoderno. Por un lado, la pieza de Preciado es insobornable en su intento de llevar el tema fundamental —la superación de los binarismos de género— a una propuesta estética concreta que *traduzca* las imposibilidades esencialistas de la propia Historia del Cine. Para ello, no dudará en hibridar mecanismos característicos de la escritura autoral ensayística de los tardosesenta y setenta (la mirada a cámara [Figura 1], o el uso de una voz en *off* que impone un desarrollo *de tesis*), con rasgos netamente posmodernos como la reivindicación de lo *kitsch* (véanse los planos de las estatuas, con su composición hipersubrayada [Figura 02]) o incluso de lo *camp* (la torpeza y fealdad con la que rueda la fiesta en la consulta [Figura 03]).







**Figuras 1, 2 y 3. *Orlando, mi biografía política* (*Orlando, Ma Biographie Politique*, Paul B. Preciado, 2023)**

En ambos casos se puede apreciar, como señalaba anteriormente, que el metamodernismo no es simplemente una cuestión de *temas* —el *cuerpo*, la *identidad*—, ni siquiera de *etiquetas/estilos* —lo *quirky*, ya no digamos el *cine de mujer*, etiqueta directamente incompatible con la supuesta quiebra de los binarismos—, sino que llega directamente a la problemática más fundamental de la escritura cinematográfica. Merece la pena, por lo tanto, intentar recuperar y sistematizar ciertas ideas del cinema contemporáneo a propósito de esta nueva brújula conceptual.

## 3. LA CUESTIÓN DE LAS ESCRITURAS METAMODERNISTAS

La problemática del «retorno de la modernidad» se repite inevitablemente en la bibliografía del campo desde la década de los noventa. En la esfera internacional ya estaba presente en los movimientos de la «nueva cinefilia» (Rosenbaum y Martin, 2011) y su reivindicación de las escrituras de Kiarostami, Jafar Panahi o Hou Hsiao-Hsien. Pero ni siquiera era necesario mirar tan lejos: pronto surgieron antologías de textos que exploraban el mismo fenómeno en territorio europeo (Font y Losilla, 2007) y, más recientemente, en territorio español (Cornejo, 2021). Que las llamadas «cinematografías emergentes» mantuvieron viva una cierta manera de relacionarse con la problemática teórica del realismo o de la autoría es algo sobradamente demostrado, si bien todavía queda abierta la pregunta por su pertinencia en la actualidad.

Por un lado, no son pocas las voces críticas que han cuestionado —a menudo desde su interior— el «cine de festivales» (Guillot, 2021), así como los problemas derivados de los laboratorios de guion y la hipotética homogeneización de ciertas escrituras que acaban desembocando en lo que, de manera despectiva, se suele englobar bajo la etiqueta de «formalismo». Por otra parte, no es menos cierto que, si no fuera por mecanismos institucionales que posibilitan y protegen las alteridades cinematográficas, una gran parte de las propuestas que se oponen al canon audiovisual imperante no tendrían posibilidad alguna de llegar a los diferentes públicos. La pregunta que surge entre ambas tensiones toca directamente la naturaleza de la escritura cinematográfica: ¿se esclerotizó un

conjunto de estilemas que hoy resultan inevitables en el mal llamado «cine de festival» (la mirada a cámara, la potenciación del «efecto realidad», el tiempo muerto, la errancia de los protagonistas, la ruptura de la transparencia enunciativa...) o, por el contrario, hay realmente una evolución concreta que responda al signo de los tiempos?

No cabe duda de que la propia captación del mundo se ha modificado a partir de las tecnologías digitales (Quintana, 2011), si bien, actualmente el cine ha quedado desplazado tanto en lo tocante al almacenamiento de las subjetividades individuales (sobradamente cumplida por las redes sociales, gigantescos repositorios de clips que marcan el paso de cada tiempo individual) como en lo que corresponde a las expectativas políticas que encarna[2]. También es cierto que la modificación de los mecanismos de exhibición pospandémicos está arrastrando una serie de cambios sociológicos: la sala de cine, en los escasos núcleos urbanos en los que todavía se mantiene, hoy también es un repositorio de *contenidos* —retransmisiones en directo, competiciones de videojuegos, charlas motivacionales para empresas...— en el que la exhibición de películas viene marcada por una tendencia a homogeneizar y dominar las salas en el fin de semana de su estreno.

La idea del cine que encarnaron las sucesivas modernidades —del realismo baziniano en constante compromiso con la mostración del mundo al que servía como herramienta de reflexión social al hilo de las revueltas de los sesenta— ha sido directamente suprimida y, con ella, se ha dejado a un cierto cine flotando en un vacío de sentido en el que cada película parece tener que responder de su propia existencia. Dicho con mayor claridad: el cine moderno pareció adquirir, por los más osados de sus teóricos, una suerte de destinación esencialista y fundamental que únicamente podía acabar fracasando. En lo tocante a su aprehensión de la realidad, basta ver cómo hoy cualquier producción de Hollywood incorpora un plano secuencia digital completamente falseado y lleno de trucajes que desmonta dramáticamente el célebre *dictum* de Bazin sobre el montaje prohibido. En lo tocante a su transmisión de memoria, cualquier sujeto más o menos tecnológico compone su pequeño archivo de vivencias al margen de sus rasgos concretos de género, clase, raza o identidad. Esto confirma que el viejo sueño de la visibilidad como forma de emancipación y llamada al compromiso[3] estaba parcialmente equivocado: las imágenes de los trabajadores obreros muestran, en muchísimos casos, sus aspiraciones de ascender en la escalera turbocapitalista.

