

LA INVENCION DE LA MODERNIDAD
Historia y melancolía en el relato del cine

Carlos Losilla Alcalde

TESI DOCTORAL UPF / 2010

Directora de la tesi: Núria Bou i Sala

Departament de Comunicació



Para Elena y Víctor, coautores involuntarios.

Agradecimientos

A Domènec Font, que estuvo en el origen de este trabajo y al que debo muchas de las ideas en él contenidas; algún día espero que entienda ciertas cosas ocurridas en el camino.

A Núria Bou, apoyo siempre firme y discreto, que ha proporcionado apuntes esenciales.

A Xavier Pérez, que me obligó a empezar esta travesía.

A Àngel Quintana, que siempre tiene una sugerencia a punto.

A José Antonio Hurtado, José Luis Cienfuegos y José Luis Rebordinos, que permitieron la libre circulación de muchas ideas iniciales.

A Nicole Brenez, Adrian Martin y Joe McElhaney, que han servido de inspiración desde la lejanía.

Resumen

¿Cómo afrontar hoy la historia del cine? Ésta es la pregunta a la que intenta responder el presente trabajo, nacido de la necesidad de contarla otra vez, así como de renovar los puntos de vista desde los que se cuenta. En lugar de “historia”, se propone narrar un “relato”, pues se trata de un texto urdido y contado por alguien, como siempre sucede. ¿Desde dónde narrar hoy ese relato del cine? Desde la indagación en los conceptos de “historia” y de “melancolía”, que ayudarán a sentar las bases adecuadas para descubrir el funcionamiento de esa narración desde mediados de los años cincuenta, es decir, desde que un cierto cine –sobre todo el cine americano— se hace conciencia en determinados ambientes –la cinefilia que nace en Francia en ese momento— y empieza a contar por sí mismo. ¿Y cómo descubrir el modo operativo de ese relato? Rebuscando en las películas para encontrar los lazos que las unen, las tendencias que forman, las redes que construyen y que llegan hasta el presente, cuando parece haberse llegado a un punto límite. Proporcionar herramientas y ponerlas a trabajar, a modo de ejemplo para volver a pensar eso que llamamos “historia del cine”.

Com enfrontar avui dia la història del cinema? Aquesta és la pregunta a la que vol contestar aquest treball, nascut de la necessitat de explicar-la un altre cop, així com de renovar els punts de vista des dels que s'explica. En lloc d'”història”, es proposa narrar un “relat”, doncs es tracta d'un text elaborat i explicat per algú, com sempre passa. Des d'on narrar avui aquest relat del cinema? Des de la indagació en els conceptes d'”història” i “malenconia”, que ajudaran a fixar els fonaments adients per a descobrir el funcionament d'aquesta narració des de la meitat dels anys cinquanta, és a dir, des que un cert cinema –sobretot l'americà— es fa consciència en determinats ambients –la cinefilia que neix a França en aquells moments, sobretot— i comença a explicar per si mateix. I de quina manera descobrir el modus operatiu d'aquest relat? Cercant en les pel·lícules per trobar els llaços que les uneixen, les tendències que formen, les xarxes que construeixen i que arriben fins al present, quan sembla haver-se arribat a un punt límit. Proporcionar eines i posar-les a treballar, a la manera d'un exemple per tal de tornar a pensar això que anomenem “història del cinema”.

Sumario

Prólogo: a modo de presentación.....11

Introducción

Sobre algunas imágenes de Jean-Luc Godard: melancolía de la historia.....23

PRIMERA PARTE: EL MITO DE LA MODERNIDAD.....67

1. Posclasicismo y Nouvelle Vague: continuidad en la ruptura.....69
2. Configuración de los límites: plenitud en la transición.....113
3. Manierismo de la modernidad: el pasado en el presente.....153

SEGUNDA PARTE: EL MITO DE LA MUERTE DEL CINE.....185

1. El retorno a América: el último nuevo cine.....187
2. El duelo por Europa: de ausencias y mausoleos.....213
3. De nuevo el cine francés: pasar por los mismos lugares.....257

Final

Sobre algunas imágenes de David Lynch: historia de la melancolía.....271

Epílogo: a modo de conclusión.....321

Bibliografía.....333

Prólogo: a modo de presentación

Ahora que se ha llegado a un punto en que la historia del cine se encuentra en otro de sus momentos críticos, hay que volver los ojos hacia ella y dejar de considerarla un simple vehículo para relatar los avatares de cineastas y películas, tendencias y corrientes. Hay que *verla en sí misma*, observar cómo funciona y de qué manera se ha producido su evolución, es decir, qué mecanismos han hecho posible que haya llegado hasta nosotros de la forma en que lo ha hecho. Es éste un trabajo arduo, epistemológicamente dirigido hacia la *imposibilidad*, pero que por lo menos necesita un impulso, un intento. Pues bien, el presente trabajo ensaya el asentamiento de las bases para el desarrollo futuro de esta iniciativa que llamaremos *relato del cine* y que consistirá en buscar los lazos infinitos que unen a las imágenes en movimiento en su forma narrativa. No sólo contar *qué ha sucedido* en el devenir del cine, sino también *cómo* se ha desarrollado ese *qué*. De este modo, la cinefilia se convierte en objeto de deseo hermenéutico que se observa a sí misma en un movimiento circular: no se da por sentada, pero tampoco se niega su importancia como *inventora* de ese relato tan distinto al del resto de las disciplinas artísticas.

En efecto, hay que ver cómo, a partir de determinado momento, el cine se contempla a sí mismo como una idea que no puede morir y se reinventa, crea herramientas para su resurrección. En la era de los cánones, cuando se impone la obligación de estructurar nuestro pensamiento respecto al pasado cinematográfico, es la hora de *dejar de creer* en los conceptos adquiridos, en las ideas recibidas, y empezar un remonte de ese relato que nos lleve a los orígenes. Y esos orígenes no son el cine mudo o el nacimiento de un cierto lenguaje fílmico, que deben dejarse para otra ocasión, sino las nociones de “clasicismo” y “modernidad” que dieron lugar, a partir de la Nouvelle Vague, a la imagen que nos hemos hecho de la historia del cine. Se trata, pues, de un envite pura y exclusivamente teórico, que toma una postura de carácter político frente a lo que está sucediendo, frente a aquello que oscurece la memoria y por lo tanto enturbia la percepción del presente. Por un lado, niega el concepto de “actualidad” tal como se practica en los medios de comunicación y que ha llegado incluso a anegar ciertos territorios de *lo académico*: la actualidad no es *aquello* que pasa, sino aquello que *pasa*, es decir, lo que *transcurre* ante nuestros ojos, pertenezca al presente o al pasado, a las imágenes estrictamente contemporáneas o a las que se hacen

contemporáneas a fuerza de invocarlas, de volverlas a ver, de re-analizarlas, de ponerlas frente a frente con otras imágenes, actuales o pasadas, *pero que de cualquier modo pasan ante nosotros*, no dejan de circular en el imaginario histórico del cine. Por otra parte, reivindica el derecho a pensar el cine en exclusiva, a no hacer otra cosa, a no practicarlo, o a dejar su práctica en otras manos, para que los “estudios del cine” no se vean invadidos por la mera “actividad”, por el culto a la tecnología y la intervención: también pensarlo es creativo y necesario, y el modo de *intervención* de esta iniciativa puede modificarlo de una manera aún más profunda que ese *continuismo que no piensa* en el que a veces se transforma el hecho de filmar una cosa que no se ha pensado previamente desde el frente teórico.

Mientras quienes *hacen cine* se ponen en marcha, entran en acción, los que *piensan el cine* deben trabajar con una inactividad motriz que deviene pura energía intelectual. Y ésta es la especie que se reivindica en las presentes páginas, una raza de *teóricos del cine* que no tenga nada que ver con él desde la perspectiva del trabajo físico y, por lo tanto, *atrapada en la melancolía*, o por lo menos infiltrada en esa melancolía que, como en ningún otro arte, si es que el cine es un arte, reside en la médula de su emerger como relato. Primero, se cuestiona la “historia” del cine. Después, se investiga de qué manera la melancolía que la ha alimentado es todavía válida o debe ser objeto de un trabajo exclusivamente arqueológico, entendiendo por *arqueología* no el encuentro de la ruina, sino su búsqueda incesante, el pasear en su interior para desvelar su esencia. En ese momento, inesperadamente, el mero placer de la disquisición, del pensar vagabundo, se encarna en una posibilidad de reinterpretación de esa historia que se estaba cuestionando, de ese relato. Al poner en ejemplos ese buceo en la historia y la melancolía, al intentar pasar a la práctica desde un punto de vista siempre ocasional y también *provisional*, al albur de nuevas intervenciones futuras, es evidente que hay que ir más allá de la Nouvelle Vague, pues el cine “moderno” se estaba gestando mucho antes y lo único que hizo, en el París de los años cincuenta, fue *institucionalizarse*. Se produjo, de este modo, *la invención de la modernidad*, que, como toda invención, se aprovechó de los descubrimientos de otros para formalizarse. Este trabajo niega el carácter *espontáneo* de las revoluciones estéticas en el cine, reivindica su lado artificial y premeditado.

Pura negación de la historia a la vez que se hace historia, que se demuestra cómo se ha relatado la historia y, por lo tanto, *pura contradicción*. De nuevo interviene la voluntad de hacer política a partir de la inactividad física propia del pensamiento. Frente a las verdades

siempre aceptadas como tales, ante todo aquello que se muestra inamovible, ofrecer un pensar que se cree y se destruya a sí mismo a medida que avanza, que sugiera certidumbres que sólo pretenden verse devastadas por una contrapartida. Frente a la teoría como tal, el conato de la teoría, demostrar que cualquier intento teórico *tiene razón* desde el momento, sólo desde el momento, en que *no desea tener ninguna razón*. Estas páginas luchan contra su tiempo en todos los sentidos: negando la noción de tiempo en sí misma tal como se conoce en el ámbito de las disciplinas de la historia del arte y del cine; apelando a la lentitud de la interpretación en un tiempo en que se premia la hiperactividad de un cierto pensamiento que no procede del pensar en el tiempo; reasumiendo la noción de crisis de los valores estéticos establecidos cuando se está demonizando y beatificando a la vez la invención de otra crisis de los valores económicos que se contempla como castigo y como posibilidad de expiación... De hecho, todo empezó con un trabajo de investigación anterior a éste en el que se examinaban las épocas de crisis estilística en la historia del cine y se intentaba ver que esa crisis era también la promesa de otro gozo, simultáneamente imbuido de plenitud y melancolía. Todo ello permanece aquí, pero transformado por la pasividad incesante de la reflexión, pues si las crisis podían significar plenitud, también la plenitud podría tener su origen en la crisis de una cierta confianza en la historia como transcurso. Algo que nunca se detiene no puede alcanzar plenitud alguna, por lo cual sólo existen transformaciones que tienen lugar *poco a poco*, sin prisas, y que hay que observar como al microscopio, con el ojo pegado al cristal de aumento.

Por lo tanto, este trabajo es como una prueba de resistencia en torno a la actividad reflexiva sobre el cine. El estilo está concebido para llegar a determinadas conclusiones no en línea recta, sino después de efectuar largos rodeos que examinen cada paso, cada matiz del discurrir hermenéutico. La estructura se construye alrededor de grandes bloques que también dan cuenta de esa *dificultad de escribir* cuando nos enfrentamos a una sucesión de imágenes, no sólo en el interior de una película, sino igualmente en cada uno de los eslabones que unen una película con otra y, por lo tanto, fabrican eso que se llama “historia del cine”. Los métodos son variados y eclécticos, y suelen convivir en cada una de las partes de manera siempre conflictiva, pues nunca se ha buscado alcanzar un equilibrio, ni forzar el objeto de estudio para encajarlo en una determinada técnica de investigación, sino enfrentarse a su individualidad con una respiración lo más acompasada posible a su transcurrir.

Y, sin embargo, estas páginas quieren *llegar a algo*, e incluso construir un marco adecuado para que tenga lugar una especie de *gesto demostrativo* que provenga del transcurrir especulativo. Pues de gestos estamos hablando, no de otra cosa. Alguien efectúa un movimiento que le es característico para conseguir un objetivo, aunque se trate únicamente de un desplazamiento en el espacio. Hay que mirar la huella que deja, el lugar invisible en el que ha sido visto y reconstruir su itinerario. Eso es *dar a ver*, y ése es el gesto que ha inspirado todo lo que sigue. No tanto la mostración de la evidencia como el dedo que dibuja arabescos en el aire para que otro los siga, los persiga y los abandone cuando lo crea necesario, o cuando se vea incapaz de continuar, dejando espacio libre para que el trazo continúe. Lo cual es el reflejo, el doble, de aquello que se pretende *decir*, con lo cual el gesto se convierte en *enunciación*. Pero nada de teorías que se repliegan sobre sí mismas, nada de manuales con sus apartados y subapartados, nada de creer que la fragmentación propia del discurso, *de nuestro discurso contemporáneo*, pasa por la emisión de pequeñas conclusiones que dan lugar a un gran final, a la Gran Conclusión. Por el contrario, lo que se pretende aquí es negar la existencia de algo parecido mediante otro enfoque de la fragmentación: ahora se trata de *despedazar* el sentido en el interior de un gran espacio por el que se mueven, incansables, las ideas, abandonadas a su libre albedrío hasta que se topan unas con otras y empiezan a construir, poco a poco, un edificio donde lo que importa no son las distintas plantas o la fachada, sino las puertas y las ventanas, los rincones y los intersticios, es decir, allá donde se invita a la indagación, a penetrar en la oscuridad para entrever otras formas, otros ecos, otras resonancias.

Se trata, pues, de *poner en escena el propio acontecer del pensar*, en este caso del *pensar sobre la imagen cinematográfica y sus matices distintivos*. Sacar a relucir ese hecho del pensar para que otros puedan verlo al descubierto y utilizarlo a su antojo. Y no tanto por generosidad como por necesidad, una terapia del hermeneuta y del propio texto que otros pueden reemprender en el momento en que nosotros la hemos suspendido, de manera que escribir o disertar sería algo parecido a donar nuestro pensamiento a la ciencia después de exprimirlo y devastarlo, como quien dona un cuerpo que ha vivido demasiado o con exceso, y por tanto procurando que se mueva en los márgenes, que los órganos cedidos provoquen reacciones adversas, incluso rechazos, para que la medicina, el saber institucionalizado, se vea obligado a asumir el trabajo de reconducirlo todo a buen puerto, si le es posible, pues lo único que se genera es un magma que obliga a quien lo observa a pelearse con él, a discutirlo, a denigrarlo, a bordear el inconsciente y el vacío, émulo de la muerte, para lograr

un cierto aprendizaje, el mismo por el que discurre quien ha dejado el gesto en libertad, quien lo ha soltado a la deriva.

¿Acaso podía ser de otra manera tratándose del *relato del cine*? La hipótesis de la que parten y a la que llegan estas páginas, pues el pensamiento siempre vuelve al origen por mucho que parezca progresar, es que la historia del cine no existe como tal, sino que debe verse a la manera de una narración que se ha hecho a sí misma, que se ha narrado a sí misma, o que ha sido objeto de una *posesión* por parte de algunos demiurgos cuyo deseo ha acabado convirtiéndola en mito. Todo empieza, hay que decirlo, con una reconsideración de las épocas de crisis de aquellos grandes modelos que empezó a delinear André Bazin, el “clasicismo” y la “modernidad”, y el hallazgo de huecos en los que podría estar decidiéndose el futuro del cine, o de su relato. Y sigue con el descubrimiento de que en esos agujeros podría alojarse un cierto sentimiento melancólico, también a modo de fantasma construido por un imaginario colectivo dedicado al acto necrófilo de la *cinefilia*, que sirviera de motor inconsciente a ese avance imaginario. Por eso la introducción parte de elementos ínfimos, unos cuantos planos de las *Histoire(s) du cinéma* de Godard, para llegar a un cierto dispositivo de formulación de hipótesis que se deja abierto a cualquier tipo de intervención, pues no es tanto un análisis como un inventario de sugerencias, a la vez más y de las imágenes en cuestión, que se ponen a disposición de todos. Y es en la conclusión, aunque pueda parecer extraño, donde el motivo de la melancolía se despliega con mayor amplitud, pues sólo su condición de impulsor del relato precedente, puntuada en la primera y la segunda parte, permite ahora la comprensión cabal de algunos de sus rasgos más característicos.

Relatar el relato del cine, nunca la historia, no con sus mismas armas, sino con las herramientas del divagar, acercándose y alejándose, buscando rimas inesperadas, perdiéndose a veces en desvíos que no parecen conducir a ninguna parte pero que, al fin, *se dan término* para reencontrarse y volver a empezar. Por eso no hay imagen alguna que acompañe al texto, por eso no hay fotogramas ilustrativos, ni despieces de secuencias que reafirmen, con su saber iconográfico incontestable, el saber dubitativo que desprenden las palabras, el hecho de unir las y desunirlas, de obligarlas a rodear el objeto y arrancarle sentidos desde una cierta distancia, como quien desafía a un animal salvaje con técnicas que cree disuasorias. Pues he ahí lo esencial: salvaguardar la integridad a la vez del sujeto y del objeto, de quien mira y de

aquello que es mirado, de quien escribe y de lo que constituye la materia prima de esa escritura, de quien realiza el gesto y de aquello que constituye su origen y, por lo tanto, garantiza su existencia. Pensar el cine, entonces, no será tanto mostrar las imágenes que lo han hecho posible como intentar recrearlas mediante el lenguaje, pretender la misión imposible de reconstruirlas a través de las palabras, situadas trabajosamente una tras otra, o una encima de otra, como si se pudieran borrar los errores de apreciación o de visión.

Esa intención surge, según decíamos, del propio *relatarse* del cine, de ese exponerse a la narración. Por ello, para nosotros, todo consistirá en contar *un cierto tipo de cine*, en dar forma al relato no del cine en su integridad, aunque a ese fragmento, una vez más, acabemos llamándolo *cine*. Esa contradicción necesita aclararse, no obstante. Por un lado, sólo una parte del cine; por otro, el cine como resultado, como esencia, *sólo de esa parte*, aun a riesgo de parecer dogmáticos. No diremos sólo cine narrativo, ni sólo cine de ficción, ni sólo cine figurativo. En las películas que aquí comparecen resurge a veces un cierto impulso experimental, o documental, o abstracto. Pero se trata de piezas que llegan a ello como resultado de una obediencia, nunca de una oposición. Obediencia a ese relato, precisamente, que, por querer seguir, en ocasiones se desparrama por vericuetos con los que no había contado, por senderos inexplorados, para luego regresar al camino principal. Nuestro relato del cine es el relato de ese cine, no de sus alternativas. O mejor dicho: ésta es una alternativa a la “historia del cine” que utiliza la misma materia prima que esa “historia del cine”. No es, pues, la “otra historia del cine”, sino, nunca insistiremos lo suficiente, *el relato del cine*.

Porque una historia oficializa, fija, detiene y congela. Un relato, en cambio, permite una cierta condición acuática, un ir de aquí para allá con el cuerpo ligero, como en el interior de un gran recipiente rebosante de líquido. En una historia, por mucho que se cambien los protagonistas, siempre existen unas ciertas reglas, aquellas que precisamente se desmoronan en el cine cuando empieza nuestro relato, en una de sus crisis. No por explicar la historia del cine africano, o del cine *underground* estadounidense de los años sesenta, o del cine documental realizado por aficionados durante la Alemania nazi, se deja de atender a determinadas normas: qué película inauguró tal o cual movimiento, qué cineasta destaca de entre los muchos estudiados, qué tendencia se forma para acabar con la precedente. En cambio, contemplar imágenes firmadas “Minnelli”, “McCarey”, “Dreyer”, “Bergman”, “Antonioni” o “Cassavetes”, y dejar que se ordenen según las asociaciones que surgen de su discurrir paralelo, *pues paralela es su proyección inconsciente a la hora de pensar en ellas*,

puede dar lugar a otro tipo de relato, a la vez diacrónico y sincrónico, de manera que desfila en el tiempo para detenerse, en nuestro deseo de poseerlo, en el espacio, en un *aquí* que implica también un *ahora*, como si ese instante que parece eterno contuviera todo el discurrir de los años y ese mismo discurrir pudiera detenerse, en su inagotable densidad, para que podamos examinar todas sus capas.

La historia, de ese modo, da lugar a *lo histórico*, que sería el hueco en el que se desarrollan los nuevos relatos, los relatos que se muestran a sí mismos como tales, que no recurren al simulacro para legitimarse, sino que van en busca de esa simulación no tanto para desenmascararla como para dejarla en evidencia: ahí está, dejadla en paz aunque sepáis que no es lo que dice ser. Y deseadla, si eso os complace. Desead ese relato para evitar su muerte, pues sólo el pensamiento puede mantenerlo con vida, como ocurre con el recuerdo y la memoria. Pensad en sus tiempos, en sus momentos, en sus instantes, en sus grandes narraciones y en sus imágenes más ínfimas, y procurad darle la forma que no tienen para que sobrevivan en el gran mausoleo que pueblan todos los relatos encargados de mantener la ilusión de la vida, del movimiento y de la evolución. “Lo histórico” debe enfrentarse, sin embargo, a “lo melancólico”, más allá de la melancolía, pues quizá hayamos entrado en una fase de ese relato en la que es inútil invocar a los muertos para que resuciten, o para que se reencarnen en otra cosa, como sucedió en el intersticio por el que se movieron conjuntamente el cine de Hollywood de los cincuenta y los inicios de los nuevos cines europeos, el final de “lo clásico” y el principio de la “modernidad”. Ahora pensamos el cine del pasado no en forma de prisionero al que liberar, sino como una carga, un peso que fascina y atemoriza, una sombra con la que hay que pactar si no queremos que nos devore. Godard se dejó invadir por los fantasmas. David Lynch, como se intenta demostrar en la conclusión a propósito de *INLAND EMPIRE* (Inland Empire, 2007), prefiere acercarse a su guarida y dialogar con ellos, por mucho que esa conversación degenera a veces en lucha abierta.

Una pregunta surge irresistible: ¿quién se ha hecho cargo de ese relato hasta el momento? ¿Quién se ha dejado invadir por él hasta el punto de generar esa melancolía que ha acabado siendo su carburante? Los dos bloques centrales, la primera y la segunda parte, se dedican a lidiar con esta cuestión. Todo empieza a mediados de los años cincuenta, cuando el cine que se hacía a sí mismo sin pensar, el cine de la fábrica hollywoodiense, el cine que alcanza su estadio más perfecto a través del método taylorista, *empieza a pensarse o a ser pensado de*

otra manera por otra generación que vive en otro país, por una mente extranjera, y se convierte *en otra cosa*, hasta el punto de distribuir sus imágenes *de otro modo*. El cine de Hollywood se transforma en el cine de autor de Hollywood, por obra y gracia de los cahieristas y la Nouvelle Vague, y la fabricación en serie queda inmersa en una gran perversión que la desvirtúa, precisamente, para asegurar su continuidad: antes de que algún otro la desenmascare, se prefiere mitificarla, convertirla en relato personalizado de unos cuantos nombres a los que se tomará como padres. El nombre “Hitchcock”, pues, será el antecedente directo del nombre “Chabrol”, de la misma manera que el nombre “Lang” siempre estará en los orígenes del nombre “Rivette”, y así sucesivamente. Pensar ese pensamiento del cine, por nuestra parte, supone desmontar sus estructuras para comprobar que en ellas también caben otros objetos. Pensar lo que se ha pensado sobre algo pensado previamente: he ahí el acto del pensamiento en su más pura energía errabunda, en su vagabundear hasta el límite sin dar crédito jamás a lo que encuentra. Por una parte, hay que detenerse en algún lugar para impedir el colapso. Por otra, hay que volver a pensar esa detención como lo que es, como el salvamento de uno mismo, del sujeto que piensa, y no dejar que nos venza la creencia de haber encontrado la verdad.

Pues ¿qué verdad se puede alcanzar cuando nunca podemos tratar con la totalidad? De eso hay que ser consciente, hay que tomárselo muy en serio. Nombres, sólo nombres, o como mucho tendencias, corrientes. ¿Dónde están los demás? En nuestro relato serpentean algunos títulos, ni siquiera filmografías, y entre ellos se asocian, se establecen vínculos, se agarran los unos a los otros por miedo al vacío, *pero esa sucesión de actos es una especie de roce o fricción cuyo rechinar expulsa a muchos otros*. Ahí están “McCarey” y “Minnelli”, pero para que no puedan estar “Preminger” o “Mann”. La única solución sería un relato infinito, reelaborado a partir de muchos otros relatos, en el que poco a poco pudiéramos añadir a los ausentes, darles cuerpo y entidad, permitirles una presencia y otorgarles un rol. El relator, a diferencia del historiador, nunca daría nada por acabado, como así sucede en estas páginas, sino que quedaría siempre a la espera de nuevos añadidos, de nuevas notas a pie de página, de aportaciones diversas que completaran poco a poco esa totalidad, por otro lado, inalcanzable. Los que aquí aparecen no son ejemplos, sino elecciones, al igual que lo es el itinerario que une sus trayectorias. No son representativos de nada, sino recorridos posibles, como si se tratara de observar un mapa gigantesco del cual escogiéramos una línea azul, o roja, y la siguiéramos hasta el final, pero siempre conscientes de que hay otras muchas a su alrededor, de que los cruces son infinitos, e incluso de que algunos de esos caminos no

aparecen en el mapa. La mirada individual los recuerda, los rememora a partir de fragmentos del viaje una vez emprendido, y puede incluso que intente dibujarlos de su propia mano, pero siempre habrá otros ojos que miren de otra manera y vean otras líneas.

Entonces ¿líneas o flujos? En la introducción, la cuestión se soluciona, se traspasan fronteras, los edificios en apariencia más sólidos se ven arrasados por una marea imparable. El flujo es la posibilidad no sólo de ir hacia delante y hacia atrás simultáneamente, sino también de desbordarse por los flancos, de sortear diques. Es el pensamiento hecho imagen que se refleja en otra imagen, fundido con esa otra imagen, aunque de todos esos destellos sólo veamos unos cuantos. Por eso la primera y la segunda parte son a la vez idénticas y muy distintas en lo que se refiere a su funcionamiento, dos posibilidades de encauzar ese flujo o de hacer relato, de contar el cine desde un momento determinado, conscientes de que estamos contando lo que queremos ver en él de dos maneras diferentes. La primera atiende más a la cronología, al deseo de enlazar películas y cineastas, pacientemente, haciendo ver que el salto de los años es a la vez *paso del tiempo* y *acumulación de ese mismo tiempo*, de manera que ahora, al ver una película del Hollywood de los años cincuenta, no sólo vemos una película del Hollywood de los años cincuenta, sino también las que la sucedieron en Francia o el resto de Europa, y que ahora están encerradas en ella, se han quedado atrapadas en sus imágenes: al ver determinada película de Godard vemos también una de Ray y viceversa. ¿Dónde están las influencias? El espectador actual, ¿ve a “Ray” en “Godard” o a “Godard” en “Ray”? En cuanto a la segunda manera, a la segunda parte, las sucesiones de la diacronía no es que se diluyan, pero sí se hacen más flexibles, aparecen y reaparecen, se encabalgan unas a otras, van veinte años más allá para retroceder luego diez: otro modo de mostrar los saltos de agua a los que debe enfrentarse el flujo principal, de manera que una película de 1960 puede encajarse en la década siguiente, como se verá, y explicar mejor la génesis de su relato que cualquier otra más coetánea.

Otra razón, pues, por la que estas páginas no son una historia del cine desde los años cincuenta, otra manera de verlo: son un modo de desestructurar esa historia y de contar el proceso seguido para ello. Un relato que cuenta cómo se construyó ese relato, de manera que ni siquiera al primer relato, o al relato en primer grado, el nuestro, debe concedérsele crédito alguno más allá de su condición de artificio. El acto de pensar conduce al vacío primigenio, a la misma ausencia que ve el cine contemporáneo, pero ese vacío está lleno de un sentido que

siempre es el mismo: la invitación a continuar pensando, en nuestro caso a través de imágenes hechas palabras. He aquí el gesto filosófico, que empieza en Nietzsche, por limitarnos a la “modernidad”, y que sigue en Walter Benjamin, en realidad el hilo conductor de este trabajo. O, dicho de otro modo: como si el pensar-límite de Nietzsche despojara a Benjamin de su voluntad utópica y lo redujera a un océano de melancolía que a su vez fuera capaz de describir, vivir el mundo contemporáneo. Todo ello con la ayuda de dos pensadores de lo ficticio y lo poético que aparecen al final, Poe y Baudelaire, que acaban deconstruyendo los modos de funcionamiento de la conciencia y la percepción, a su vez alteradas por las nuevas formas del relato de nosotros mismos, entre las que se incluye el cine.

Pero hay que entender ese gesto filosófico como el instante en que el pensamiento se hace capaz de modificar su objeto. A fuerza de pensar, de dar vueltas y rodeos, las imágenes, en nuestro caso, ya no son aquellas que son, si es que puede delimitarse esa ontología. Ya no pueden ser ellas mismas, si es que alguna vez lo han sido. Son la confluencia entre lo que contienen y lo que añade la mirada del hermeneuta, un nuevo preparado, una nueva solución, que reúne jirones de tiempo propios y ajenos, de manera que, pongamos por caso, no es lo mismo una imagen cinematográfica de 1955 vista entonces y vista ahora, mirada en su momento y mirada en esa acumulación de momentos en que se ha convertido el tiempo tras su aparición, y que hunde su memoria en ella, llega a *herirla* con ella. Más que una forma que piensa, el cine es una forma que alguna vez pensó, detuvo su proceso del pensar y luego se enfrentó a otros pensamientos que han llegado a cambiar su fisonomía. El cine es una forma pensada una y otra vez. Y eso tiene que ver con su propia condición, no sólo porque se trate de imágenes *en movimiento*, lo cual lo hace distinto de la pintura y la fotografía, sino porque esas imágenes han circulado y se han (re)encarnado de modo diferente. Este trabajo pretende dar cuenta de esa diferencia de un modo implícito, pues habla del cine como *acontecimiento público del pensar*, como avatar de ese pensamiento que afecta a una colectividad, no tanto de espectadores como de cinéfilos, a veces disfrazados de críticos, historiadores o analistas. Y alcanza a esa colectividad entendiéndola como conjunto de individualidades, con lo cual, paradójicamente, el espectáculo masivo se traduce en visión privada. Cuando los fetiches resultantes toman contacto y se produce el nacimiento de una cierta energía, de una cierta corriente eléctrica que atraviesa las conciencias modificándolas y viéndose modificada por ellas, acaece un pensar *comunitario* en el sentido más estricto de la palabra, pues lo que se ha formado es una comunidad de pensadores con sus ritos,

ceremonias, tabúes y panteones. Por eso el cine está más cerca de la religión que ninguna otra manifestación de las llamadas “artísticas”.

De la religión, pero también de la enfermedad. Decimos “cinéfilo” de la misma manera que decimos “melómano”, pero no es lo mismo. Hay que fijarse en el sufijo y ver de qué manera nos lleva hasta la obsesión, hasta la pérdida del control. Entonces, deberíamos decir “cinéfilo” de la misma manera que decimos “necrófilo”, ya se ha visto, o incluso “paidófilo”. El pensar algo durante mucho tiempo lleva a las palabras a experimentar torsiones que nos acercan a su significado verdadero. Y a sentir en propia carne el dolor que conllevan. Ser cinéfilo duele, atormenta, y por ello, también, el cinéfilo es la figura contemporánea de la melancolía por antonomasia. Primero, admira formas muertas que se agitan en una superficie previamente vacía, de modo que eso es lo importante, no la gran pantalla de la sala cinematográfica, y de ahí que la cinefilia sobreviva en forma de alguien que mira un televisor, o un ordenador. Después, conserva esos cadáveres en la memoria y los relaciona entre sí, se ve impulsado a convertirlos en objeto de adoración, ya sea meramente nostálgica o hermenéutica: en cualquiera de los dos casos, la inhumación y su memoria conducen al culto, pero también a mirar el mundo desde el punto de vista del muerto viviente, el dandi que vaga por los restos de una civilización que se ofrecen a sus ojos sin límites, sin fronteras. Muy al contrario, los mecanismos culturales del poder expanden el virus para que todo el mundo pueda contraer la enfermedad. No hay nada más obediente que una masa de ciudadanos entregados –misión imposible-- a la reconstrucción de una imagen en movimiento.

Este trabajo, en fin, pretende proponer un antídoto a la vez que da cuenta del avance de la enfermedad. Todo es mentira, una construcción en la que hemos quedado atrapados y de la que podemos huir *a poco que pensemos y seamos capaces de percibir los entresijos del relato que nos ha hechizado*. Pero, a la vez, qué dificultad la de vivir a la intemperie, sin esa protección, sin esa excusa que nos da la enfermedad para enfrentarnos a otro simulacro aún mayor, el simulacro del mundo representado, de eso que llamamos “vida”. Y en ese momento el gesto filosófico revierte sobre sí mismo pero no para convertirse en pedagogía, para enseñar “historia del cine”, o “teoría del cine”, o cualquier otra cosa relacionada con el “cine”, sino para mostrarnos cómo enfrentarse al cine, una manera posible de que la enfermedad no acabe con nosotros. Encontrar la distancia justa, entre el placer del relato y la

evidencia de su condición fantasmagórica. Pero no convertir ese gesto en “ciencia”, ni en “antropología”, ni en “estudios culturales”, sino en puro flujo del pensar que impida la momificación. *Pensar el cine* a medida que adquirimos conciencia de las imágenes y *entregarse al pensamiento* a medida que *nos damos a ver* esas mismas imágenes, no tal como son, dada la imposibilidad de ello, sino tal como las hemos ido construyendo y relatando entre todos, incluidos aquellos que ahora nos leen o escuchan.

Introducción

Sobre algunas imágenes de Jean-Luc Godard: melancolía de la historia

Se acabó la vida. No queda. Se podrá tan solo, si alguien insiste, convertirla en relato.

Henri Michaux, *Retrato de los meidosems*

El final del episodio 1b de *Histoire(s) du Cinéma* (1989-1998), de Jean-Luc Godard, ofrece una complejidad en la que se hallan ocultas, como en un ideograma, algunas de las claves mayores del cine de su autor, del cine contemporáneo y de la posibilidad de una nueva manera de *historiarlos*. Son apenas unos segundos, una sucesión atropellada de imágenes y sonidos, de planos que se inscriben y se escriben --sobre sí mismos, a pesar de sí mismos--, que se saturan y se anulan, que se fagocitan y se aniquilan, paradójicamente, en una plétora de sentidos concentrados, reconcentrados, pero también descentrados. Por todo ello, no es casual que se hayan convertido en un fetiche hermenéutico, en una especie de mensaje encriptado cuya interpretación podría dar lugar a una nueva esperanza respecto al futuro del cine, o mejor, del relato cinematográfico del que procede Godard. Veamos, primero, cómo lo explica Alain Bergala:

He aquí las cuatro últimas imágenes del episodio 1b de las *Histoire(s) du cinéma*. La primera es un ángel de Paul Klee. La segunda es un plano de *Soigne ta droite* [Jean-Luc Godard, 1987] en el que Godard sale de un avión con un libro (*El idiota*) en la mano. La tercera es un cartel en el que está escrita una frase bíblica que ronda desde hace largo tiempo por el cine de Godard y que ha acabado convirtiéndose en una película de Anne-Marie Miéville [*Nous sommes tous encore ici*, 1997]: “Ne te fais pas du mal, nous sommes tous encore ici”. La cuarta, finalmente, es un célebre plano de *Vértigo* [Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958], en el que James Stewart salva a Kim Novak de ahogarse.¹

Para Bergala, el sentido de estas pocas imágenes es muy claro. El ángel de Klee es el *Angelus Novus* que tanto fascinó a Walter Benjamin, y que está en el origen —una de las muchas cosas que están en el origen— de sus tesis *Sobre el concepto de historia*, o por lo menos de una de ellas, que le está íntegramente dedicada:

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. Representa a un ángel que parece estar a punto de alejarse de algo a lo que está clavada su mirada. Sus ojos están desenchajados, la boca abierta, las alas desplegadas. El ángel de la Historia tiene que parecersele. Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. Lo que a nosotros se presenta como una cadena de acontecimientos, él lo ve como una catástrofe única que acumula sin cesar ruinas sobre

¹ Alain Bergala, *Nadie como Godard*, Barcelona, Paidós, 2003, pág. 263.

ruinas, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer los fragmentos. Pero desde el paraíso sopla un viento huracanado que se arremolina en sus alas, tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. El huracán le empuja irresistiblemente hacia el futuro, al que da la espalda, mientras que el cúmulo de ruinas crece hasta el cielo. Eso que nosotros llamamos progreso es ese huracán.²

El plano de *Soigne ta droite*, por su parte, identifica al cineasta con ese ángel que quiere redimir el pasado, en su caso el pasado del cine, aunque también el pasado de la historia de la humanidad, de manera que Godard es ese ángel que mira hacia atrás, hacia las catástrofes y los huracanes que nos empujan hacia un progreso engañoso, un progreso que es hijo de la destrucción: “En este final de siglo –añade Bergala refiriéndose al momento en que se elabora *Histoire(s) du cinéma*— el cineasta se representa como el Ángel de la Historia según Benjamin”.³

Por consiguiente, la cita bíblica también es inequívoca y debe referirse a

quienes esperan de él que los salve del limbo del Purgatorio, donde son cuerpos dolientes o almas errantes: *todos estamos aún aquí, esperando de ti la redención*. Y Godard tiene la convicción de que la esperan sólo de él, puesto que es él quien ha querido encargarse de esta misión.⁴

Y, finalmente, aparece la imagen de Kim Novak en *Vértigo* como símbolo de esa redención, de esa resurrección. Si la película de Hitchcock es toda ella una historia de recuperaciones – de pasados, de cuerpos, de conciencias, de memorias--, esa escena en concreto las materializa en un tópico que a su vez las hace gráficas, perfectamente comprensibles: el salvamento de morir ahogado, quizá por esa tempestad provocada por el progreso, pues Scottie Fergusson (James Stewart) es un personaje que no deja de vivir en el pasado, o mejor, que necesita recuperar ese pasado para sobrevivir. Y por ello no puede evitar *sumergirse*, literal y figuradamente, en el vértigo de la historia y en las tormentas del presente, ese tiempo que avanza sin descanso dejándolo atrás y, con él, a Madeleine, a Judy, a todas las mujeres que intentará rescatar sin éxito.