La escritura cinematográfica metamodernista parte, por lo tanto, de la asunción de ese fracaso y de la necesidad explícita de superar esa constante *lejanía* de la realidad. Por un lado, parece evidente que el cine no puede aspirar ya a un hipotético estatuto de Verdad que se suponía poco menos que consustancial a los proyectos ontológicos del realismo. Por otro lado, sin embargo, la imposición de una imagen posmoderna completamente artificial y falseada[4] —por no mencionar la inminente irrupción de planos exclusivamente generados por Inteligencia Artificial, con su inevitable sentido siniestro de extrañamiento—, acaba por imponer un déficit en la mirada, la sensación de que la distancia entre lo proyectado y el mundo real impone un abismo inhabitable. De ahí que la primera acción que se puede detectar en este nuevo movimiento

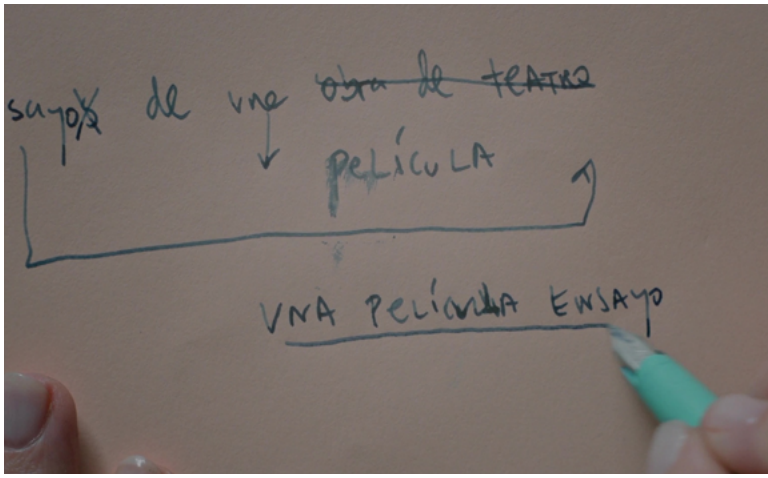
LA IDEA DEL CINE QUE ENCARNARON LAS SUCESIVAS MODERNIDADES (...) HA SIDO DIRECTAMENTE SUPRIMIDA, Y CON ELLA, SE HA DEJADO A UN CIERTO CINE FLOTANDO EN UN VACÍO DE SENTIDO EN EL QUE CADA PELÍCULA PARECE DEBER RESPONDER DE SU PROPIA EXISTENCIA. LA ESCRITURA CINEMATOGRÁFICA *METAMODERNISTA* PARTE, POR LO TANTO, DE LA ASUNCIÓN DE ESE FRACASO Y DE LA NECESIDAD EXPLÍCITA DE SUPERAR ESA CONSTANTE *LEJANÍA* DE LA REALIDAD

es el cuestionamiento de los propios mecanismos de captación cinematográfica, pero siempre a favor de una escritura que aspire (de manera imposible) a dotar de sentido al mundo.

Esto se entenderá mejor con un simple ejemplo. La película *Las chicas están bien* (Itsaso Arana, 2023) es heredera consciente de ciertas huellas de la modernidad: se presenta como un film-ensayo [Figura 04], rompe la cuarta pared para que una de las protagonistas se dirija a «la cámara» de manera explícita [Figura 05], falsea los diferentes planos narrativos para generar una dislocación de tiempos y espacios en los que los ensayos de una obra de teatro y la vida misma parecen confundirse [Figura 06]. La película se configura por entero en su coqueteo con la verdad extratextual: las actrices utilizan sus nombres reales y participan improvisando las escenas, las tramas apenas esbozadas reproducen vivencias íntimas y, en el límite, la propia Barbara Lennie reflexiona sobre su embarazo mientras la cámara lo retrata en tiempo y real.

Esa mezcla de elementos reales, ensayados, ficcionalizados y manipulados acaba generando una atractiva combinación de ideas, emociones, conversaciones y desvíos que no temen al enfrentamiento con la ya citada «estructura del sentimiento» a la que hacíamos referencia anteriormente: mediante una depuración de los elementos narrativos y una voluntaria ligereza —que no ingenuidad— que hace que la película de Arana dialogue con las líneas básicas del cine *quirky*, se acaba disponiendo una propuesta a medio camino entre el compromiso (moderno) con la realidad y los elementos lúdicos (posmodernos).