Pero hay que seguir indagando en estas imágenes para entender la propuesta de Godard. Y es más: hay que saber que la interpretación de Bergala, como él mismo explica, procede de un

² Walter Benjamin, *Sobre el concepto de historia*, tal como se traduce en el libro de Reyes Mate *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”*, Madrid, Trotta, 2006, pág. 155.

³ Bergala, *op. cit.*, pág. 264.

⁴ *Ibíd.*, pág. 265.

primer montaje de los dos episodios iniciales de *Histoire(s) du cinéma*, emitido en 1988 por Canal +, en Francia, tras su pase por el Festival de Cannes.⁵

En la versión final, todo empieza con la voz de María Casares recitando en francés a Martin Heidegger, en concreto su conferencia “¿Y para qué poetas?”, pronunciada el 29 de diciembre de 1946 en conmemoración del vigésimo aniversario de la muerte de Rainer Maria Rilke: “Ser poeta en tiempos de penuria supone entonces al cantar estar atentos a la huella de los dioses huidos”.⁶ La letanía viene de antes, pero ahora nos importa por su intercalación en este tejido de signos que urde Godard al final del capítulo. De hecho, la voz de Casares irrumpe al mismo tiempo que el icono de un ángel, que en esta versión viene a sustituir al *Angelus Novus* de Klee, centelleando sobre un plano de *Prisión* (Fängelse, 1949), de Ingmar Bergman, en el que los dos protagonistas miran al frente escudándose tras un proyector. Mientras Casares pronuncia la palabra “chantant” (al cantar) la pantalla queda en negro, y luego el mismo ángel centellea sobre otras imágenes, esta vez la escena de *Soigne ta droite* mencionada por Bergala, en la que Godard, llevando en la mano *El idiota* de Dostoievski, desciende de un avión y choca con alguien.

Inmediatamente, mientras el ángel persiste en pantalla, comparecen dos nuevos elementos: uno inscrito en la imagen, las palabras “Ne te fais pas de mal”, y otro en la banda de sonido, los primeros compases de una canción de Leonard Cohen, “If it be your will”, superpuestos a su vez a una voz masculina que dice: “La muerte de Dios se plantea de la misma manera, según el mismo guión que ha sido simplemente toda la historia de la teoría. Cristo ¿está en la Eucaristía real o simbólicamente? Un hombre filmado ¿es un hombre o la ficción de un hombre?” Son palabras de Jean Louis Schefer, procedentes de su libro *Cinématographies*, que parecen emerger de las profundidades de algún abismo insondable y se extienden casi hasta el final del episodio.⁷ De nuevo el centelleo, esta vez entre el ángel y el mismo plano de *Prisión* con las palabras “L’Ange” escritas en él, y de repente la pantalla se queda otra vez

⁵ En realidad el capítulo en el que Bergala realiza su interpretación procede de una charla: “En el momento de pronunciar esta conferencia –dice él mismo en nota a pie de página--, Godard no había entregado aún su versión reelaborada, convertida hoy en la versión definitiva, de los dos primeros episodios de sus *Histoire(s) du cinéma*. Esta descripción corresponde, pues, a la primera versión del episodio 1b, tal como se había difundido entonces en televisión” (ibidem, pág. 264, n. 1). La versión definitiva está editada en España por Intermedio, incluyendo un DVD-ROM en el que aparece un texto de Natalia Ruiz que analiza minuciosamente cada uno de los capítulos de la obra, intentando identificar cada cita: véase el “Disco 4: material adicional”, archivo en pdf “Todas las historias”, págs. 3 y 46.

⁶ Puede encontrarse el texto completo en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1996, págs. 241-289, según apuntó ya Natalia Ruiz, *op. cit.*, pág. 44, n. 267.

⁷ París, P.O.L., 1989.

en negro y aparece la leyenda bíblica en su integridad, aunque dividida en sintagmas, mientras el texto de Schefer y la canción de Cohen continúan evolucionando: “Ne te fais / Pas de mal / Car nous sommes tous / Tous encore ici”. El último tramo, “Tous encore ici”, que repite la palabra “tous” del plano anterior, aparece escrito materialmente sobre el momento del rescate de Judy por parte de Scottie. Finalmente, se oye la voz imperiosa de Eric von Stroheim en *The Lost Squadron* (George Archainbaud, 1932), en la que interpreta a un director de cine perturbado, y todo termina con un plano virado en azul de *Pandora y el holandés errante* (Pandora and the Flying Dutchman, 1949), de Albert Lewin, en el que la protagonista nada hacia una embarcación. Las palabras “À suivre” se escriben, se inscriben de nuevo en el fotograma.

“Ne te fais pas du mal, car nous sommes tous encore ici”. Empecemos por lo que hasta ahora hemos denominado “la cita bíblica” y que hay que identificar de inmediato. Bergala lo hace en una nota:

Se trata de una frase de Pablo citada por Lucas en *Los hechos de los apóstoles*, 16, 28 (“No te preocupes, porque todos estamos aquí”, en la *Bible de Jérusalem*).⁸

En efecto, Pablo y Silas se encuentran en Filipos, una ciudad de Macedonia, predicando la buena nueva evangélica. El apóstol ha tenido una visión en la que un habitante de esa población le ha pedido explícitamente: “Ven a Macedonia, y socórrenos”. Sin embargo, una esclava poseída se cruza en su camino y los delata en público: “Estos hombres son siervos del Dios altísimo, que os anuncian el camino de la salvación”. Los amos de la mujer, que han explotado sus dotes para su propio beneficio económico, denuncian a Pablo y Silas, que son apresados, azotados y encarcelados. Es entonces cuando sobreviene un terremoto y las puertas de la cárcel se abren inopinadamente, a la vez que caen los grilletes. El guardián, desesperado y atemorizado por el castigo que puedan infligirle sus superiores, pues cree que los presos han huido, intenta suicidarse con su espada. Y es ahí donde entra el grito de Pablo (“le gritó con voz grande”, dice el texto): “No te hagas ningún daño, que todos sin faltar uno estamos aquí”. Emocionado, el carcelero se arrodilla ante ellos y pregunta: “Señores, ¿qué debo hacer para salvarme?” Acto seguido, los lleva a su casa, les da de cenar y les lava sus heridas. A la mañana siguiente, los responsables políticos ordenan la puesta en libertad de

⁸ Bergala, *op. cit.*, pág. 263.

Silas y Pablo, pero éste no quiere irse sino “que han de venir ellos a sacarnos”. Así se hace y, finalmente, salen de la ciudad.⁹

Es importante referir la historia en su integridad porque forma una secuencia indisociable de lo que pretende Godard al situarla en el epicentro de su discurso: visión, llamada, viaje, desenmascaramiento, caída, milagro, grito, sacrificio, redención. Cada una de estas marcas se desliza sinuosamente entre la pareja Pablo-Silas y la que forman la mujer poseída y el carcelero, habita en ambas porque la fe y la salvación no tienen un lugar concreto donde morar, sino que circulan libremente entre *todos aquellos que quieren creer*. De este modo, es en Tróade donde Pablo tiene la visión, se convierte en destinatario de una llamada que lo insta a desplazarse a Macedonia, donde se producirá el milagro. Y esa misma llamada se convierte en grito en su garganta cuando avisa al carcelero de que no piensa salir de allí si no es, como se sabrá después, por la vía legal. Pablo, como Godard, ha oído el requerimiento y no quiere irse sin antes haber cumplido su misión: socorrer, como le había dicho la aparición, es decir, rescatar a los que están en el abismo. Por eso el carcelero es la persona idónea, pues ejerce su trabajo, literalmente, “en un profundo calabozo”, en el fondo una metáfora de su estado espiritual, que todavía permanece en las tinieblas. De este modo, su salvación es también la de Pablo, que ha cumplido el requerimiento de la llamada, y de ahí su negativa a huir. Ese “No te hagas ningún daño, que todos sin faltar uno estamos aquí”, pues, es a la vez un grito de resistencia y una señal de que la actividad revolucionaria no ha terminado, de que aún hay trabajo por hacer. Pero ¿cuál es ese trabajo que se impone Pablo, que se impone Godard?

Es curioso que Bergala cite la *Biblia de Jerusalén*, donde puede leerse: “No te preocupes, porque todos estamos aquí”. También las ediciones españolas, como la que hemos manejado, suelen traducir el texto más o menos de este modo. ¿A qué modo nos estamos refiriendo? Porque ¿dónde está la palabra “encore”, en francés, o “aún”, en castellano? La “película de Anne-Marie Miéville” a la que se refería Bergala fue producida en 1997, más o menos cuando Godard está finalizando el montaje de *Histoire(s) du cinéma*. Es decir, *el momento* en que esa cita de Pablo acapara la atención de la pareja y, en especial, de Godard. El “nous” se refiere a ellos dos, sentimental y laboralmente, pero también a un ejército de cuerpos inquietos que, más que esperar la redención, aguardan el momento en que ellos mismos

⁹ Cito según la edición de Herder, Barcelona, 1972.

puedan ser quienes la otorguen. Y el “encore”, añadido por Godard, significa que esa tarea se está desarrollando en el tiempo, y que quizá todavía debemos esperar un poco más para verla cumplida. La traducción, por decirlo así, podría ser: “No te preocupes, que aún estamos aquí, esperando a ser redimidos a la vez que nosotros mismos practicamos pequeñas redenciones”. Pablo es simultáneamente Godard y aquellos a quien debe redimir. De nuevo, la llamada circula en un sentido y en otro. Pero ¿realmente se toma tan en serio Godard su labor redentora, su trabajo mesiánico? ¿Y en qué consiste esa labor, ese trabajo, esa misión?

En el final del episodio 1b de *Histoire(s) du cinéma*, que hemos intentado describir con la mayor minuciosidad, la aparición de Godard –o mejor, su imagen tal como aparece en su película *Soigne ta droite*-- se produce en un momento clave. Ya se han oído las palabras de Heidegger de labios de María Casares –sobre los poetas en tiempos de penuria y la necesidad de seguir las huellas de los dioses huidos--, ya se ha producido la aparición del ángel-ícono que ha sustituido al ángel de Klee, y ya se ha impuesto de nuevo una imagen que sobrevuela todo el capítulo, el fotograma de *Prisión* en el que los protagonistas miran asombrados algo que se desarrolla más allá de la pantalla, y que no es otra cosa que las imágenes que brotan del proyector que tienen ante sí. ¿Qué están mirando? También una escena de horror y espanto, tanto más inquietante cuanto que parece contada en clave de farsa: una vieja película en la que una figura disfrazada de esqueleto y un diablo persiguen a un pobre hombre que sólo quiere dormir. Los tres elementos forman un campo semántico, asociado a la desaparición y la muerte, que a su vez ofrece dos contrafiguras esperanzadas: el ángel redentor y la posibilidad del cine como rescate. No es de extrañar, en sentido, que luego reaparezca el mismo fotograma de *Prisión* con las palabras “L’Ange” inscritas en rojo sobre la materialidad de la película. En nuestra condena está nuestra salvación. En la prisión, como en la cárcel donde Pablo es azotado, empieza la redención. Y esa redención viene de un ángel que puede ser el ángel de la historia de Benjamin, pero que también, poco a poco, se convierte en el ángel del cine de Godard. El *Angelus Novus* de Klee, que aparecía en la primera versión de este final, se convierte en un ícono mucho menos significado, menos marcado culturalmente, que ya no necesita mirar hacia atrás, sino que, gracias a las posibilidades del cine, a ese centelleo o parpadeo que suele asociarse con la luz de un proyector, es capaz de superponerse a otras imágenes y formar un significado más complejo sobre su carácter de espectro que contempla el horror del progreso pero al que no le es permitido intervenir.

Y es entonces cuando aparece Godard, asociado a la vez con el ángel y con Dostoievski. El ángel, Bergman, el proyector, el cine, pero también Godard. ¿Es Godard el ángel del cine, el Pablo que redimirá todas las imágenes? ¿Y qué significa redimir las imágenes, sino hacer una nueva historia, nueva(s) *histoire(s)*, que intenten devolverle su significado primigenio? Ahora la imagen del ángel centellea junto con la de Godard, y junto con la del libro que lleva en la mano. ¿Por qué *El idiota*? ¿Es Godard como Mischkin, el ingenuo príncipe dostoievskiano, que intenta igualmente redimir a una mujer, como Scottie en *Vértigo*? ¿Es Godard una especie de Jerry Lewis, personaje que también frecuenta con asiduidad *Histoire(s) du cinéma*, que rescata con su no saber, con su ineptitud social, la barbarie de ese cuerpo social que ostenta el saber, el saber comportarse en público, el saber-saber? Tampoco es casual el título de la película elegida: *Soigne ta droite* evoca *Soigne ton gauche* (René Clement, 1936), un corto de veinte minutos interpretado y escrito por Jacques Tati, otro emblema de la inocencia cinematográfica, y cuyo motivo temático principal es la circulación del saber. En cualquier caso, en ese punto se produce la cesura de esa parte final del episodio: la aparición de Godard lo identifica y a la vez lo distancia de lo mostrado, él es el médium y el objeto, aquel que nos hace ver y aquel al que vemos, el idiota y el bufón, el poeta en tiempos de penuria que ahora puede redimirse a sí mismo: en ese momento comparece la cita de Pablo, o mejor, empieza a comparecer, pues su desarrollo completo sólo se dará al final del capítulo. Es un proceso penoso, largo, que refleja un combate por conseguir esa aparición, primero apenas esbozada, luego troceada, ritmada por un deseo que no se atreve todavía a expresarse con claridad. Es el principio de una oración.

Y de ahí que, simultáneamente, tome cuerpo también la voz de Leonard Cohen con otra oración laica, “If It Be Your Will”, que parece dirigida a un dios desconocido, el mismo con el que Pablo se enfrenta poco después de su aventura con el carcelero, ya en Atenas: “Porque al pasar, mirando yo las estatuas de vuestros dioses, he encontrado también un altar con esta inscripción: ‘Al dios no conocido’. Pues ese Dios que vosotros adoráis sin conocerle es el que yo vengo a anunciaros. El Dios que creó el mundo y todas las cosas contenidas en él, siendo como es el Señor de cielo y tierra, no está en templos fabricados por hombres...” (*Hechos*, 17, 23-24). En efecto, ese dios no está en ningún sitio, simplemente circula, y de ahí extrae Godard su idea de las imágenes igualmente deambulatorias: las imágenes deben ser preservadas, redimidas, pero no fijadas, no esclerotizadas en una historia oficial. De este modo, Godard sigue al Pablo que ha seguido las *Metamorfosis* de Ovidio. La sustancia divina no tiene forma, y por lo tanto puede ser invisible e inasible, pasar de un recipiente a otro

siempre que quiera. La sustancia divina se reencarna en las imágenes, en el cine como último avatar de la imagen. En *Histoire(s) du cinéma*, sólo se pueden oír los primeros versos de la canción de Cohen, pero el resto es aún más significativo y, como siempre ocurre en ese método *por alusión, que utiliza una llamada que a su vez evoca la totalidad a través del fragmento*, y que es el utilizado por Godard, todo ello tiene la misma importancia. “If it be your will / that I speak no more”, canta Cohen en el fragmento godardiano. Es decir, de nuevo el silencio, o la posibilidad horrenda del silencio del poeta en tiempos de penuria. Sin embargo, *en lo evocado, en lo que el espectador debe rescatar*, se produce el desenlace: esa plegaria a un dios desconocido, en la que aquel que reza acepta ese silencio a condición de que las cosas hablen por él (“I will speak no more / I shall abide until / I am spoken for”), clama por el rescate de los cuerpos inquietos (“Let your mercy spill / On all these burning hearts in hell”) y al final pide explícitamente el término del tormento, es decir, plantea una llamada de socorro que rima con la de la visión que tiene Pablo antes de viajar a Macedonia (“And end this night / If it be your will”).¹⁰

El desplazamiento hacia lo laico, la apropiación del sentimiento religioso por parte de un espíritu combativo, reivindicativo, que quiere usarlo para las cosas mundanas, es decir, que de algún modo también quiere redimirlo de cualquier tipo de manipulación eclesiástica, encuentra toda su ambigüedad en la cita de Jean Louis Schefer donde se compara la cuestión de la eucaristía con el problema de la ficción, el cuerpo de Cristo y el cuerpo del Hombre. ¿Es la imagen simplemente un símbolo, como lo es la ostia consagrada? ¿No hay posibilidad de congraciarlas? Hasta ese instante, las únicas imágenes cinematográficas que han poblado este fragmento siempre han estado sometidas al centelleo, a una aparición que ha sido a la vez una desaparición, certificada además por la presencia del proyector en el fotograma de *Prisión*, cuyo título evoca también la prisión en la que se encuentra encerrado Pablo cuando se produce el terremoto, es decir, cuando, a los ojos del centinela, él también desaparece y vuelve a aparecer milagrosamente. Los dos últimos planos del episodio, sin embargo, van a mostrarse en todo su esplendor, aunque manipulados, o sea que van a ser dados a ver al espectador en su integridad, en su grandiosa pequeñez. Primero, *Vértigo*; luego, *Pandora y el holandés errante*. ¿Por qué estas dos películas? ¿De qué manera interaccionan entre sí y con los demás elementos que aparecen en el fragmento? ¿Qué tienen que ver con las palabras de

¹⁰ Véase el álbum de Leonard Cohen *Various Positions*, Canadá, Sony Music Entertainment, 1984.

Pablo, que siguen *incordiando* desde la pantalla, apareciendo y desapareciendo, escribiéndose e inscribiéndose? Dice Bergala:

Al salvar a Lucy [en realidad Judy] de ahogarse, James Stewart constituye la alegoría más exacta de la anamnesis según Godard: hacer volver a la superficie una imagen, en este caso la de Madeleine, amenazada por una desaparición definitiva, y reinsuflarle una vida después de su muerte a través de un joven cuerpo vivo.¹¹

Se trata, entonces, de una resurrección, y además de una resurrección de alguien cuya muerte no hemos visto, *a quien ni siquiera hemos visto* todavía, ni nunca veremos en la película. El rescate de la imagen nunca vista es una pirueta hitchcockiana que Godard asume como suya con la ayuda del texto de Schefer, pues Kim Novak, en ese plano que se nos ofrece levemente al ralentí, es a la vez Judy y Madeleine, el cuerpo y la ficción, Cristo y la eucaristía: la narración religiosa desciende a la tierra para encarnarse en un rostro de mujer. Pero entonces se oye la voz de Stroheim desde las profundidades de *The Lost Squadron*, profiriendo órdenes perentorias en su papel de director enloquecido, la voz de los padres del cine, del relato del cine, que nos devuelven a la realidad: cuidado, esto es sólo una ficción, una narración mítica, como ocurría con la anécdota paulina, y el rescate *sólo puede producirse simbólicamente, en el territorio de la imagen, y por lo tanto ésa es la única oportunidad disponible*, la que aprovecha Godard como cineasta. Su mesianismo respecto a las imágenes es un rol que acepta gustoso, pero también consciente de sus limitaciones, de manera que el último plano, sobre el que se inscribe la expresión “À suivre”, *tiene que ser forzosamente* el de Pandora nadando hacia el barco del holandés errante, el de la esperanza¹² que quiere subir de nuevo al navío para vagar por toda la eternidad en busca de esa redención que pretende para las imágenes del género humano, para el devenir del cine, para esa secuencia que va de 1948 a 1958, de *Prisión* a *Vértigo* pasando por *Pandora y el holandés errante*, atravesando una década básica como será la de los años cincuenta.¹³ Si Godard no puede hacer metafísica, hará simplemente historia. Pero ¿qué tipo de historia se puede hacer en tiempos de penuria?

¹¹ Bergala, *op. cit.*, pág. 267.

¹² Es significativo lo que dice Pierre Grimal acerca de este personaje mítico utilizado por Lewin en su película, la primera mujer según la mitología griega, equivalente a la Eva cristiana: “En *Los trabajos y los días*, Hesíodo cuenta que Zeus la envió a Epimeteo, el cual, olvidando el consejo de su hermano [Prometeo] de no admitir ningún presente de Zeus, se dejó seducir por su belleza y la hizo su esposa. Ahora bien, existía una jarra – Hesíodo no dice en qué consistía – que contenía todos los males. Estaba cerrada con una tapadera que impedía que su contenido se escapase. No bien hubo llegado a la tierra, Pandora, picada por la curiosidad, abrió la vasija, y todos los males se esparcieron por el género humano. Sólo la esperanza, que había quedado en el fondo, no pudo escapar, pues Pandora consiguió cerrar antes”. En *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981, pág. 405.

¹³ Véase el capítulo 3.

La historia y el tiempo: he ahí las dos categorías básicas de las que habla Godard en *Histoire(s) du cinéma*, y que están contenidas, como en otra vasija de Pandora, en este final del episodio 1b. Hay algo en ellas que las hace peligrosas, cuya exposición pública podría causar una cierta conmoción, y de ahí el procedimiento de encriptado que utiliza Godard: quien quiera verlas, deberá sumergirse en las profundidades, en los abismos, por lo menos de la hermenéutica. Porque el tiempo y la historia han sido secuestrados desde hace tiempo por la cronología, por las periodizaciones. El tiempo ha sido convertido en bloques temporales, mientras que la historia se ha transformado en relato. Pero ¿acaso hay otra manera de proceder? Godard lo intenta por medio del mesianismo, de la redención y el rescate. Si apelamos a los elementos que conforman la historia en su singularidad y los confrontamos, puede que surja un choque poderoso, un estallido, como cuando el propio Godard tropieza en *Soigne ta droite* o cuando los centelleos hacen que las cosas refuljan, sin adherirse a nada. Sin embargo, ni siquiera de ese modo se escapa al relato, pues Godard queda inscrito en una tradición histórica que lo inmortaliza como integrante de un esquema narrativo: de Pablo a Hitchcock, la desestructuración de las secuencias conduce a una nueva reestructuración que las conserva troceadas, pero en el fondo incólumes. Y la cadena hereditaria se recompone: Pablo, Nietzsche, Benjamin. Por ahora dejémoslo ahí. Y, también, sigamos por ahí.

Pues, de hecho, Godard acaba sublimando la cronología en su intento de anularla. Es cierto que en el fragmento analizado comparecen referencias tan distintas, y tan alejadas en el tiempo, como las que corresponden a Stroheim, Bergman, Lewin y Hitchcock. Todo ello atravesado, en un intento de interdisciplinaria que niegue la pureza del cinematógrafo, por canciones, poemas, pinturas. La historia se convierte en acumulación, en puesta en común, en un arrancar de cuajo los objetos de su casilla cronológica y plantarlos en otro lugar, donde entren en contacto con otros objetos hasta entonces impensados por los primeros, es decir, *que la historia tradicional nunca pensaría conjuntamente*. Sin embargo, resulta inevitable que, al pensar en *The Lost Squadron* y *Vértigo*, *Prisión* y *Pandora* y *el holandés errante*, no nos asalte la obligación tácita e implícita de situarlas en el tiempo, de asignarles un lugar, aunque luego todo ello se descoloque. La confrontación de tiempos sólo es posible cuando todos y cada uno de esos tiempos ha sido identificado y, gracias a esa compartimentación, pueden moverse de sitio, salir de su parrilla y acceder a otra en la que nadie haya reparado hasta el momento.

De nuevo debemos recurrir a Pablo, en este caso a la *Carta a los romanos*, que Giorgio Agamben ha tomado como objeto para su libro *El tiempo que resta*.¹⁴ Los temas son los mismos que en la cita de los *Hechos de los Apóstoles* que Godard utilizaba en *Histoire(s) du cinéma*: la llamada, el rescate, la redención, el mesianismo. Hasta el punto de hablar de “esa radical abreviación del tiempo que es el tiempo *restante*”, así como de “la contracción del tiempo, el remanente”.¹⁵ Estamos, pues, en terreno godardiano, en ese territorio del fragmento comentado, allá donde todo se comprime para expresar un nuevo significado que vaya más allá de los significados autónomos de cada pieza del *puzzle*. ¿Y por qué hay que hacer eso? Pues porque, según Pablo, “el tiempo es corto” y “pasa de hecho la apariencia de este mundo” (*Carta a los Corintios*, I, 7, 29-32), de manera que podría decirse que “la imagen del pasado corre el riesgo de desvanecerse para siempre si el presente no se reconoce en ella”.¹⁶

Hay un matiz fundamental en estas nuevas palabras de Pablo y en el comentario de Agamben. Ese cruce fulminante entre pasado y presente que da lugar a *otra cosa* se configura en un espacio dentro del tiempo, desde el momento en que el tiempo debe *abreviarse* y *comprimirse* si quiere representar la memoria. Son verbos ambos de claro sentido espacial, y además coinciden en ello con la anécdota de la cárcel: aún estamos todos *aquí*, no *allí* ni *allá*, ni en ningún otro sitio, sino en un espacio muy concreto por el que el tiempo pasa y crea una imagen. El cine deberá también representarse como tal: un transcurso de tiempo que halla un emplazamiento espacial en la imagen, formada de tiempo y espacio, ambos indisociables, pues el tiempo *se desvanecería*, como dice Agamben, si no encontrara un espacio en el que comprimirse, y el espacio no tendría sentido alguno si no estuviera habitado por el tiempo.

En *Antropología de la imagen*, Han Belting incluye un capítulo significativamente titulado “El lugar de las imágenes II”¹⁷ y que contiene la siguiente afirmación:

¹⁴ Giorgio Agamben, *El tiempo que resta. Comentario a la “Carta a los romanos”*, Madrid, Trotta, 2006. En realidad, Agamben desmenuza el pensamiento paulino a partir únicamente del primer versículo de la carta, que comenta palabra por palabra.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 17.

¹⁶ *Ibidem*, pág. 139.

¹⁷ Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz, 2007, págs. 71-108. En una nota a pie de página, Belting justifica el ordinal del título aludiendo a un simposio y a un libro anteriores sobre el mismo tema.

Mientras que las imágenes en el mundo exterior nos ofrecen básicamente tan sólo ofertas de imágenes, las imágenes en nuestro recuerdo corporal están ligadas a una experiencia de vida que hemos hecho en el tiempo y en el espacio.¹⁸

He ahí un lugar, a partir de ahora, para el debate sobre el lugar de las imágenes. Doble lugar, pues, que da lugar a una contradicción. El mismo Belting distingue implícitamente entre lugar y espacio, siendo el primero una especie de revisión reglamentada del segundo, es decir, *el lugar sería algo así como el espacio ordenado*. Pero, ¿qué ocurre con el tiempo? ¿Qué pasa con las imágenes cuando atraviesan esa encrucijada en la que se encuentran espacio y —pero también— tiempo? La iconosfera flota de generación en generación, encuentra en el cuerpo —según Belting— un lugar en el que reencarnarse constantemente, pero su viaje se efectúa siempre a través del tiempo, de manera que hay espacios que devienen tiempo y tiempos que devienen espacio. El lugar para una historia de las imágenes es, pues, un lugar atravesado por el tiempo, y en ese instante el arte de la topografía vuelve a entrar en acción, pues se trata de dibujar un mapa en el que los distintos lugares y espacios, esos puntos que señalan ciudades y esas extensiones de color que se refieren a lo que existe en el intersticio, se vean atravesados por una huella temporal:

Sin embargo, los lugares no desaparecen sin dejar rastro, sino que dejan huellas tras de sí formando un palimpsesto de varias capas, en el que anidan y se almacenan viejas y nuevas representaciones.¹⁹

“Palimpsesto”, “capas”, “viejas y nuevas representaciones”: ¿no es ésta la condición de la posmodernidad? ¿No se trata acaso de esa mezcla que disuelve el tiempo para crear un presente en el que todo tiene cabida? ¿Deberemos asumir que estamos pensando *desde condicionamientos posmodernos*, pero también que ese pensar posmoderno no tiene nada que ver con la frivolidad con que suele asociarse el concepto, ni siquiera con la mirada que le dirige Fredric Jameson al tildarlo de “lógica cultural del capitalismo avanzado”?²⁰ Sea como fuere, ese pensar posmoderno tiene que ver a la vez con la esperanza y la desesperación, se sitúa en un lugar equívoco y basculante que no deja espacio para las certezas. Por un lado, pues, Godard recibiendo la herencia de Pablo y convirtiéndola en un palimpsesto gigantesco

¹⁸ *Ibidem*, pág. 72.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991. Véanse también, del mismo autor, *Ensayos sobre el posmodernismo* (Buenos Aires, Imago Mundi, 1991), que incluye igualmente el texto que acabamos de mencionar, y *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial* (Barcelona, Paidós, 1995).

titulado *Histoire(s) du cinéma*, o la apoteosis del pensamiento mesiánico. Por otro, tal como apunta Agamben, aunque sin ahondar en ello, sin precipitarse en el abismo que insinúa, una cierta “dialéctica negativa” que “es un pensamiento absolutamente no mesiánico”, el de Jean Améry, cuya experiencia de la tortura bajo el nazismo conlleva “una justificación ética del resentimiento”.²¹ En lugar de una redención del saber, lo que experimenta Améry es una pérdida total de la sensación placentera, un autismo terminal frente a las tentaciones de la belleza concebida en términos convencionales, de manera que, “en su extraordinario testimonio *Más allá de la culpa y de la expiación* [...] Améry cuenta cómo la poesía de Hölderlin, que acostumbraba a repetir de memoria, perdía en Auschwitz la capacidad de salvar y trascender el mundo”.²² En su novela-ensayo *Lefeu o la demolición*, sin embargo, va aún más allá y se atreve a poner en cuestión el concepto mesiánico del palimpsesto, de la acumulación, de las capas de citas que pueden llegar a salvar palabras e imágenes. Por el contrario, la descripción de su apartamento, en el segundo párrafo del libro, se refiere a otro tipo de *capas*:

Ya vienen, se aproximan: el caballete y el cuadro a medio hacer con las fachadas de casas, el lavabo cubierto con capas espesas de colores al óleo y la fregada grasienta que se apila, las paredes agrietadas y desconchadas, de colores tan sucios como el cuadro que albergan, como el rostro gris y sin afeitado que mira desde el espejo, la carta del abogado, chamuscada por un cigarrillo sobre la mesa ornamentada con una hendidura transversal.²³

Este cubismo apocalíptico, donde el grácil ritmo de las oleadas de sentido que llena la prosa de Pablo y el fragmento comentado de Godard se convierte en un tsunami absurdo que *se precipita* literalmente sobre la conciencia anonadada del narrador, observa cómo chocan las cosas al igual que si se tratara de una conflagración espantosa por inmóvil. Más adelante volveremos a Améry, pero por ahora nos interesa quedarnos con esa idea, con esa imagen invertida de la redención que también reúne tiempo y espacio. Y con esa posibilidad de historiar desde la nada, desde un lugar sin nombre en el que, no obstante, persiste una barbarie que nunca podrá asimilarse al mesianismo. Améry llama a ese proceso “decadencia” y añade que “el profundo placer en la desestructuración es una forma pervertida de la alegría de vivir”.²⁴ En ese sentido, la confrontación godardiana debe verse como “desestructuración”, de manera que esos fotogramas, esas imágenes, esas huellas de canciones y poemas, no adquieren una unidad que los redima del caos del pasado y del

²¹ *Op. cit.*, pág. 46.

²² *Ibidem*.

²³ Jean Améry, *Lefeu o la demolición*, Valencia, Pre-Textos, 2003, pág. 17.

²⁴ *Idem*, pág. 23.

olvido, que los inscriba en el presente para rescatarlos, sino que, como las paredes desconchadas de la habitación de Lefeu, constituyen un lugar desarticulado, donde la cultura occidental se autodestruye poco a poco, pero también experimenta una crisis, a su manera, trascendental:

La propensión a la decadencia –inclinación hacia todo lo que decae— señala el umbral en que la civilización se niega a sí misma como medio útil a la vida y se convierte en empresa de destrucción biológica. [...] Queda lo que en sentido cultural no es ni viejo ni nuevo, sino, como el devenir, transtemporal. [...] La auténtica decadencia es solitaria. Entregarse a ella es, sin duda, una forma de protesta, pero ciega, no respaldada por un proyecto comprensible racionalmente. Es transtemporal y en la medida en que lo es, carece de sentido en un sistema cuyos puntos de referencia son fenómenos históricos. La disolución se desarrolla ciertamente en el tiempo, pero apunta, sin vacilar, hacia lo que ya no es temporal.²⁵

Ese *ya no ser temporal*, en el fondo, es otra concepción del tiempo, lo que el propio Améry llama *transtemporal*, es decir, *que atraviesa los tiempos*, los distintos tiempos, pero *en forma de decadencia*, no de rescate. ¿Cómo debe verse, entonces, el fragmento de *Vértigo* incluido en *Histoire(s) du cinéma* según esta perspectiva? Pues ya no tanto como imagen en la que se incluían cosa y ficción --según Schefer, recordémoslo--, sino como pura imagen-fetichismo que alude a la decadencia del cine, a la crisis del cine en el momento en que *habla* Godard, y que necesita de esa presencia para continuar *creyendo*, para que no se quiebre el relato, esos “puntos de referencia” que son “fenómenos históricos” y a los que alude Améry. El lugar de la llamada mesiánica, el símbolo de la resurrección, el hacer presente la imagen pasada para *no perderla*, se convierten en *espacio de una crisis que queda sin resolver*, “à suivre”, como dice el último rótulo del episodio. ¿Se trata, entonces, de una representación inconsciente de ese colapso? En cualquier caso, la irrupción de Améry revela la existencia de un poso nihilista en la experiencia mística de Godard apoyada, a su vez, en Pablo. Y todo ello se basa en una idea que sobrevuela *Histoire(s) du cinéma* como una sombría amenaza: la experiencia de la barbarie del siglo XX como una quiebra del sentido que obliga a pensar la historia de otra manera, incluida la historia del cine. Esa “justificación teórica de la decadencia” por parte de Améry, como él mismo señala, es “oriunda de la tradición alemana”,²⁶ esa “tradición romántico-alemana de la decadencia que se mistifica como erótica de la muerte y que como tal fue transmitida”,²⁷ hasta llegar a su representación más aberrante en el nazismo. La identificación entre crisis y barbarie, entre decadencia y tortura, deja sin palabras al propio Améry, pues, si la historia se urde con esos hilos, entonces la comparecencia del mal no sólo

²⁵ Idem, págs. 28-33.

²⁶ Idem, pág. 36.