Del mismo modo, y como señalábamos, no deja de ser interesante que la propia Arana utilice la categoría «ensayo» para referirse a su propia obra. Català señalaba en su monografía al respecto (2014: 199) que los films englobados en dicha categoría negaban de manera explícita tanto el método cerrado de trabajo —propio de las ciencias objetivas— y la parataxis de su estructura. En efecto, la obra remite más bien a una exploración








**Figuras 4, 5 y 6.** ***Las chicas están bien*** **(Itsaso Arana, 2023)**

de lo cotidiano y de lo efímero que se aprecia en la acumulación de materiales significantes que componen su estructura: los diferentes fragmentos de los ensayos, pero también de los juegos, las complicidades o las fiestas se superponen de manera

orgánica pero no prediseñada donde es ese placer por la errancia y el vigor de lo inesperado lo que configuran una experiencia única. En oposición a los métodos del documental convencional —con su severidad en temas y formas—, pero también a las ficciones herméticas y controladas, la obra de Arana se beneficia de una levedad que rompe, como señalábamos antes, los binarismos tradicionales entre ficción y no-ficción.

La cinta de Arana permite también paladear hasta qué punto nos hemos distanciado de las propuestas de los países emergentes que configuraron el canon sobre el que se apoyó la «Nueva Cinefilia»: basta comparar la estrategia de quiebra que utilizaba Abbas Kiarostami en la exquisita *El sabor de las cerezas* (*Ta'm e guilass*, Abbas Kiarostami, 1997) con la reformulación operada por el propio cuerpo de la directora en la no menos meritoria *Tenéis que venir a verla* (Jonás Trueba, 2022) y, finalmente, en el cierre de tono mágico y dulcemente irónico de *Las chicas están bien*. En el primer caso, la película rompe sobre la errancia de un personaje en el que se anuda la voluntad de morir y sobre el que Kiarostami dispone una magnética y densa reflexión en la que se entrecruzan la familia, la religión, la política, la ciencia... Dicho con rapidez, el peso de la muerte impone su opacidad sobre todos los materiales del film hasta desplomar, literalmente, toda la tramoya enunciativa que se muestra incapaz de dar respuesta al enigma ético mayor de la cinta [Figuras 07 y 08].

Cuando dieciocho años después Jonás Trueba decide reformular esta misma estrategia vemos hasta qué punto su película ya está desplazada de los lugares comunes del cine moderno: desde una dimensión mucho más humilde en la que una dulce pátina melancólica y humanística ha desplazado la gelidez de los métodos del distanciamiento, la obra se dispone únicamente entre cuatro personajes tras los que late la pregunta por la juventud perdida y los mecanismos de aceptación del futuro. En Trueba los personajes orbitan en una inmensa pequeñez de viajes en trenes de cercanías,





**Figuras 7 y 8.** ***El sabor de las cerezas*** **(*Ta'm e guilass*, Abbas Kiarostami, 1997)**

pisos en el extrarradio y expectativas frustradas. Al final, cuando Itsaso Arana sea retratada orinando, riendo y después siendo captada por todo el equipo de rodaje, la reflexión se teñirá de una inevitable ironía amarga [Figuras 09 y 10]. Todavía estamos en el terreno de las grandes preguntas (por el futuro, por el tiempo perdido...) pero el tono es necesariamente introspectivo y meditabundo.

Sin embargo, *Las chicas están bien* realiza esa estrategia de ruptura de los mecanismos de la enunciación desde el primer minuto, constantemente, hibridando géneros y posiciones en lo que únicamente se puede formular como la búsqueda explícita de un futuro. Los monólogos no esconden la preocupación por la muerte, ni la desazón ante el futuro, ni los temas que habíamos rastreado en las cintas de Kiarostami o Trueba. La di-





Figuras 9 y 10. *Tenéis que venir a verla* (Jonás Trueba, 2022)

ferencia frente a ellas es justo la capacidad para proponer diferentes posiciones claramente positivas en todas las franjas de edad: la superación del duelo, el deseo sexual, la creación artística, el amor o la maternidad son posibles respuestas que las actrices *ensayan* (y no olvidemos que se presenta voluntariamente como un *film-ensayo*) ante las diferentes rugosidades que va planteando su propia existencia.

Ese enfoque voluntariamente optimista —y, repetimos, nunca ingenuo—, se lleva hasta sus últimas consecuencias al fusionar el cuento de hadas y la propia clausura cinematográfica: «¿Te puedo dar un beso de película?», le pregunta una de las protagonistas al hipotético «príncipe» que sujeta un sapo, y poco después, antes de insertar los créditos, otras voces comentan: «Parece el final... ¿Seguro que estáis bien? / Nunca me habían preguntado tantas veces si estoy bien en un rodaje». Repetimos: todo el funcionamiento hibrida modernidad y posmodernidad, buscando nuevos territorios en los que lo que se escribe es, netamente, la posibilidad de un futuro.