²⁷ Idem, pág. 43.

resulta absolutamente *lógica*, sino incluso *necesaria*, en el sentido de que es el resultado de un proceso irreversible:

Tener tiempo para la decadencia, para la desestructuración vital debe ser, pues, considerada una exigencia humana tan legítima como el deseo de ganar tiempo para erigir estructuras.²⁸

La conclusión es tan aberrante que apenas permite réplicas, que conduce directamente a una reacción que propaga la necesidad del relato, del rescate y la resurrección, *la necesidad de Pablo*, como único antídoto para esa desestructuración que también late bajo las imágenes extraídas de su contexto, tras su acumulación museística. Necesidad, también, de un lugar y un tiempo en el que sucedan las cosas, en el que poder contarlas. Y necesidad de una representación que aparente el orden bajo el que reina el caos, *para no mostrar nunca esa barbarie*. Cuando la historia tradicional ya no sirve para ello se inventan nuevos modos de historiar, como el que propone Godard, basados en un aparente desorden que en realidad encubren igualmente una narración mítica. Pero esa decadencia siempre asoma la cabeza, nunca queda por completo cubierta, de modo que la estructura de *Histoire(s) du cinéma* es, en realidad, un reflejo de ese proceso inevitable de *desenterramiento*, de *exhumación* involuntaria, de *ese salir a la superficie* de lo que no queríamos volver a ver. ¿El retorno de lo reprimido? ¿De eso trataba la posmodernidad, de la salida a la luz de fragmentos, ruinas, miembros cercenados de una cultura partida en dos y *que el mito de la modernidad pretendió ocultar con su proyecto redentor*? ¿Para eso se inventó *el relato de la modernidad*?

En un modelo social como éste, donde el espectáculo ha tomado la calle, hay una ciudad, Berlín, cuyo pasado aún aterroriza y cuyo presente, sin embargo, fascina precisamente por esa modernidad en la que aún persisten las huellas de lo que una vez ocurrió. Un lugar, pues: como decíamos, un espacio ordenado, o *pretendidamente ordenado*. Y también un tiempo, o mejor, una comprensión de tiempos que la devuelven a su condición de espacio. En la Kurfürstendamm, una de las avenidas principales que atraviesan la ciudad, puede verse la Gedächtniskirche, donde conviven en pocos metros una de las torres del monumento religioso que mandó levantar el kaiser Guillermo II entre 1891 y 1895, construido por Franz Shwechten, y las torres compuestas por mosaicos de cristal ideadas por Egon Eiermann tras la Segunda Guerra Mundial, cuando la iglesia quedó parcialmente destruida por los bombardeos aliados. En lugar de una reconstrucción, se piensa, pues, en una

²⁸ Idem, pág. 40.

desestructuración oculta bajo el eufemismo de la *deconstrucción*, pues los elementos tradicionales son objeto de una reelaboración contemporánea para conseguir un híbrido que, sin embargo, sea capaz de ocultar su condición de tal. Y en ese punto el espacio convoca el fantasma del tiempo con el fin de estabilizarlo en ese lugar: la guerra queda por completo integrada en el corazón de la Kurfürstendamm, de manera que el kaiser, el *führer* y la ciudad dividida son conjuradas en unos pocos metros de territorio alemán. Si el viajero se acerca a la Potsdamer Platz, ocurre prácticamente lo mismo. En la segunda mitad del siglo XIX, la plaza se convirtió en el centro de la vida social berlinesa, una condición cuyo emblema principal era el Hotel Explanade. En las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial, Adolf Hitler se encierra en su bunker, construido por Albert Speer, en las proximidades del lugar, en la Vosstrasse, y la plaza se convierte en uno de los objetivos preferidos de los bombardeos norteamericanos, de manera que al final de la contienda queda arrasada por completo. Así permanece durante la Guerra Fría, convertida en un *espacio en blanco*, una tierra de nadie entre las dos Alemanias, hasta que la caída del muro propicia su reactivación. La compra de los terrenos por parte de Sony convierte el lugar en un gran centro comercial, en el que, sin embargo, todavía sobreviven vestigios del pasado: así lo atestiguan los fragmentos del muro que pueden verse al salir de la estación de metro de la Friedrichstrasse y los montones de escombros circundantes, procedentes de las obras que desde 1945 amenazan la estabilidad urbana, pero también recordatorio de la destrucción de la ciudad durante la guerra. En la plaza, actualmente, se yergue el Legoland Discovery Center, donde los niños berlineses pueden ver maquetas de varios puntos de su ciudad convertidos en evocaciones grotescas de su propio pasado, todo ello construido con piezas del popular juego infantil. El lugar, cuya estructura recuerda la de un bunker, es una especie de parque temático subterráneo que incluye un viaje en vagoneta y la posibilidad de ver una película en cuatro dimensiones, además de contemplar el Checkpoint Charlie en miniatura, es decir, el lugar de vigilancia donde se apostaban los soldados americanos antes de la caída del muro, y que tantas muertes conserva en su memoria ahora aniquilada, convertido en *un lugar fuera del tiempo y el espacio* en el que se condensan, sin embargo, *espesas capas de tiempo y espacio*, como las del apartamento de Lefeu.

Es cierto que cualquier ciudad europea puede presentar esta superposición arquitectónica de épocas en un mismo espacio, pero ninguna con la intención de Berlín. Ciudad en perpetua mutación, perdidos ahora definitivamente sus centros neurálgicos --¿dónde está el centro del Berlín unificado, en la Ku'damm o en Potsdamer Platz, en Alexanderplatz o en la Isla de los

Museos, o quizá en Kreuzberg?--, Berlín concentra en sí misma la memoria europea del horror del siglo XX *incluyendo la posibilidad de efectuar un recorrido por esos estratos temporales*, es decir, convirtiendo el espacio en tiempo. El espectro de la ignominia se cierne a cada momento sobre el viajero, y resulta relativamente fácil palpar el peso de una historia vergonzosa, por mucho que los nuevos edificios se empeñen en ocultarlo. En el Museo del Cine, que también se encuentra en Potsdamer Platz, en las instalaciones de la Filmoteca, se ofrece una peculiar visión de la historia del cine alemán. El período mudo y el expresionismo están ampliamente representados, incluyendo una gran sala dedicada en exclusiva a Marlene Dietrich, pero no así el nazismo y el Nuevo Cine Alemán de los años sesenta y setenta. El primero ofrece un curioso procedimiento de exhibición: si quiere conocer algo de lo que se hacía bajo el régimen de Hitler, el visitante debe abrir unos misteriosos archivos que, en lugar de documentos, contienen carteles y fragmentos de películas, aquello que normalmente está expuesto a los ojos del público en cualquier exposición y, sin ir más lejos, en el resto de las salas. Y no hay ninguna mención al manifiesto de Oberhausen, sólo una pequeña vitrina dedicada a Fassbinder, alguna referencia a Wenders, y nada para Kluge o Herzog. Mientras el pasado nazi se ha archivado, de una manera literal, el único intento serio, desde el punto de vista cinematográfico, de exhumar sus múltiples significados e iniciar la posibilidad de un duelo han sido silenciados. En ese espacio, el tiempo se ha falsificado, como en el resto de la Potsdamer Platz.

La fascinación que ejerce Berlín sobre el visitante no consiste en su condición de ciudad monumental, ni en su oferta museística, puesto que todo ello remite siempre a otra cosa. Los lugares parecen querer recuperar su condición de espacios, como si se negaran a aceptar un presente maquillado. Por eso la única extensión de terreno –entendida la expresión en su sentido literal-- en la que se advierte ese desgarramiento es la llamada “Topografía del Terror”, una especie de museo al aire libre surgido de la imposibilidad de construir un museo convencional sobre el tema. Entre 1983 y 1984, y luego entre 1992 y 1993, se abrió un concurso al que se presentaron varios proyectos que nunca vieron la luz. Finalmente, se decidió dejar las cosas tal como estaban en 1987, de manera que grandes paneles con fotografías y textos ilustran lo que no se quiere recordar, la historia del Tercer Reich desde 1933 a 1945. El visitante se ve obligado a contemplar esa precaria instalación en las condiciones más siniestras, al aire libre, a menudo a merced de un frío glacial, y en una orografía que incluye un itinerario sin asfaltar lleno de desniveles. Una vuelta atrás en el

tiempo que a su vez niega el concepto tradicional de museo, según lo define el propio Belting:

El aura de las imágenes antiguas no era solamente un concepto de cosa sacralizado en secreto, sino, aún en mayor medida, *un sublime concepto de lugar*. En la Modernidad, el museo se convirtió en un refugio para imágenes que habían perdido su lugar en el mundo, y que lo canjearon por un lugar del arte.²⁹

En lugar de eso, la Topografía del Terror es una transición sin fin que prohíbe el regodeo en la imagen, que no permite el asentamiento de un lugar: la metáfora perfecta de la ciudad entera. Por eso el símil geográfico se convierte en una posibilidad metodológica para el estudio de las imágenes del presente, incluidas las cinematográficas. Y por eso las capas temporales que se ocultan en los espacios múltiples de Berlín pueden dar lugar a una cierta interpretación de la cultura iconográfica posmoderna.

Améry y Berlín, pues, nos enfrentan con otro tipo de convocatoria de las imágenes superpuestas: esa operación de montaje, ¿no será también un embellecimiento del horror? En el fragmento de Godard, la sustitución del ángel de Klee por un icono que mira *frontalmente* al espectador, la desaparición de ese gesto giratorio, de ese volver la vista atrás que caracteriza al *Angelus Novus*, es como un desafío implícito, aunque sea involuntario o inconsciente. Aceptando el reto de Adorno, por muy banalizado que se encuentre, hay que preguntarse si el rescate de las imágenes bellas tiene sentido después de Auschwitz. ¿Cómo se asume su condición de narración mítica que viene a sustituir al relato convencional, pero que no por ello resulta menos evidente en su rol meramente sustitutorio? De ahí las dudas de Godard, los centelleos de la imagen, las apariciones y las desapariciones súbitas, las dificultades que se imponen para el reconocimiento de las citas, todo lo cual, sin embargo, por muy al límite que se lleve, no logra disipar la sensación de una cierta manipulación mixtificadora. Pero ¿acaso no es eso el cine? ¿Acaso no ha sido siempre eso el arte? De algún modo, el placer del cinéfilo al *reconocer* el plano de *Vértigo*, la más popular de todas las *llamadas* godardianas en ese fragmento, ejerce una operación de borrado sobre la inquietud que haya podido experimentar al escuchar la voz de María Casares (¿de dónde viene ese texto?) o la que recita a Jean Louis Schefer (¿quién ha escrito eso?). Y, no obstante, cuando recibe una explicación es tanto más gratificante. ¡Ah, era eso! ¡Entonces todo cuadra, todo

²⁹ *Op. cit.*, pág. 77. La cursiva es mía.

adquiere sentido! En el fragmento, pues, conviven la voluntad de mostrar la barbarie, incluso de implicar al espectador en ella, y la necesidad de darle una forma que tranquilice nuestra inquietud al respecto. Las miradas de los protagonistas de *Prisión*, quizá de asombro pero también de espanto, son una imprecación a quien, a su vez, las está mirando. Y el hecho de que las películas escogidas, a excepción del grito desgarrador de Stroheim, pertenezcan al período de la posguerra, inscribe otro tipo de rótulo, esta vez invisible, en los fotogramas que se suceden: *esas imágenes llevan en sí la huella de la masacre*, reclaman su redención quizá no tanto porque estén perdidas y olvidadas, sino también porque han contribuido a maquillar *eso que nunca se pronuncia*, y, cuando se hace, nunca encuentra la expresión adecuada, siempre debe caer en el balbuceo, como el propio montaje de Godard.

Entonces, ya es hora de que se manifieste Walter Benjamin, esa sombra que ha estado merodeando nuestro texto desde la mención del *Angelus Novus*, ese orate que domina *Histoire(s) du cinéma* aunque sólo sea desde este pequeño fragmento. Veamos la quinta de sus tesis *Sobre el concepto de historia*:

La verdadera imagen del pasado se desliza veloz. Al pasado sólo puede detenersele como una imagen que, en el instante en que se da a conocer, lanza una ráfaga de luz que nunca más se verá. “La verdad nunca se nos escapará”, esta frase que proviene de Gottfried Sëller (y que visualiza la imagen de la historia que tienen los historicistas) señala con precisión, en la imagen de la historia que se hacen los historicistas, el lugar en el que la imagen es atravesada por el materialismo histórico. Irrecuperable es, en efecto, aquella imagen del pasado que corre el riesgo de desaparecer con cada presente que no se reconozca mentado en ella. (La buena nueva que trae, anhelante, el historiador del pasado, sale de una boca que en el mismo instante en que se abre, quizá habla ya al vacío.)³⁰

Pues bien, he ahí el método godardiano en todo su esplendor y también, por qué no decirlo, en toda su miseria: no una miseria miserable, voluntaria, sino una miseria que no puede impedirse a sí misma, que no puede evitar su propia eclosión. Estamos, por supuesto, en terreno paulino, en aquella sentencia deslumbrante, “Pasa de hecho la apariencia de este mundo” (*Carta a los corintios*, I, 7, 32, ya citada), que Agamben explica de la siguiente manera:

Al poner en tensión cada cosa consigo misma [...], el hombre mesiánico no la cancela sin más, sino que la hace pasar, preparando su fin. Por eso no es otra figura, otro mundo: es el paso de la figura de este mundo.³¹

³⁰ Walter Benjamin en *op. cit.*, pág. 107.

³¹ Giorgio Agamben, *op. cit.*, pág. 34.

Godard, como historiador contemporáneo, “pone en tensión cada cosa consigo misma”, pega los fragmentos unos a otros para que salten chispas, asociaciones, quizá conclusiones. Pero a la vez esa misma tensión deja ver sus costuras, sus raspados, sus trasfondos, sus heridas. Es como si pasar de una cosa a otra, como si dejar que aparezca la sentencia de Pablo —ya hemos visto cuánto cuesta, cómo se va formando lentamente en forma de rótulo, *hollandando* las imágenes *para hacerse ver*— o que se deje oír la canción de Leonard Cohen, no importara tanto por las cosas en sí como por el *hueco* que dejan entre ellas, que se manifiesta entre una y otra. Por el *intersticio* que provoca ese paso. Por esa razón Godard deja a veces la pantalla en negro, como un descanso para la mirada, pero también como una señal de que existe ahí un agujero que no se puede llenar, o de que llenarlo sería como un sacrilegio, o mejor, como una llamada a quienes no quieren ser llamados: las víctimas que, como Améry, no quieren ser redimidas. ¿Puede haber también un pasado que no quiera ser redimido? Ahí entran de nuevo Hitchcock y *Vértigo*, pues al ser Judy quien en realidad resulta *salvada de las aguas*, ¿qué podemos pensar de Madeleine, de ese monigote al que Scottie *cree estar salvando*? La imagen que incluye Godard, entonces, delata igualmente el posible fraude de cualquier rescate: el paso veloz o el centelleo, lo que Benjamin describía como “una imagen que, en el instante en que se da a conocer, lanza una ráfaga de luz que nunca más se verá”, está en el corazón del método godardiano, y sin embargo la tensión se establece entonces no tanto entre las cosas como entre los pasos, las transiciones, desde el momento, igualmente, que en el cuerpo inerte de Judy flotando en el agua pueden reunirse ficción y realidad, pero también el agujero negro y la transmutación, un centelleo invisible que lleva de Judy a Madeleine y viceversa, rápidamente, muy rápidamente, de manera imperceptible para el ojo humano. Pues bien, esa transición no se puede fijar, no puede ser objeto de llamada mesiánica alguna, ni hay redención posible para ella pues *nunca permanece lo suficientemente visible* como para que se produzca la epifanía.

Ni siquiera Nietzsche escapó a este deseo mesiánico que empieza en Pablo y alcanza su esplendor en Benjamin, pues también el eterno retorno propone la redención en un solo instante, en ese *paso atrapado de la figura de este mundo*:

Suponiendo que digamos sí a un solo instante, al hacerlo no es solamente a nosotros a lo que hemos dicho sí, sino a toda la existencia. Nada, en efecto, tiene consistencia por sí solo, ni en nosotros ni en las cosas; y si nuestra alma ha vibrado, como una cuerda, y resonado de felicidad una sola vez entonces todas las eternidades

eran necesarias para producir tal acontecimiento, y *la eternidad toda entera queda, por ese instante único de nuestra aquiescencia, salvada, rescatada, justificada y aceptada.*³²

Todo esa actividad reflexiva, todo ese torbellino de ideas se dan cita en el pequeño fragmento de Godard, para expresar la gran duda. ¿Cuál debe ser la labor del historiador contemporáneo? ¿Aceptar esos iconos del tiempo fijados en el espacio de su escritura o dejarlos pasar sin retenerlos, aceptar su transitoriedad *con todas las consecuencias*? ¿Rescatar el instante o dejar que se ahogue en esas aguas indistintas donde todo momento tiene cabida en el acaecer de su propia desaparición? El final del episodio, la historia tal como la cuenta Godard, es a la vez una claudicación y la apertura hacia un nuevo modelo de relato, pues lo que no es discutible en absoluto es la necesidad del relato para la representación de la historia. Por un lado, Judy es rescatada y Pandora vuelve nadando hacia el barco, es decir, se produce la redención de la imagen y del pasado del cine. Por otro, el medio en el que tienen lugar ambas imágenes es el agua, elemento fluido por definición y donde es imposible fijar una imagen, como ocurre también en el cine, dado que ni siquiera un fotograma o su reproducción, o la reproducción de una serie de fotogramas, son capaces de transmitir la sensación de fugacidad propia del cine, que crea sus propios fantasmas en cada espacio mental a medida que avanza en el tiempo de su propio discurrir. ¿Es posible el rescate en ese torbellino? ¿O hay que dejar a Judy en su momento de suspensión, entre la superficie y el fondo, y a Pandora en su instante de transición, entre su cuerpo y el barco: “à suivre”? Pero entonces ¿cómo hacer historia de eso, como convertir en relato algo que se esfuma, un lugar que no se atreve a mostrar sus horrendos entresijos, un espectro, un muerto que no quiere ser resucitado?

Para evitar la soledad de los lugares, para unirlos de algún modo en una red que les proporcione movilidad a la vez que preserva su identidad individual, para inscribir sus tiempos disímiles en un único espacio geográfico, en un mapa orientativo, Benjamin inventa el concepto de “constelación”, urdido en el *Libro de los pasajes*³³ y culminado, como tantas otras cosas, en las tesis *Sobre el concepto de historia*:

Propio del pensar es no sólo el movimiento de las ideas, sino también su suspensión. Cuando el pensamiento se detiene de repente en una constelación saturada de tensiones, provoca aquél en ésta una sacudida en virtud de la cual la constelación cristaliza en mónada.³⁴

³² Friedrich Nietzsche, *La voluntad de poder*, Barcelona, Edaf, 1981. La cursiva es mía.