## 4. EL PROBLEMA DEL FUTURO: EL METAMODERNISMO COMO SUPERACIÓN

Y es que, de hecho, si uno de los problemas principales del metamodernismo fílmico es su relación con los vectores de la realidad, la materia y los propios mecanismos del borrado de las huellas de la enunciación, el siguiente paso consiste en confrontar toda esta relación con el problema mismo de la apertura hacia el futuro. Máxime cuando en nuestros días se ha tendido a otorgar demasiada relevancia a un cierto pensamiento anglosajón, especialmente representado por voces como la de Mark Fisher, que han confundido de manera involuntaria la crítica al capitalismo con la supuesta incapacidad de imaginar futuros desde los marcos sociales en los que ellos mismos escribían. Este tipo de pensadores —casi siempre hombres blancos provenientes de potencias mundiales y serias dificultades para pensar con un marco interseccional— generaron durante las últimas décadas del siglo pasado una suerte de tendencia apocalíptica que, pese a sus más que interesantes aportaciones, corre el riesgo de conducir a una vía muerta teórica —política, estética, existencial— absolutamente incompatible con los grandes hallazgos del cine metamodernista.

Antes bien, ese retorno a la simplicidad, a la pregunta concreta por la intimidad o por la «estructura de sentimientos» no puede agotarse únicamente en una suerte de anonadamiento nar-

cisista. Es uno de los riesgos que comparecen en no pocas de las llamadas «autoficciones contemporáneas», en las que muchas veces se detectan con facilidad una suerte de lugares comunes (pertenencia a familias con gran poder adquisitivo, exhibición de las heridas familiares, un cierto solipsismo en los discursos sobre la identidad…) que resultan poco operativos a la hora de *imaginar futuros posibles*. Lo diremos con absoluta claridad: el retorno al pasado propio del metamodernismo no se agota en un simple *ajuste de cuentas* con el sufrimiento de cada sujeto —después de todo, en mayor o menor medida, todos contamos con nuestras pequeñas heridas y nuestras deudas pendientes—, sino que se proyecta claramente hacia el porvenir configurando de alguna manera una sociedad global mejor *para todo el mundo*. Y lo hace, por supuesto, mediante una exploración concreta de los recursos audiovisuales.

Ciertamente, este tipo de propuestas ya se comenzaron a esbozar hace unos años en los directores más dotados de la posmodernidad: el Nanni Moretti de *Aprile* (1998) ya configuraba desde los postulados de la autoficción (Mendieta Rodríguez, 2017) un doblez en el que un acontecimiento privado (el nacimiento de su hijo) servía como vehículo para proyectar una posible victoria de las fuerzas progresistas en Italia. La posterior irrupción de autoras vinculadas a la cuarta ola del feminismo recogió aquellas herencias y configuró un crisol de posibilidades en las que los diálogos sobre la intimidad, el cuerpo, la necesidad de generar un nuevo relato compartido o, en muchos casos, simplemente de ser capaces de poner en juego su capacidad de *hacer cine* dispararon todo tipo de reflexiones sobre las sociedades que podemos construir en un futuro.

Podríamos tomar como ejemplo películas españolas recientes como *20 000 especies de abejas* (Estíbaliz Urresola Solaguren, 2023) o *La maternal* (Pilar Palomero, 2022) en las que cristaliza la concisa definición de Shaila García Catalán que señala que un film puede ser un «dispositivo de escucha» (2024: 31). Es una idea que podemos llevar más lejos: esa «escucha» no es simplemente un gesto de archivo, de memoria, de reposición del pasado —bien es sabido que el *exceso de memoria* ha generado en nuestras sociedades no pocas veces un efecto contraproducente, esclerótico—, sino que funciona como la única llave capaz de abrir un futuro posible: en la escucha de la madre o del padre se arrancan los pedazos desde los que nosotros construimos nuestra propia relación con los otros. Es el trayecto de *Cinco lobitos* (Alauda Ruiz de Azúa, 2022), con las últimas palabras de Amaia (Laia Costa) a su hija —«Vámonos a casa, mi amor»—, es el monólogo final de Ana (Luna Pamiés) en *El agua* (Elena López Riera, 2022) y, por supuesto, es la decisión de Celia (Andrea Fandos) de cantar con su propia voz al final de *Las niñas* (Pilar Palomero, 2020). Son gestos, palabras, operadores textuales, que de ninguna manera se dejan vencer por el derrotismo político y existencial *a-lo-Fisher*, sino que, por ser rodados e insertados en un cierto universo ficcional, modifican radicalmente las expectativas de nuestro futuro.

Quizá aquí se encuentre una de las grandes bazas del cine metamodernista cuando enfrenta de manera consciente la inevitable parálisis que emerge de algunos fragmentos de la obra de Fisher con las posibilidades positivas de la nostalgia que ya estaban presentes en la obra de Tanner. El retorno al pasado —a la casa de la infancia, al replanteamiento por el padre o la madre, al contenido reprimido de un pasado ideológico— no tiene casi nunca un efecto paralizante, sino que pone en marcha y activa mecanismos concretos de acción política, social, e incluso de cuidado afectivo y personal. Por mencionar simplemente dos ejemplos que utilizan el mismo recurso formal —la pantalla partida—, dos películas como *El año del descubrimiento* (Luis López Carrasco, 2020) y *Cábala caníbal* (Daniel V. Villamediana, 2014) están explorando mediante la escucha y el recurso al archivo un cierto temblor social y personal que exige una respuesta en el presente. En el primer

caso, se proyecta una mirada extrañada y amarga sobre las tensiones obreras en una España vestida de triunfalismo mientras que en el segundo se propone un laberinto onírico de fantasías familiares que discute con chispazos de cotidianeidad rodados en el más radical presente —hasta el punto de encarnarse simbólicamente en la línea temporal de montaje de la propia película que estamos viendo. En ambos casos podemos seguir esa sugerencia de Tanner por la cual no resulta sensato dejar en manos de la extrema derecha la gestión de elementos folclóricos, nostálgicos o vinculados a un hipotético pasado comunitario.