³³ Akal, Madrid, 2005.

³⁴ Benjamin, en *op. cit.*, tesis XVII, pág. 261.

Para Benjamin, la redención del proletariado por parte de la historia sólo puede darse en el marco de esa “constelación saturada de tensiones”, por medio de esa “sacudida” que precipita una cristalización. Se detiene, así, el movimiento y sobreviene *el momento*, la detención, el hecho de fijar ese bucle que parecía eterno. La constelación, pues, ese choque entre distintos lugares en una topografía capaz de unir pasado y presente, o mejor, de *conseguir que el presente arrastre consigo el pasado para que no se olvide* --como las estrellas más próximas a nosotros nos dejan ver igualmente, y como si estuvieran a la misma distancia, aquellas otras que se encuentran lejos, muy lejos-- es un acontecimiento a la vez estético y político: sólo el rescate de las imágenes del pasado puede conducir a la revolución o, dicho de otro modo, sólo esa explosión de vida puede redimir las imágenes del pasado, formando una cadena que une tiempos y espacios, lugares y momentos, y que se opone tanto a la noción de progreso instaurada por el capitalismo como al concepto de historia lineal que de ella se deriva. Sin embargo, esa visión dinámica es engañosa, pues necesita de la “cristalización” para producirse, para desencadenarse, de manera que el movimiento acaba congelándose. Dicho de otro modo, comprensiblemente incapaz de renunciar al relato de la historia, Benjamin rompe el velo de la representación tradicional para sustituirla por una narrativa a trompicones, desencajada, pero narrativa al fin y al cabo: por supuesto como la de Godard en *Histoire(s) du cinéma*, pero también heredera de los *collages* literarios de Proust o Joyce.

En una especie de continuación de *Histoire(s) du cinéma* que es a la vez su puesta en cuestión, Godard y Miéville aluden abiertamente a la “constelación” benjaminiana. Se trata del medimetroraje *The Old Place* (1999), un encargo del Museo de Arte Moderno de Nueva York en el que se intenta describir el estado de las artes “at Fall of 20th Century”, tal como reza el subtítulo. Al final de la sección 13, Miéville increpa a Godard y le reprocha no atender a las cosas que lo rodean cotidianamente:

Que de choses tu n’a même pas vues, dans cette rue où tu passes six fois le jour, dans ta chambre où tu vis tant d’heures par jour: Regarde l’angle que fait cette arête de meuble avec le plan de la vitre. Il faut le reprendre au quelconque, au visible non vu --le sauver— lui donner ce que tu donnes par imitation, par insuffisance de ta sensibilité, au moindre paysage sublime, coucher de soleil, tempête marine, ou à quelque oeuvre de musée. Ce sont là des regards tous faits. Mais donne à ce pauvre, à ce coin, à cette heure et chose insipides --et tu seras récompensé au centuple.³⁵

³⁵ Véase la edición en DVD: Jean-Luc Godard-Anne-Marie Miéville, *De l’origine du XXIe siècle – The Old Place – Liberté et patrie – Je vous salue, Sarajevo*, ECM Cinema, 2006, págs. 31-32 del librito complementario. Me resisto a traducir las palabras del medimetroraje por la imposibilidad de trasponer su vuelo poético en otro idioma que no sea aquel en el que fueron concebidas.

Hay que fijarse un poco en este fragmento, recitado por Miéville y acompañado en la banda de imagen por planos de ángulos y rincones de una habitación, quizá el estudio de Godard, para ver después de qué manera se llega a Benjamin. Se trata de llevar al extremo la doctrina de la redención, aplicándola no sólo a los momentos, a las imágenes, ni siquiera únicamente a las pobres gentes del proletariado, sino también a *las cosas, a la humildad de esas manifestaciones materiales que nos acompañan cotidianamente y a las que no concedemos siquiera el favor de la mirada*. En un conato de rescate no sólo de las imágenes *artísticas*, sino de *todas las imágenes*, Godard y Miéville intentan otorgar entidad a un lugar atravesado por el tiempo y *convertir también su pequeña red semántica en una constelación de sentido*. En ese momento pasamos a la sección 14 e interviene la voz de Godard:

Cette image que tu es, que je suis, Benjamin en parle, où le passé entre en résonance le temps d'un éclair avec le present, pour former une constellation.

Y en el momento en que se pronuncia la palabra “constellation” aparece un breve fulgor: el beso en la oscuridad entre Grace Kelly y Cary Grant en *Atrapa un ladrón* (To Catch a Thief, 1955), seguido de los fuegos artificiales en el exterior de la habitación del hotel. Momento de estallido, de choque, pero también de transición, pues el acto filmado deja de ser literalmente realidad para convertirse en metáfora, y *asistimos perplejos a ese instante, a ese agujero, a ese intersticio en el que una cosa pasa a ser otra*. Confrontado al momento hitchcockiano de *Histoire(s) du cinéma*, al salvamento de Judy por parte de Scotty, aquí la ambigüedad de la imagen se ha desdoblado, se ha convertido en dos imágenes, de manera que no hace falta explicar el vínculo, pues éste ha pasado de ser invisible a hacerse visible. He ahí el carácter contradictorio de la constelación: primero, la posibilidad de que la imagen redimida no sea ni histórica ni estética, sino simplemente cotidiana; segundo, la posibilidad de que esa misma imagen, como las imágenes que hemos mitificado, posea una doblez, una bisagra, como el ángulo entre una pared y una ventana, o entre una mesa y el espacio que deja de ser mesa para sumirse en el vacío. Poco después, otro estallido, filmado en el mismo año que la película de Hitchcock: el que se produce en el planetario de *Rebelde sin causa* (Rebel without a Cause, 1955), de Nicholas Ray, y que simula un cataclismo universal, un retorno a los orígenes. Seis planos se utilizan en esa cita: uno de la pantalla del planetario, en el que puede verse una gran bola de fuego que se acerca al espectador; uno que muestra una explosión muy parecida a los fuegos artificiales de *Atrapa a un ladrón*; uno del público

asistente, amedrentado por esa imagen apocalíptica; uno de Natalie Wood, que la observa con expresión de terror; uno en el que puede verse una pequeña luz en medio de una gran oscuridad; uno de James Dean, con la cabeza baja, absorto en sus pensamientos atormentados. Esta fragmentación, que a su vez coincide con un modo de citación más *in extenso* que de costumbre en este tipo de ensayos --ya sean debidos sólo a Godard o a la pareja Godard-Miéville-- propone también una serie de choques: entre los rostros, entre lo individual y lo colectivo, entre el yo y el universo, entre lo figurativo y lo abstracto. La constelación se pone de manifiesto, se hace imagen, pero también se vuelve problemática, cuestiona su propia condición mesiánica, pues ya no se trata del rescate de una imagen, o de varias imágenes, sino del enfrentamiento con su incesante condición dinámica, conflictiva, que no se deja atrapar y que aparece representada por planos de transición que se debaten entre la luz cegadora y la oscuridad absoluta, sólo traspasada por ese breve destello que quizá sea el momento en que se materializa el sueño de la constelación. El cine impone ahí su ley: a diferencia de la pintura y la escultura, a las que se recurre abundantemente durante todo el metraje, las *imágenes en sucesión y en confrontación ni pueden detenerse ni interpretarse por separado*, pues perderían su carácter cinético, y mucho menos pueden desprenderse de esas transiciones en forma de agujeros negros, y así se revela *lo titánico* de la tarea benjaminiana cuyo testigo es el momento del cine, allá donde lo recogen Godard y Miéville. ¿Por qué, entonces, no volverse hacia las cosas más humildes, que están ahí, esperando, como Pablo y Silas en la prisión, *encore*? Pues precisamente porque ese tiempo está ya atrapado, podemos volver a él siempre que queramos, mientras que las imágenes del cine, como las de la historia, surgen de un torbellino que nunca cesa en su empeño. Es entonces cuando vuelve la voz de Godard para poner orden, para regresar al relato, para hacer olvidar esa peligrosa digresión:

Il y a des étoiles, qui sont aux constellations ce que les choses sont aux idées. [...] De même que les étoiles se rapprochent, même en s'éloignant les unes des autres, tenues par des lois physiques, par exemple, pour former une constellation, de même, certaines choses, pensées, se rapprochent pour former une ou des images.³⁶

Este retorno a la literalidad del pensamiento benjaminiano, sin embargo, no oscurece lo que acaba de ocurrir: dos películas de los años cincuenta han mostrado sus cesuras, sus heridas sangrantes por donde se vislumbra la quiebra de la posibilidad de la constelación. La realidad se confronta al relato --“Réalité, légende, rêverie”, reza un rótulo antes de todo eso--, la historia del cine se descubre como una *imposición* sea cual sea su enfoque, y una imposición

³⁶ Idem, pág. 33.

que, además, debemos aceptar si queremos sobrevivir al choque, a la *descomposición*. De esta manera, la “constelación saturada de tensiones” se revela como irresoluble, pero también como inevitable, como *utopía en la que hay que creer*. Y así también la nueva historia del cine que proponen Godard y Miéville, una historia que predicará un rescate imposible por la propia condición errabunda de aquello que se propone rescatar: las imágenes, el proletariado, la humanidad. Añade Godard, tras un inquietante diálogo con Miéville:

Notre espèce est faite dans son ensemble de vagabonds incurables, nous refusons tous ce que nous lie, tout ce à quoi nous pourrions nous raccrocher. Et cela jusqu’au jour ineluctable, j’en suis sûr, pour chacun de nous, où nous comprendrons que nous ne sommes pas libres, comme nous les pensons, mais perdus. C’est seulement quand nous tentons de nous rappeler, avec notre mémoire ancestrale, où nous sommes allés, et pourquoi, que nous comprenons pleinement à quel point nous sommes perdus.

Esta pérdida debida a que no hay nada que nos ate a nada, que nos acerque, es una pérdida en el hueco que hay entre las cosas, y por lo tanto entre las imágenes, y por consiguiente una pérdida en los pliegues de las constelaciones, que revelan así su lado más oscuro, opuesto a la utopía benjaminiana. Y también una pérdida en el constante moverse de todo ello, en ese huracán que obligaba a girarse al ángel de Klee y en el que se contempla como en un espejo: como Godard, es a la vez aprendiz de redentor y aspirante a ser redimido, está en un lado y en otro, o sea, en ninguna parte, perdido en el intersticio. De un lado a otro, pues, a diferencia de las pinturas y las esculturas y como la música. En este fragmento de *The Old Place*, Godard y Miéville utilizan básicamente dos piezas musicales. Una es el comienzo de la *Música callada* de Frederic Mompou. La otra es un arreglo de la misteriosa nana compuesta por Krzystozf Komeda para *La semilla del diablo* (*Rosemary’s Baby*, 1968), la película de Roman Polanski. La primera, como es bien sabido, basa su título en un fragmento poético de Juan de la Cruz: “La noche sosegada / en par de los levantes de la aurora, / la música callada / la soledad sonora, / la cena que recrea y enamora”. La segunda se refiere al germen del mal, asociado con la inocencia aparente de la infancia, y aparece un poco más adelante, junto con imágenes de *La expulsión del paraíso*, de Massaccio, que se recrea en primeros planos de los rostros de Adán y Eva, inundados por el dolor, *en el momento mismo de abandonar el jardín del Edén*, es decir, en esa tierra de nadie en la que todavía no se ha alcanzado la imagen de la nueva vida, de la vida después de la caída, y que se puede identificar con el instante que recrea Juan de la Cruz, entre la noche y el amanecer, esa *hora del lobo* donde todo se confunde y en la que nos encontramos perdidos, aunque en esa pérdida se refleje la posibilidad del rescate. Aurora, semilla, feto: espacios de transición donde se revelan las dos caras de la constelación, los agujeros de la historia que debemos evitar a riesgo de perder la

identidad, como le ocurre a Rosemary en la película de Polanski. O como le ocurrió a la propia historia en mitad de ese siglo que están despidiendo Godard y Miéville, y que se recrea brevemente también en mitad del fragmento, inmediatamente antes de los planos de *Rebelde sin causa*, cuando sobre unas imágenes de niños judíos que muestran sus brazos marcados con el número de identificación se oye la voz de Miéville que se refiere a aquel “paissage premier” mencionado por Godard:

Même lorsque les hommes l'ont oublié, et auquel il s'agit de revenir.³⁷

Ese paisaje, entonces, es el agujero de la historia que Benjamin no llegó a conocer pero que Godard y Miéville han convertido en obsesión: cualquier comunicación entre las imágenes, entre las estrellas, se rompe cuando aparece la memoria del exterminio, cuando la historia se detiene para mostrar no ya un pequeño hueco, sino un abismo, y entonces la frase tópica de Adorno sobre la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz alcanza una resonancia aterradora: el miedo a cualquier interrupción, a los saltos de Hitchcock y Ray, al rostro de Natalie Wood y al abandono de James Dean. ¿Qué sentido tienen la imagen, el rescate, la redención y la constelación después de Auschwitz? ¿Merece la pena salvar el pasado cuando esa operación nos puede devolver cuerpos calcinados, fantasmas a cuyos ojos ya no podemos mirar? ¿Realmente estamos todos aún aquí o hay algunos que no están, porque quizá ni siquiera queremos que estén, porque romperían el relato para siempre, porque nos devolverían a las paredes desconchadas de Améry, versión horrificada de las capas de sentido y las constelaciones? En efecto, como dice Youssef Ishaghpour, todo es una cuestión de fe:

Crear en el arte, como en un “a pesar de todo”, marcado por la ausencia y su propia imposibilidad, no es desmarcarse de esa historia, sino que, al contrario, supone la capacidad de exponerse, de atravesar el horror, sin sucumbir, de realizar la obra afrontando su propia imposibilidad para mantener la exigencia del aún-no-sobrevenido. Es el “Ángel necesario” de lo poético que viene a salvar al “Ángel de la Historia” susceptible de escapar a la visión de las ruinas que se amontonan, o morir de melancolía.³⁸

O morir de melancolía: ésta es la alternativa, expuesta en toda su crudeza. El otro lado de la fe es el escepticismo y, por lo tanto, la caída en el descreimiento y la apatía, la interiorización del dolor como compañía cotidiana y, por lo tanto, la aceptación del infierno de la costumbre, que carcome poco a poco la existencia cotidiana, que impide creer incluso en los pliegues de

³⁷ Ibídem.

³⁸ Youssef Yshaghpour, “Le poétique dans l'historique”, en Jean-Luc Godard-Yousseff Yshaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Tours, Farrago, 2000, pág. 116. La traducción es mía.

los objetos que nos rodean, allá en las pequeñas cosas. Pero dejemos abierto ese gran agujero --que debatiremos en breve, aunque convenía sacarlo a la luz ahora, en este momento, para certificar su existencia—y procuremos indagar en la posibilidad de un relato histórico que supere la cristalización y consiga, por lo menos, asomarse a una recuperación del pasado *en movimiento*. Para ello, dos ideas, o mejor, dos metáforas, también dos imágenes: el espejo y el flujo. La primera tiene una larga tradición simbólica en todas las culturas, y sin embargo su funcionamiento es muy sencillo, pues no se trata de otra cosa que de *una imagen reflejada*. Estamos, de nuevo, pues, en el terreno del cine. Cuando Stendhal asimilaba la novela a un “espejo que se pasea a lo largo del camino”, en otra formulación tan *desgastada* como la de Adorno sobre la poesía después de Auschwitz, estaba formulando, de hecho, un *deseo del cine* confirmado por el Flaubert de *Madame Bovary*, personaje que representa en sí mismo la *necesidad* del cine desde el momento en que existe y actúa como actúa. Puede interpretarse su insatisfacción, pues, como una rebelión contra la pobreza de la representación a finales del siglo XIX o, mejor dicho, contra su estancamiento, contra su inmovilidad excesiva. La novela ya no es suficiente para colmar la sed de movimiento del espectador burgués, pues es necesaria otra forma que refleje con mayor intensidad el dinamismo del intercambio capitalista. La población en la que transcurre la narración de Flaubert es el modelo de ese universo inmóvil que ha dejado como herencia el antiguo régimen, mientras que la Bovary constituye la nueva neurosis de una economía que no concibe la vida sin consumo, económico y sentimental. Por lo tanto, su voracidad se dirige tanto a los vestidos como a los hombres, al terreno de la apariencia y al de la intimidad, al de la vida social y al de la familia. En un momento de la novela, Emma asiste a una representación operística y se siente hastiada por aquel espectáculo fúnebre, incapaz de dar al nuevo ciudadano las emociones que desea, o sólo capaz de cedérselas en formas periclitadas, inverosímiles para una mentalidad marcada a fuego por el flujo incesante del capital. ¿Qué hubiera ocurrido si Emma hubiera dispuesto de una sala de cine cercana a su casa? En cualquier caso, si no la tiene, la inventa, y por eso su vida se convierte ya no en una novela, sino en una película, en la prefiguración de una película. Mientras Don Quijote es víctima de la erudición inútil que caracteriza la época barroca, Emma Bovary sucumbe al estadio primitivo de los medios de comunicación de masas, a la mitificación de los sentimientos: *desea un espejo más fidedigno en el que ver reflejada su constante insatisfacción*.

¿Será que el cine, como quiere Dudley Andrew, fue únicamente *una estación de paso* entre la novela del siglo XIX y las nuevas formas de la imagen en la era digital? ¿Algo dedicado a

satisfacer la sed de la nueva burguesía capitalista que, como Emma Bovary, ya no encontraba el *realismo* que buscaba ni en la pintura ni en la literatura, y mucho menos en la ópera, que se convirtió para ella en un fetiche de prestigio, en una marca de clase, pero no en una herramienta cotidiana para lidiar con las contradicciones de la nueva época? El espejo se desplaza, pues, de las páginas de los libros y los museos a la pantalla de cine. Pero, curiosamente, allí recupera sus ancestros, de manera que la técnica se convierte en una nueva manera de facilitar el despliegue del inconsciente. La parte final de *The Old Place*, haciéndose eco de este deslizamiento, recurre a Jorge Luis Borges y *El libro de los seres imaginarios*, que permite entrecruzar los motivos del espejo y el flujo como posibilidad de una nueva epistemología histórica:

En aquel tiempo, el mundo de los espejos y el mundo de los hombres no estaban, como ahora, incomunicados. Eran, además, muy diversos: no coincidían ni los seres ni los colores ni las formas. Ambos reinos, el especular y el humano, vivían en paz, se entraba y salía por los espejos. Una noche, la gente del espejo invadió la tierra. Su fuerza era grande, pero al cabo de sangrientas batallas las artes mágicas del Emperador Amarillo prevalecieron. Éste rechazó a los invasores, los encarceló en los espejos y les impuso la tarea de repetir, como en una especie de sueño, todos los actos de los hombres. Los privó de su fuerza y de su figura y los redujo a meros reflejos serviles. Un día, sin embargo, sacudirán ese letargo mágico.