No obstante, conviene ser cauto también con este tipo de afirmaciones. La búsqueda de futuros implica necesariamente la huida de cualquier tipo de manierismo temático y formal —en el momento en el que se puede hablar de *estilemas reconocibles* en toda una *generación* se corre el riesgo de caer en la predicibilidad, el agotamiento y la fórmula hueca. Este tipo de propuestas se construyen sobre una enorme fragilidad estructural en el campo del cine español, lo que implica un apoyo sostenido —y abierto al error— hacia sus creadoras. Estas películas destacan por su compleja diferencia y riqueza por mucho que ciertas miradas malintencionadas aplasten sus logros bajo una serie de categorías que suelen citar peyorativamente —el «feminismo», la «sensibilidad», la «intimidad»...—, no dándose cuenta de que todas ellas toman posiciones diferentes en el tablero y, al hacerlo, encarnan a la perfección el proyecto metamodernista: colaborar activa y positivamente en la forja de un marco simbólico, complejo y riguroso, que abra un futuro mejor para la ciudadanía que ha de venir.

## 5. ALGUNAS CONCLUSIONES

Hemos intentado ofrecer algunas primeras intuiciones sobre esa resbaladiza etiqueta (el «cine metamodernista») que deberán ser profundamente ampliadas y matizadas en el futuro. No obstante, la idea fundamental —que una nueva naturaleza de lo cinematográfico viene desplegándose desde los primeros años de 2000 y que tiene entre sus rasgos principales el replanteamiento sobre el cuerpo y los afectos, la compleja relación con el pasado y la exigencia de una mayor complejidad temática y formal— nos resulta ciertamente sólida.

En lo tocante a los cuerpos y los afectos, y redondeando algunas de las ideas más afortunadas que otros trabajos han propuesto al respecto (Checa Bañuz, 2018), parece que el metamodernismo trae una reivindicación de lo más concreto de cada experiencia en lo que, paradójicamente, puede tener de comunicable e incluso de ser susceptible de ser compartida. En un momento en el que el esencialismo binarista se pone en crisis, los cuerpos que filman se dividen entre el inevitable peso de sus identidades y etiquetas —«mujer», «racializado», «trans», «catalán», «española», «migrante», «documentalista» — y el peso concreto de la vivencia que porta sobre sus hombros y que transmite, lo mejor que puede, en una colección de estilemas y temas a medio camino entre la autoría y los nuevos modelos de comunicación audiovisual tecnológica. Frente a la mostración desmesurada en redes sociales y al peso de los discursos identitarios, cada película del metamodernismo lucha por encontrar una voz individual, pero no narcisista.

LA IDEA FUNDAMENTAL ES QUE UNA NUEVA NATURALEZA DE LO CINEMATOGRÁFICO VIENE DESPLEGÁNDOSE DESDE LOS PRIMEROS AÑOS DE 2000 Y QUE TIENE ENTRE SUS RASGOS PRINCIPALES EL REPLANTEAMIENTO SOBRE EL CUERPO Y LOS AFECTOS, LA COMPLEJA RELACIÓN CON EL PASADO Y LA EXIGENCIA DE UNA MAYOR COMPLEJIDAD TEMÁTICA Y FORMAL.

En lo tocante a la historicidad, ya hemos señalado que el peso de la nostalgia puede ser abrasiva como bien demuestra el abuso de la hauntología *fisheriana* —que no la del propio Derrida, que apunta en una dirección bien distinta, hacia la posibilidad de un futuro—, y que ya ha recibido sensibles correcciones y ampliaciones por autores como el ya citado Grafton Tanner o, en nuestra esfera, Brunella Tedesco (2022), Ana Carrasco Conde (2017) o Pablo Sánchez (Sánchez Blasco, 2023). La idea de que el ecosistema audiovisual contemporáneo está anonadado en mecanismos de nostalgia, repetición y dulcificación de la memoria es, en realidad, una herencia de la posmodernidad que conviene matizar incorporando a la contra la irrupción en nuestras carteleras de obras tan diferentes como *El sol del futuro* (*Il sol dell'avenire*, Nanni Moretti, 2023) o *Te estoy amando locamente* (Alejandro Marin, 2023) que apuestan por un replanteamiento radical y optimista en el que el sufrimiento del pasado no sirve para victimizar ni regodear, sino que dispara en línea recta hacia un posible futuro mejor.