El primero que despertará será el Pez. En el fondo del espejo percibiremos una línea muy tenue y el color de esa línea será un color no parecido a ningún otro. Después, irán despertando las otras formas. Gradualmente diferirán de nosotros, gradualmente no nos imitarán. Romperán las barreras de vidrio o de metal y esta vez no serán vencidas. Junto a las criaturas de los espejos combatirán las criaturas del agua.³⁹

El relato que hace Borges de ese mito alude, antes que nada, a la incomunicación que se yergue, como un muro, entre “el mundo de los espejos y el mundo de los hombres”. Por lo tanto, por mucho que parezca existir una circulación de imágenes entre uno y otro lo único que aparece es un reflejo. Éste es un motivo caro al cine, y que ha explotado desde sus primeros tiempos, ya en el *slapstick* mudo. En *Mum's the Word* (1926), dirigida por Leo McCarey y protagonizada por Charley Chase, un personaje intenta convencer a otro de que no es más que su sombra, reflejada en el exterior de una ventana, imitando sus movimientos con absoluta precisión. Se trata de un juego que tiene su culminación en la famosa escena del espejo de *Sopa de ganso* (*Duck's Soup*, 1932), también de McCarey, ahora con la ayuda de los hermanos Marx, donde se produce, además, un gesto transgresor que no hubiera desagradado a Borges: mirándose uno a otro, inspeccionándose, vigilándose, dos tipos con la misma apariencia y las mismas vestimentas –un camisón y un gorro de dormir– traspasan un espejo imaginario, en realidad los restos de un espejo que se acaba de romper, y *acceden al otro lado*, rompen el embrujo, de la misma manera que, muchos años más tarde, los

³⁹ J. L. Borges, *El libro de los seres imaginarios*, Barcelona, Destino, 2007, pág. 10.

personajes de una película *descenderán* de la pantalla para increpar a Mia Farrow en *La rosa púrpura de El Cairo* (The Purple Rose of Cairo, 1985), de Woody Allen, un admirador de los Marx que a su vez parece haberse inspirado en el Buster Keaton de *El moderno Sherlock Holmes* (Sherlock Jr., 1924). El cine, pues, es la actualización de ese espejo en cuyo otro lado han quedado encerradas las sombras que un día volverán a la vida. Mientras tanto, su rescate, su redención, es una tarea que sólo algunos acometen, como Godard, curiosamente a través del agua, como quería Borges: tanto Judy como Pandora pueden identificarse con “peces”, esos peces que despertarán el día en que los espejos se liberen de su “letargo mágico”, pues ambas son mostradas en el agua, son “criaturas del agua”, de la fluidez y la continuidad, las únicas capaces de atravesar el espejo, de poner en circulación las constelaciones.

Buena parte de *The Old Place*, como también el fragmento de *Histoire(s) du cinéma*, están basados en esta dialéctica. En la segunda de ellas, como se ha visto, se establecía un movimiento de plano-contraplano que trascendía la mera funcionalidad narrativa del procedimiento para alcanzar una especie de metodología conceptual: tanto el ángel-icóno como la pareja de *Prisión* y su proyector *miran* continuamente hacia un lugar más allá de la pantalla en el que se encuentra el espectador, pero también su *imaginario*, entendido como *archivo de imágenes*. En *The Old Place*, la idea de constelación, de imágenes de diferentes tiempos enlazadas por una correspondencia material, alcanza su cima cuando Godard y Miéville muestran, también a modo de plano-contraplano, una representación pictórica de la huida a Egipto y una fotografía, sorprendentemente parecida, del éxodo kosovar, entre otras *parejas de imágenes*. El espejo es también deseo del cine, desde el momento en que prefigura esa circulación de la mirada entre un plano y otro, entre un plano y su contraplano. Pero ¿cómo identificar uno y otro? ¿Cómo decir que uno es el plano y el otro el contraplano? ¿Quién empieza a mirar a quién? ¿Y cómo se establece la relación del espejo, y por lo tanto la relación entre la imagen y su espectador? Su carácter problemático se hace patente en otra imagen-icóno del relato del cine, también evocada por Godard en *Histoire(s) du cinéma*: el plano-contraplano final de *Luces de la ciudad* (City Lights, 1931), allá donde caen las máscaras y se formula la única pregunta posible, seguida de la única respuesta posible. “¿Ahora puedes verme?”, pregunta el vagabundo a la mujer ciega que ha recuperado la visión gracias a él. “Sí, ahora puedo verte”, responde ella escuetamente. La fluidez del plano-contraplano ha roto el embrujo, ha derribado el muro y ha conseguido que la visión circule con total libertad, de manera que plano y contraplano se revelan dos imágenes intercambiables.

Pues bien, esa condición es la que resplandece al final de *The Old Place*, cuando la voz de Miéville recurre a Borges, a *El libro de los seres imaginarios*, para contar la historia del A Bao A Qu:

Para contemplar el paisaje más maravilloso del mundo, hay que llegar al último piso de la Torre de Victoria, en Chitor. Hay ahí una terraza circular que permite dominar todo el horizonte. Una escalera de caracol lleva a la terraza, pero sólo se atreven a subir los no creyentes de la fábula, que dice así:

En la escalera de la Torre de la Victoria, habita desde el principio del tiempo el A Bao a Qu, sensible a los valores de las almas humanas. Vive en estado letárgico, en el primer escalón, y sólo goza de vida consciente cuando alguien sube la escalera. La vibración de la persona que se acerca le infunde vida, y una luz interior se insinúa en él. Al mismo tiempo, su cuerpo y su piel casi traslúcida empiezan a moverse. Cuando alguien asciende la escalera, el A Bao A Qu se coloca en los talones del visitante y sube prendiéndose del borde de los escalones curvos y gastados por los pies de generaciones de peregrinos. En cada escalón se intensifica su color, su forma se perfecciona y la luz que irradia es cada vez más brillante. Testimonio de su sensibilidad es el hecho de que sólo logra su forma perfecta en el último escalón, cuando el que sube es un ser evolucionado espiritualmente. De no ser así el A Bao A Qu queda como paralizado antes de llegar, su cuerpo incompleto, su color indefinido y la luz vacilante. El A Bao A Qu sufre cuando no puede formarse totalmente y su queja es un rumor apenas perceptible, semejante al roce de una seda. Pero cuando el hombre o la mujer que lo reviven están llenos de pureza, el A Bao A Qu puede llegar al último escalón, ya completamente formado e irradiando una viva luz azul. Su vuelta a la vida es muy breve, pues al bajar el peregrino, el A Bao A Qu rueda y cae hasta el escalón inicial, donde ya apagado y semejante a una lámina de contornos vagos, espera al próximo visitante. Sólo es posible verlo bien cuando llega a la mitad de la escalera, donde las prolongaciones de su cuerpo, que a manera de bracitos lo ayudan a subir, se definen con claridad. Hay quien dice que mira con todo el cuerpo y que el tacto recuerda a la piel del durazno.

En el curso de los siglos el A Bao A Qu ha llegado una sola vez a la perfección.

El capitán Burton registra la leyenda del A Bao A Qu en una de las notas de su versión de *Las mil y una noches*.⁴⁰

De este modo, el A Bao A Qu puede verse de dos maneras. Por un lado, es la representación perfecta de la constelación benjaminiana, ese destello que forma la conjunción de dos imágenes procedentes de distintos mundos cuando se encuentran y que se materializa *en una forma que se perfecciona y que irradia una luz azul*, como la que ilumina la noche en la que Pandora nada hacia el barco. Por otro, es una evolución de la idea del espejo y del plano-contraplano –y por lo tanto una idea estrictamente cinematográfica, un deseo del cine--, puesto que sólo llega al estado de síntesis tras una confrontación directa con otro cuerpo, con otra imagen con la que interacciona. Godard y Miéville, sin duda, lo sitúan al final de su película con la máxima conciencia, a la vez como resumen y como posibilidad de *otra cosa*. En efecto, Miéville recita la leyenda para que Godard, al final, añada la aclaración referida al capitán Burton y *Las mil y una noches*. Pero también añade otra cosa, esta vez ajena al texto de Borges y que cierra el ensayo con una constatación y un interrogante:

⁴⁰ Idem, pág. 6.

Et si nous avons jugé bon de terminer le film par ce texte, c'est qu'il en est l'illustration.⁴¹

La película, pues, termina al borde del abismo, como al filo de un descubrimiento. Al decir que la leyenda del A Bao a Qu representa *la ilustración* de todo lo precedente, Godard abre otra puerta, deja libre el camino al otro lado del espejo, propone la leyenda como contraplano de la película. Y lo hace con una historia sobre confrontaciones de imágenes, también sobre planos y contraplanos, que a la vez proclaman su fluidez: esa *ilustración* es el contraplano del resto de la película, su espejo, pero igualmente está unida a ella por un cordón umbilical que le suministra sangre y alimentos, todos los fluidos corporales del cuerpo-madre regido por la figura totémica de Benjamin, como si Godard y Miéville repitieran el final del episodio 1b de *Histoire(s) du cinéma* añadiéndole un gesto de movilidad que va más allá de los centelleos de imágenes, del plano del ángel y el contraplano de *Prisión*, o viceversa, o de ambos concebidos como plano de otros contraplanos, las imágenes de Judy y Pandora debatiéndose como el A Bao a Qu, *intentando encontrar su forma*. En cualquier caso, ambos finales introducen un *anacronismo*, en el sentido que otorga al concepto Georges Didi-Huberman en *Devant le temps*:

L'anachronisme serait ainsi, en toute première approximation, la façon temporelle d'exprimer l'exubérance, la complexité, la surdétermination des images.⁴²

En su estadio más elemental, el anacronismo es la contraposición mencionada, en *The Old Place*, entre la imagen de la huida a Egipto poco después del nacimiento de Jesucristo y la de Kosovo casi dos mil años después. O, de una manera aún más evidente, el plano-contraplano que une una pintura rupestre y una pintura abstracta de principios del siglo XX. El anacronismo, pues, es el modo de pensamiento de la constelación. Y Didi-Huberman lo opone al modo de pensamiento historicista tradicional, que consiste en poner cada elemento de la investigación en un compartimento que le impide cualquier tipo de cambio, que limita sus movimientos hermenéuticos, de manera que eso es

oublier que, depuis la boîte jusqu'à la main qui les utilise, les outils sont eux-mêmes en formation, c'est-à-dire apparaissent moins comme des entités que comme des *formes plastiques* en perpétuelle transformation.⁴³

⁴¹ Godard-Miéville, *op. cit.*, pág. 37.

⁴² Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, París, Les Éditions de Minuit, 2000, pág. 16.

⁴³ Idem, pág. 17.

Didi-Huberman emprende un largo camino en *Devant le temps* –dedicado fundamentalmente a perseguir ese concepto de historia de las imágenes en el propio Benjamin y en Carl Einstein— que le conduce a un libro más reciente, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, dedicado a ahondar en nuevas posibilidades al respecto a partir del autor de *Mnemosyne* (1924-1929), un atlas sin apenas texto dedicado a explicar una cierta historia del arte únicamente mediante el procedimiento de la asociación iconográfica. De la teoría del anacronismo formulada en las primeras páginas de *Devant le temps* a la fábula del pescador de perlas con que finaliza *L'image survivant* se prolonga un itinerario que culmina con la idea del flujo como mecanismo motor de la historia de las imágenes, como única manera de circular entre los elementos rescatados. Imaginen, dice más o menos Didi-Huberman, un pescador que se sumerge en las aguas del mar y luego vuelve a la superficie con una perla en sus manos. Ha encontrado algo, ha rescatado algo de las profundidades de la memoria. Y esa idea se le hace tanto más pregnante cuanto más se apercibe de que la perla es, en realidad, el ojo de su padre muerto, según profetiza un fragmento de *La tempestad* de Shakespeare. Entonces regresa al mar en busca de más reliquias, sólo para darse cuenta de que no importan los hallazgos, sino ese vagabundeo por las profundidades marinas, no tanto la constelación que pueda formar como el flujo que le da forma:

c'est le milieu même où il nage, c'est la mer, l'eau trouble et maternelle, tout c'est qui n'est pas "trésor" durci, c'est l'entre-deux des choses, l'invisible flux qui passe entre perles et coraux, c'est cela même qui, avec le temps, a transformé les yeux de son père en perles et ses os en coraux. C'est à l'intervalle, à la manière du temps –ici fluant, là stagnant— que sont dues toutes les métamorphoses qui font d'un oeil mort un trésor survivante.⁴⁴

También nosotros rescatamos aquí muchas de nuestras ideas: el intersticio, el agujero entre las cosas, el lugar donde se produce el flujo, la circulación y la metamorfosis, el espejo y el mar, el plano del pescador y el contraplano de los abismos marinos. Volvemos, igualmente, allá donde empezamos, en la cita de Pablo y los planos acuáticos de *Vértigo* y *Pandora y el holandés errante*. Pero durante el regreso se producen nuevas recuperaciones, nuevas reelaboraciones. En 1960, casi al mismo tiempo que Godard da comienzo a su filmografía, Ingmar Bergman saca a la luz las turbadoras imágenes de *Como en un espejo* (*Såsom i en spegel*, 1960), que dan otra vuelta de tuerca a las intuiciones paulinas confrontándolas a la imagen del espejo y del flujo, del intersticio y del paso entre dos mundos que podría ser una

⁴⁴ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, París, Les Éditions de Minuit, 2002, pág. 509.

constelación y un anacronismo. En sus conversaciones con Stig Björkman, Torsten Manns y Jonas Sima, publicadas en forma de libro en 1970, Bergman citó como fuente principal de *Como en un espejo*, precisamente, una escena que aparecía en el guión de *Prisión*, pero que nunca pudo rodarse por motivos tanto técnicos como económicos.

En la versión original del guión de *La prisión* [sic], había una secuencia con un pintor loco. Birgitta Karolina pasa la noche con el poeta. Por la mañana se despierta, él sigue durmiendo y ella decide irse. Es primavera, al alba, y al llegar al rellano es abordada por el pintor [...]. Él le dice: "Vente a casa, te voy a enseñar una cosa". Eso sucede poco antes de la salida del sol, los dos esperan y sale el sol.

En el preciso instante en que sale el sol, Birgitta Karolina comienza a oír silbidos a su alrededor, una sombra extraña aparece en el papel pintado y, de pronto, ve cómo ese papel pintado se convierte en una multitud de rostros, móviles, curiosos, excitados, unas caras que ríen, otras enfadadas, pero todo muy difuso y en movimiento.⁴⁵

Varias ideas se agolpan en ese relato de Bergman, el relato de una escena que nunca llegó a realizarse, que se quedó en el limbo de lo incumplido, y que sólo la palabra del autor puede volver a la vida. Por un lado, la imagen se recupera en *Como en un espejo*, donde la protagonista, que también ha perdido la razón y pasa las horas muertas en una habitación de la casa de su padre, cree haber descubierto un pasadizo *al otro lado*, allá donde habita Dios, a través de una pared revestida de papel pintado. Por otro, esa revelación espantosa se produce como un estallido, como el choque de dos mundos que ahora ya no son presente y pasado, sino *aquí y allá*, a este lado y al otro. Además, se trata de una *proyección*, pues esos rostros animados presentan más de una concomitancia conceptual con la peliculita que se disponen a ver los dos personajes que se refugian tras el proyector y cuya imagen aparece en *Histoire(s) du cinéma* y, por lo tanto, ese otro lado debe identificarse con *el otro lado de un espejo imaginario*, como el que traspasa la protagonista de *Como en un espejo* al final de la película, donde se oculta un bestiario digno de Borges y representado por un monstruoso Dios-araña. La imagen, pues, no sólo es extremadamente móvil, no sólo va de un lado a otro sin orden ni concierto, *atravesando incluso películas distintas*, sino que acaba convirtiéndose un un fluido capaz de atravesar paredes, de comunicar universos inexplorados, de permitir el paso a un más allá en el que sólo habita la locura. El intervalo, pues, puede representar también una pérdida del equilibrio que conduzca al delirio. Y de ahí que la solución sea el restablecimiento de una identidad por medio del relato, de la negación de esos intersticios o, como mínimo, su conversión en momentos de paso y de transición que hay que atravesar *pero en los que nunca hay que quedarse*. Por si fuera poco, el título de la película pertenece,

⁴⁵ S. Björkman, T. Manns y J. Sima, *Conversaciones con Ingmar Bergman*, Barcelona, Anagrama, 1975, pág. 163.

de nuevo, a Pablo: “Al presente vemos como en un espejo, y bajo imágenes oscuras; pero entonces le veremos cara a cara. Yo conozco ahora imperfectamente, más entonces conoceré a la manera que soy yo conocido” (Corintios, 13, 12). En efecto, las imágenes *todavía están ahí*, pero son imágenes oscuras, ininteligibles, como las que aparecen en la pared del pintor loco o emanan del proyector. Existe la fe en el momento en que una aparición pueda arrojar luz sobre esas imágenes y, sin embargo, ese instante siempre se observa como algo futuro, *que por el momento no tendrá lugar*, pues nos encontramos en el intersticio, donde sólo impera el flujo y no la imagen detenida.