Por último, en lo tocante a la cuestión de la complejidad, hemos visto cómo la reivindicación de la ligereza o la fragilidad en obras como la de Itsaso Arana no cae nunca en la simpleza enunciativa ni en una torpe ingenuidad. Antes bien, la paradoja del metamodernismo es cómo los creadores que flirtean con lo *quirky* son capaces, a su vez, de dotar de un inmenso calado temático y formal a sus creaciones. A nuestro juicio, esta estrategia abre un ilusionante camino que puede apropiarse y superar las posturas de lo *camp* y lo *kitsch* que habían dominado las apuestas posmodernas, sin desplomarse necesariamente en una cita —por lo demás, bastante improductiva— a los mecanismos «autorales» de la modernidad.

Esta triple cartografía puede ser un mapa inicial para releer el cine que nos rodea. Nos permite asumir, desde una perspectiva constructiva y nada apocalíptica, una visión del cine no petrificada por sus «muertes» ni sus «melancolías» —postura nostálgica que suele correr el peligro de acabar en posiciones reaccionarias—, sino, antes bien, en perpetuo movimiento hacia un futuro que no esconde sus sombras, pero que no se rinde ante ellas. El cine metamodernista, al superar la congoja y la ironía, reasume sus compromisos con la realidad, el sujeto y el mundo, para volver a reiniciar su Historia las veces que sea necesario. Y todavía podemos decir más: si, como estamos convencidos, «el análisis y la interpretación (…) son una práctica que implica al sujeto que lee y que pone en juego la verdad de la enunciación» (González Hortigüela y Canga Sosa, 2023: 312)—, queda en el aire la pregunta sobre cómo será posible realizar un análisis fílmico o una interpretación metamodernista. Pero esa es, sin duda, otra pregunta que deberá ser respondida en los años venideros. ■

## NOTAS

* El presente trabajo ha recibido el apoyo del proyecto de investigación *Estrategias discursivas de disenso en las prácticas documentales españolas contemporáneas* (DOESCO) (código UJI-B2021-32) bajo la dirección de Javier Marzal Felici y Marta Martín Núñez, financiado por la Universitat Jaume I a través de la convocatoria competitiva de proyectos de investigación para el periodo 2022-2024.

1 Somos conscientes de que en castellano se pueden dar no pocos equívocos entre los posibles usos «metamodernismo» y «metamodernidad». Hemos optado por la primera formulación siguiendo la traducción de Joaquim Feijó para *Mutatis Mutandis* del trabajo de Akker, Gibbons y Vermeulen, si bien ya hay antecedentes en esta discusión como el trabajo de Dina Stoev (2022), e incluso en el ámbito hispánico, los precedentes de Elena Oliveras (2019) o de Luis Freites (2018).

2 Proponemos la simple consulta de la primera edición del *The Routledge Companion to Narrative Theory* (Dawson y Mäkelä, 2022), en el que la presencia de referencias dedicadas al séptimo arte es puramente testimonial, frente a la avalancha de textos dedicados al *storytelling* político, las *Fake News*, la *infoxicación*

y demás campos de estudio que, de un tiempo a esta parte, han ido desplazando los intereses de las modas académicas. También es necesario señalar que en dicho volumen no se encuentra con ninguna participación del ámbito hispano-luso-hablante, lo que también arroja una más que sospechosa reserva contra la configuración del saber narratológico que propone de manera reduccionista, insistente e injusta el ámbito anglosajón.

3 Sueño que, debemos recordar, estaba presente tanto en los relatos sobre el cine de sabor fenomenológico-católicos como el encarnado por Bazin, como en las propuestas materialistas y progresistas de Jonas Mekas.

4 Véase al respecto la reflexión sobre cine posclásico y contemplación siniestra teorizada por Shaila García Catalán (2019: 28-30).

## REFERENCIAS


Amaba, R. (2019). *Narración y materia*. València: Shangrila.

Bazin, A. (2001). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood : estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. México: Paidós.

Bort Gual, I.; Gómez Tarín, F. J. (2012). *La vida y nada más. Million Dollar Baby/Valor de Ley*. Santander: Shangrila.

Bretal, Á., Porta, M.; Zgaib, I. (2023). *Mumblecore: Exploraciones sobre el cine independiente norteamericano*. Buenos Aires: Taipei Libros.

Carrasco Conde, A. (2017). *Presencias irReales: simulacros, espectros y construcción de realidades*. Madrid: Plaza y Valdés.

Català Domènech, J. M. (2014). *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. València: Universitat de València.

Català Domènech, J. M. (2016). *La gran espiral. Capitalismo y esquizofrenia*. Vitoria: Sans Soleil.

Català Domènech, J. M. (2021). *Posdocumental. La condición imaginaria del cine documental*. València: Shangrila.

Checa Bañuz, C. (2018). *No Trespassing. De los cuerpos del cine a la conspiración contemporánea*. València: Shangrila.

Cornejo, R. (2021). *Las cortinas son invencibles*. Alicante: Dilatando Mentes.

Dawson, P.; Mäkelä, M. (2022). *The Routledge Companion to Narrative Theory*. Londres: Routledge.

Deleyto, C. (2003). *Ángeles y demonios: representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*. Barcelona: Paidós.

Ferragut, D.; Sharp-Casas, I. (2023). *Lo que dura una película. Una antología sobre Slow Cinema*. Barcelona: Laertes.

Finn, H. (2022). *Cinematic Modernism and Contemporary Film. Aesthetic and Narrative in the International Art Film*. Londres: Bloomsbury.

Font, D. (2002). *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*. Barcelona: Paidós.

Font, D.; Losilla, C. (2007). *Derivas del cine europeo contemporáneo*. València: Ediciones de La Filmoteca.

Freites Pastori, L. (2018). ¿Quién teme al metamodernismo? Introducción a una teoría post-posmoderna. *Forma. Revista d´Estudis Comparatius*, 17, 28-42.

García Catalán, S. (2019). *La luz lo ha revelado: 50 películas siniestras*. Barcelona: UOC.

García Catalán, S. (2024). Elogio del equívoco. El deseo trans en 20.000 especies de abejas. *Miguel Hernández Communication Journal*, 15(1), 23-54. https://doi.org/10.21134/mhjournal.v15i.2079

García Catalán, S., Rodríguez Serrano, A., & Martín Núñez, M. (2022). De un radical realismo íntimo: un Otro Nuevo Cine Español firmado por mujeres. *L´Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 31, 7-24.

González Hortigüela, T.; Canga Sosa, M. (2023). La pasión de dos hermanas abocadas a la muerte: de Tristán e Isolda a Melancolía (Lars von Trier, 2011). *Asparkía*, 42, 311-344. https://doi.org/10.6035/asparkia.7010

Guillamón, S. (2020). Haptic Visuality and Film Narration: Mapping New Women's Cinema in Spain. *Communication & Society*, 33(3), 137-147. https://doi.org/10.15581/003.33.3.137-147

Guillot, E. (2021). Algunas verdades incómodas. En C. F. Heredero (Ed.), *Encrucijadas: Cine. Festivales. Plataformas* (pp. 149-154). Murcia: Festival Internacional de Cine de Murcia IBAFF.

Imbert, G. (2018). *Crisis de valores en el cine posmoderno*. Madrid: Cátedra.

Josephson Storm, J. A. (2021). *Metamodernism. The Future of Theory*. Chicago: University of Chicago Press.

Losilla, C. (2012). *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*. Madrid: Cátedra.

Losilla, C. (2023). *El folio en blanco, o cómo imaginar una hipotética antihistoria del cine*. Asturias: Ediciones Trea.

MacDowell, J. (2017). The Metamodern, the Quirky and Film Criticism. En R. Van Den Akker, A. Gibbons, y T. Vermeulen (Eds.), *Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism* (pp. 25-40). Londres: Rowman & Littlefield.

Manrique, M. (2024). *Algunas personas son hermosas. Ensayos sobre cine y literatura*. València: Shangrila.

Martin, A. (2008). *¿Qué es el cine moderno?* Santiago de Chile: Universidad Uqbar.

Mendieta Rodríguez, E. (2017). La autoficción en Aprile: acercamiento teórico a la película de Nanni Moretti. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 13, 149-175.

Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (vol. 1)*. Barcelona: Paidós.

Mirizio, A. (2023). En torno a un modo romántico del cine. Notas sobre una falsa vuelta atrás después de la postmodernidad. En C. Losilla (Ed.), *El folio en blanco, o cómo imaginar una hipotética antihistoria del cine* (pp. 77-98). Asturias: Trea.

Oliveras, E. (2019). *La cuestión del arte en el siglo XXI. Nuevas perspectivas teóricas*. Buenos Aires: Paidós

Orellana, J.; Martínez Lucena, J. (2010). *Celuloide posmoderno: narcisismo y autenticidad en el cine actual*. Madrid: Encuentro.

Piñol Lloret, M. (2022). *Miradas ascéticas. Poéticas del distanciamiento en el cine moderno y contemporáneo*. València: Shangrila.

Quintana, À. (2011). *Después del cine: imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acantilado.

Rosenbaum, J., & Martin, A. (2011). *Mutaciones del cine contemporáneo*. Madrid: Errata Naturae.

Sánchez Blasco, P. (2023). Cenizas del futuro: Nostalgia y ruinas en el relato cybernoir. *L´Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 36, 193-204.

Stoev, D. (2022). Metamodernism or Metamodernity. *Arts*, 11(91).

Tanner, G. (2022). *Las horas han perdido su reloj. Las políticas de la nostalgia*. Barcelona: Alpha Decay.

Tedesco-Barlocco, B. (2022). El pasado dicta el futuro. Los revivals y la nostalgia en Gilmore Girls: A Year in the Life y Twin Peaks: The Return. En G. Cappello (Ed.), *Ecos y variaciones de la ficción televisiva* (pp. 29-48). Lima: Universidad de Lima.

Van den Akker, R., Gibbons, A.;Vermeulen, T. (2017). *Metamodernism. Historicity, Affect and Depth After Postmodernism*. Londres: Rowman & Littlefield.

Williams, R.; Orrom, M. (1954). *Preface to Film*. Londres: Film Drama Limited.

Zavarzadeh, M. (1975). The Apocalyptic Fact and the Eclipse of Fiction in Recent American Prose Narratives. *Journal of American Studies*, 9(1), 69-83.

Zunzunegui, S.; Zumalde, I. (2019). *Ver para creer. Avatares de la verdad cinematográfica*. Madrid: Cátedra.

## HACIA UN CINE METAMODERNO: ELEMENTOS CRÍTICOS PARA EL DEBATE ENTRE METAMODERNISMO Y ESCRITURA FÍLMICA

**Resumen**

El artículo propone una reflexión en torno a la hipotética existencia de un cine metamodernista, tomando como referencia los tres campos propuestos en el trabajo de den Akker, Gibbons y Vermeulen: los afectos, la historicidad y la complejidad. Exploraremos la posibilidad de un cine que durante las dos últimas décadas ha participado en el cuestionamiento de los lugares comunes de la posmodernidad en busca de un «entre», una recuperación de ciertas herencias de la modernidad. Esta idea queda situada en el contexto general de las teorías del cine posteriores a la Nueva Cinefilia, que ya apuntaban al resurgimiento de una cierta idea de «modernidad internacional» que coincidía, a su vez, con el surgimiento de toda una serie de nuevos estilos, categorías y escuelas: del *Mumblecore* al *Cine Quirky*, del Otro Nuevo Cine Español Femenino al auge de la autoficción. Proponemos aquí rasgos e ideas comunes a dichos movimientos que permiten clarificar lo que ocurre a partir de dos grandes hitos: la reflexión sobre la propia escritura cinematográfica y la manera en la que, al proyectarse hacia el futuro, configura y propone diferentes mundos posibles que esquivan la trampa de la nostalgia.

**Palabras clave**

Metamodernidad; Cine español; Crítica de cine; Teorías del Cine; Nostalgia.

**Nota curricular**

Aarón Rodríguez Serrano (Madrid, 1983) es Catedrático en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I. Miembro del Grupo de Investigación *Irma Vep (Investigación de los Recursos en los Medios Audiovisuales: Voces, Escrituras, Psicoanálisis*), ha publicado más de diez libros monográficos y de setenta artículos indexados. Entre los primeros destacan *Robert Guédiguian – La gente no sabe de su poder* (Filmoteca de València-Mostra de València, 2022), *Nanni Moretti* (Cátedra, 2018) y *Espejos en Auschwitz: Apuntes sobre cine y holocausto* (Shangrila, 2015). Colabora como crítico en diferentes medios impresos y digitales.

**Referencia de este artículo**

Rodríguez Serrano, A. (2025). Hacia un cine metamoderno: elementos críticos para el debate entre metamodernismo y escritura fílmica. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *39*, 165-179.

## TOWARDS A METAMODERN CINEMA: CRITICAL ELEMENTS FOR A DEBATE BETWEEN METAMODERNISM AND FILM WRITING

**Abstract**

This article offers a reflection on the hypothetical existence of a metamodernist cinema, with reference to the three key ideas proposed by Van den Akker, Gibbons and Vermeulen: affects, historicity and depth. It explores the possibility of a type of cinema that during the last two decades has participated in the questioning of the clichés of postmodernity in search of a "between" space, recovering certain legacies of modernity. This idea is located in the general context of film theories in the wake of the New Cinephilia, which have pointed to the resurgence of a certain notion of "international modernity" that itself coincided with the emergence of a whole range of new styles, categories and schools: from mumblecore to quirky cinema, from the Other New Spanish Cinema Made by Women to the rise of autofiction. Characteristics and concepts common to these movements are proposed here in an effort to clarify these developments on the basis of two key features: the way metamodernist cinema reflects on film writing itself; and the way it configures and proposes different possible worlds that avoid the trap of nostalgia by projecting themselves into the future.

**Key words**

Metamodernity; Spanish Cinema; Film Critic; Theories of Cinema; Nostalgia.

**Bio Note**

Aarón Rodríguez Serrano is a senior lecturer in the Department of Communication Sciences at Universitat Jaume I. He is a member of the Irma Vep Research Group (Research on Audiovisual Media Resources: Voices, Writing, Psychoanalysis) and has published more than ten monographic books, including Robert Guédiguian – La gente no sabe de su poder (Filmoteca de València-Mostra de València, 2022), Nanni Moretti (Cátedra, 2018) and Espejos en Auschwitz: Apuntes sobre cine y holocausto (Shangrila, 2015), as well as 70 indexed articles. He also contributes as a critic to various print and digital media publications.

**Article reference**

Rodríguez Serrano, A. (2025). Towards a Metamodern Cinema: Critical Elements for a Debate between Metamodernism and Film Writing. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *39*, 165-179.

*recibido/received:* 18.02.2024 | *aceptado/accepted:* 18.04.2024

Edita / Published by

associació cineforum L'ATALANTE

EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

**ISSN** 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com