En las primeras páginas de *La técnica y el tiempo III. El tiempo del cine y la cuestión del malestar*, Bernard Stiegler proporciona algunas ideas interesantes al respecto:

Una película, como una melodía, es esencialmente un flujo: se constituye en su unidad como un transcurso. Este objeto temporal, en tanto que flujo, *coincide* con el flujo de la conciencia del que es objeto –la conciencia del espectador.⁴⁶

Y a partir de esa afirmación se adentra en una serie de consideraciones algunas de las cuales no tienen nada que ver con aquello que pretenden estas páginas, pero que surgen de una intuición fundamental: el efecto Kulechov como pequeña metáfora del devenir del cine y, en el fondo, aunque Stiegler no lo menciona, como motor del método godardiano, la constelación benjaminiana y el rescate paulino. En efecto, hay que ir más allá de la interpretación clásica de esa modalidad del montaje, que consiste en comprobar de qué manera la superposición entre el mismo plano de un actor, siempre con idéntica expresión facial, puede provocar diferentes efectos en la percepción espectral *dependiendo del otro plano que se monte junto a él*, de manera que si éste es un plano de comida el rostro del actor nos parecerá hambriento, y si el plano en cuestión representa a una niña muerta el actor nos parecerá apenado. Lo que importa no es tanto aquello que el espectador pueda interpretar en el plano de ese rostro como el hecho de que esa superposición es un montaje de distintos tiempos y espacios, de manera que, para utilizar la misma analogía musical tan cara a Stiegler, “la nota sólo suena en relación a las notas que la preceden y la siguen”.⁴⁷ En otras palabras, el cine no es sólo una sucesión de planos sino *la sombra del sentido de cada uno de ellos que permanece, una y otra vez, en el siguiente*, o lo que el propio Stiegler llama la

⁴⁶ Bernard Stiegler, *La técnica y el tiempo III. El tiempo del cine y la cuestión del malestar*, Hondarribia, Hiru, 2004, pág. 14.

⁴⁷ Idem, pág. 19.

“retención primaria”, “una asociación originaria entre el ahora y lo que Husserl llama su ‘recién-pasado’, que *permanece* presente en el ahora”.⁴⁸ Lo cual le lleva a hablar de lo que define como “el principio mismo del cine: disponer unos elementos en un solo y mismo flujo temporal”.⁴⁹ Sin embargo, ese flujo siempre deja cosas atrás, siempre deja *fantasmas* que no se incorporan a la nueva imagen, y que son como sombras que vagaran por una constelación no rescatada, sólo existente en el limbo. Parte de la misión de un nuevo relato del cine consistiría en recuperar estas sombras, esos espectros, y a partir de ese punto hay que diferir de Stiegler cuando dice que vamos al cine “para reencontrar la vida”, para “en cierto modo, *resucitar*”.⁵⁰ ¿Acaso no se trata más bien de un enfrentamiento con esos fantasmas que vagan por los intersticios y que vienen a pedirnos cuentas? ¿Acaso el intento desesperado de Godard no es introducirse en ellos y *volver a narrarlos*, siendo el resultado únicamente la fragmentación, la experiencia de la quiebra constante? Resucitar, entonces, no a nosotros, ni tampoco las imágenes, sino *nuestra capacidad de hilvanarlas en una narración que nos permita, a la vez, destruir y construir para seguir destruyendo*. Extraños sísifos ensimismados, ésa parece ser nuestra última oportunidad de incidir en la historia del cine: pulverizarla en una multiplicidad de relatos que a su vez sean capaces de encontrar ciertos caminos de comunicación entre ellos.

En ese momento, hay que volver a Belting, que a su vez acude a Marc Augé:

En la modernidad avanzada, a la que el autor [Augé] llama *surmodernité*, los espacios de tránsito habrían disuelto la antigua geografía de lugares fijos. Espacios de comunicación reemplazan a los espacios geográficos de antaño. El sistema de circulación de los nuevos espacios, según Augé, culmina con el sistema de noticias de las redes mundiales.⁵¹

Una vez el no-lugar de Augé se ha convertido en espacio de comunicación, en espacio de tránsito, y por lo tanto ya no en la negación del concepto de “lugar” sino en el flujo que une los lugares, y a veces, como en el caso de la ciudad de Berlín, en su usurpación, también la posmodernidad se replantea como tal. ¿Negación de la modernidad o su continuación? ¿O sólo proclamación de la imposibilidad del relato moderno, a la vez que delata su condición de simulacro? En cualquier caso, parece que, en este sentido, aún resultarían pertinentes las puntualizaciones de observadores como Umberto Eco y Omar Calabrese:

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Idem*, pág. 20.

⁵⁰ *Idem*, pág. 21.

⁵¹ Hans Belting, *op. cit.*, pág. 78. El libro de Augé al que alude Belting es *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, Gedisa, Barcelona, 1994.

...la cultura se puede entender como un conjunto orgánico, en el que cada elemento tiene una relación, ordenada jerárquicamente, con todos los demás; este conjunto podemos denominarlo, con Eco, “enciclopedia”. La enciclopedia, sin embargo, respecto a cada uno de aquellos elementos, funciona como un elemento general de orden, con una especie de idea global de organización del saber. Cuando estamos ante elementos aislados concretos difícilmente examinaremos *toda* la enciclopedia. Recurriremos solamente al postulado de su organización general pero, de hecho, nos ocuparemos sólo de una región suya, más o menos grande. Es decir, analizaremos sólo una “localidad” suya. No obstante, la localidad está organizada según redes de modelos: éstas son la “cualidad” que asocia localmente ciertos objetos culturales. A cierta escala la cualidad podrá, por tanto, ser única; cambiando la escala, podrá multiplicarse.⁵²

Lo cual lo conduce a un axioma metodológico que a su vez le permite definir la posmodernidad como “neobarroco”, entendiendo por tal la repetición de una de esas localidades, la reproducción del barroco en otro eje temporal, de manera que el espacio vuelve a constar de capas superpuestas de sentido. Pero esa estrategia, más allá de la “constelación” benjaminiana, supone un orden, un carácter cíclico que la contemporaneidad más estricta no duda en negar. Por el contrario, Belting entiende lo posmoderno como una red subterránea, parecida a la del metro, en la que impera el cruce de líneas, el desplazamiento, la negación del lugar incluso en virtud de las estaciones entendidas igualmente como transición, no como lugares para quedarse, mientras recurre a determinadas formas de la cultura china del siglo XVII, a la oposición entre viajero y campesino, para llevar el método más allá de las fronteras de la teoría, hacia el mito poético:

El tiempo protegía el lugar, interponiéndose entre éste y el espectador. La vivencia del lugar se daba en un tiempo distinto, en el tiempo de los antiguos poetas. El lugar no sólo era es escenario para una vivencia natural, sino también *una estación de la melancolía*, pues hacía recordar la propia transitoriedad. En los viajes se perdía una y otra vez cada lugar al seguir viajando, y todos los lugares del mundo al morir. Así, para esta cultura, y no sólo para ella, los lugares eran imágenes dolorosas de una temporalidad ante la cual la propia vivencia se desvanecía.⁵³

¿Dónde queda, aquí, el “lugar de la imagen” en su sentido más epistemológico? ¿Se trata de “estaciones de la melancolía” o quizá de “flujos melancólicos”, dado que el lugar, como en el Berlín contemporáneo, queda sometido al tiempo, es decir, convertido en puro espacio, y por lo tanto ya no desacralizado, sino incluso *desmaterializado*? Si Calabrese y Belting se sitúan en la estela de Benjamin para proponer una historia no lineal, no progresiva, ¿acaso el

⁵² Omar Calabrese, *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1987, págs. 21-22. También Àngel Quintana, en *Virtuel?* (París, Cahiers du Cinéma, 2008, pág. 75) se basa en el nuevo espectáculo virtual para esclarecer esta opción: “Si tuviéramos que describir cuáles son los valores estéticos que guían los paisajes de las escenografías virtuales, veríamos cómo, frente a la construcción racionalista clásica del paisaje que busca la composición centrada, rectilínea, uniforme, la mirada que aporta el cine contemporáneo es una mirada neobarroca basada en la multiplicidad de los puntos de vista, la dispersión escenográfica, el gusto por el exceso, la confusión y el laberinto”. La traducción es mía.

⁵³ Hans Belting, *id.*, pág. 88. La cursiva es mía.

momento en que vivimos no exige algo más, a saber, una remodelación *narrativa* de las periodizaciones que se fije en los espacios de transición, que unen el espacio y el tiempo, con el fin de convertirlos en el único espacio teórico posible, metáfora de una historia que se mire a sí misma como tránsito continuo hacia un final por lo demás siempre postergado, sea el fin de la historia o la muerte del cine? La melancolía, pues, no es tanto un lugar de llegada como un bucle en el que se reúnen el pasado y el presente, aquello que atravesamos y el tiempo que nos lleva, *ese estar continuamente en crisis que constituye la esencia de la historia del cine*, entendido este último como espacio de determinadas imágenes en constante movimiento, hacia dentro y hacia afuera, hacia la representación y hacia la periodización, hacia una clasificación no enciclopédica, sino narrativa en el único sentido en que puede serlo, el sentido del tránsito.

Por ello la gran película de la posmodernidad, por ahora, no es tanto *Histoire(s) du cinéma* como *INLAND EMPIRE*, de David Lynch. He ahí una apoteosis del tránsito en todas sus mutaciones: entre espacios y tiempos, pero también entre conductos narrativos que se entrecruzan para negar la supuesta unicidad del relato, para dejar claro que *toda imagen en movimiento cuenta algo*, aunque sea su propio discurrir, el discurrir de un espacio –que puede ser la transmutación de un lugar, pero también de un cuerpo, de una forma--, y que *ese contar* debe traspasarse a otro relato, el que se establece sobre la película y aquellas con las que se puede relacionar –lo que llamamos “historia del cine”--. No hay estaciones, en el sentido que Belting quería dar a la palabra, ni tampoco no-lugares, según la expresión de Augé, ni mucho menos esferas, como querría Peter Sloterdijk, sino simplemente fluidos que se trasladan a sí mismos, que adoptan formas momentáneas para después diluirse en su propio tránsito. ¿Qué “filosofía”, qué “antropología” de la imagen puede dar cuenta de esto? Pues no, por supuesto, la que pretende encarnarse en conceptos, sino únicamente aquella que adopta formas fluidas y esbozos de representación: por lo tanto, no la teorización, sino la creación teórica, la producción de teorías a través del tránsito hacia otro universo creativo. Mientras en *Histoire(s) du cinéma* el conjunto se transforma en monumento, en *INLAND EMPIRE* la constelación de miradas que la atraviesan propone una circulación del sentido que nunca se detiene, que no pretende *dejar para la historia* sino *hacer historia* a medida que avanza.

De hecho, la película de Lynch, sobre la que volveremos ampliamente al término de estas páginas, es la culminación de una corriente interpretativa que atraviesa la historia de la hermenéutica *tomando posesión* de determinados espacios para liberarlos inmediatamente:

O especie de epifenómeno del pensamiento (uno de los muchos de los que el esfuerzo pensante no puede impedirse provocar, aun siendo perfectamente inútil para la intelección, pero que no se puede evitar, como no se puede evitar el hacer gestos vanos cuando se está al teléfono)... como si formásemos constantemente en nosotros un rostro fluido idealmente plástico y maleable que se formaría y se deformaría según las ideas y las impresiones, automáticamente, en una síntesis instantánea, a lo largo de todo el día y en cierta forma cinematográficamente.⁵⁴

A Henri Michaux no le importa la estabilidad sino precisamente su contrario, el movimiento continuo, la fuga y la evasión del sentido, de manera que, bajo su advocación, los universos artificiales de Lynch aparecen íntimamente relacionados con esas formas infográficas que adoptan diversas máscaras según se va modificando el espacio en el curso del tiempo. Los puntos de conexión se diluyen, están y no están, mientras el mapa se resiste a cualquier tipo de encarnación definitiva para fijarse obsesivamente en el recorrido y sólo en el recorrido. En *Melancolía de la resistencia*, de László Krasnahorkai, parcialmente adaptada al cine por otro creador de formas fluidas y huidizas, Béla Tarr, los trayectos no tienen importancia por los posibles puntos de destino, sino por la apariencia siempre cambiante de esa máquina de crear *topoi* en la que se ha convertido el desplazamiento narrativo:

Y entonces tomó también conciencia de que los escalofriantes acontecimientos en que participó, sea como implicada o como testigo (el vehículo onírico e inexplicable, la riña en la calle Sándor Erdélyi, la desconexión calculada, por así decirlo, del alumbrado, el gentío inhumano delante de la estación y la figura espantosa del hombre del abrigo de paño, que dominaba todo aquello con su mirada impávida y glacial), no eran sólo productos arbitrarios de su imaginación, siempre dispuesta a figurarse lo peor, sino que existía entre ellos una relación indiscutible, un nexo preciso que apuntaba a un objetivo concreto.⁵⁵

El estilo, que parece una continuación lógica de los laberintos verbales ideados por Kafka y Thomas Bernhard, dispara figuras retóricas que parecen salidas de *INLAND EMPIRE*. Pero entonces ¿cómo clasificar todas estas muestras, cada uno respecto a sí misma y respecto a las demás? ¿Bastará con reducir la posible periodización a un espacio común o habrá que estratificar el flujo, poner obstáculos al tránsito para verlo en profundidad, o mejor, para ver cada una de sus etapas en profundidad, el “objetivo concreto” enredado en el “nexo preciso”? Estudiar la historia del cine, pues, será como transitar por el Berlín contemporáneo o por los

⁵⁴ Henri Michaux, *Escritos sobre pintura*, Colegio Oficial de Arquitectos y Aparejadores Técnicos, Murcia, 2000, pág. 78.

⁵⁵ László Krasnahorkai, *Melancolía de la resistencia*, El Acantilado, Barcelona, pág. 38.

entresijos de *INLAND EMPIRE*: espacios de multiplicidad en los que se mezclan pasado y presente, en los que cualquier atajo puede conducir a otra imagen, pero también donde las oscilaciones de ese flujo se encuentran, a veces, con el simulacro de un período, en el sentido musical e histórico del término. Historia que es relato pero igualmente oleada. Y muros que intentan detenerla.

Surgen de aquí múltiples preguntas a las que se intentará dar solución en las páginas que siguen. El manierismo o la posmodernidad han sido considerados normalmente como épocas de crisis,⁵⁶ pero ¿no serán simplemente tránsitos entre sí, es decir, *lo habitual*, mientras que lo excepcional sería precisamente cuando alguna de esa anomalía se encuentra a sí misma en una forma más o menos armónica? La historia del cine alberga una “melancolía de la resistencia” –frente a la estabilización de sus dinámicas, quizá demasiado agresivas— que se exhibe abiertamente a lo largo de los años, que se sedimenta y resurge a la superficie periódicamente. Melancolía y duelo, quizá, por lo que nunca existió, *pero que se encarna en una posibilidad*, en un deseo. El clasicismo es el gran fantasma ideado por ese luto imaginario. La modernidad, en lugar de instaurar un lugar de referencia, se exige a sí misma una movilidad que sigue llorando por el modelo clásico, como ya hizo el manierismo. Y todo sigue su curso, imparable, hasta llegar al momento presente: cómo incrustar el hecho del lamento elegíaco en el curso imparable de un flujo continuo es la gran incógnita de la historia del cine. Por lo tanto, no es ésta una historia de las crisis, sino una negación de la historia, más allá del relato, *en el seno de un magma que siempre intenta reconciliarse consigo mismo intentando darse forma*.

Para finalizar, de nuevo hay que recurrir a Belting, a la vez para darle la razón e intentar superarlo: de nuevo un historiador del arte en la vanguardia de la historia del cine. En otro de sus libros, traducido al francés como *L'Histoire de l'art est-elle finie?*, celebra el final de una narración unitaria a la hora de dar cuenta de la historia del arte y el advenimiento de un relato fragmentado:

⁵⁶ A no ser que se utilice el término “manierismo” como se hace en Véronique Campan y Gilles Menegaldo (eds.), *Du maniérisme au cinéma* (París, La Licorne, 2003), donde atraviesa la historia del cine y se refiere a una estilización de las formas que puede abarcar desde Von Stroheim a John Woo o Dario Argento. En nuestro caso, el modelo será más bien el que propone Jesús González Requena en *La metáfora del espejo* (Valencia, Hiperión, 1986) y *Clásico, manierista, posclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Valladolid, Castilla, 2006.

À vrai dire il n'y a rien dont je suis plus éloigné que du projet d'un "système" nouveau ou autre en histoire de l'art. Au contraire, je suis convaincu qu'aujourd'hui, seules des affirmations provisoires et même fragmentaires sont possibles.⁵⁷

Sin embargo, la solución de Belting es el enfoque antropológico, es decir, una simple sustitución de la "suite morphologique de chefs-d'oeuvre et de styles" por "une succession de sociétés et de cultures, avec chacune leur répertoire de formes et de fonctions artistiques".⁵⁸ La historia de las formas queda reemplazada por la historia de las sociedades y de sus producciones artísticas, pero el concepto de historia queda por completo intacto. Más recientemente, y por una vez desde el terreno del cine, Roger Odin apuesta por una abolición de la teoría cinematográfica, que podría asimilarse a la historia del propio cine, y se formula la pregunta clave:

Et si la théorie "théorisante" ne permettait pas de rendre compte de certains aspects de ce qui se passe dans les sociétés humaines?⁵⁹

¿Y si ocurriera lo mismo con la historia del cine, si ya no estuviera en condiciones de dar cuenta de lo que ocurre en su propio terreno, en las evoluciones de las imágenes en movimiento? Del mismo modo en que "il existerait donc une réflexion théorique en dehors de la théorie",⁶⁰, podría existir una reflexión histórica fuera de la historia del cine: a ello vamos a llamarlo "lo histórico", de manera que signifique ese flujo, esas transiciones que han acabado con los lugares y las etapas. Y de manera, también, que aluda a esa imposibilidad de la historia cuando ella misma se ha quebrado a través del horror, se quiebra continuamente a través de una barbarie cíclica que anula cualquier posibilidad de "Érase una vez". Entonces, nos toca a nosotros encontrar la manera de superar esa falla y describir esos pequeños acontecimientos que forman acumulaciones a las que debemos dar nombre y narrar de nuevo si no queremos caer en la desesperación de lo desestructurado, de la pérdida total de la identidad. Y, curiosamente, quizá sea dando cuenta de la naturaleza inquietante de esos flujos como nos podamos permitir esa nueva tarea.⁶¹

⁵⁷ Hans Belting, *L'Histoire de l'art est-elle finie?*, París, Gallimard, 2007. El libro original, no obstante, fue publicado en Alemania en 1983.

⁵⁸ Idem, págs. 72-73.

⁵⁹ Roger Odin, "Présentation", en *La théorie du cinéma enfin en crise*, nº 2-3 del vol. 17 de la revista *Cinémas*, primavera de 2007, pág. 30.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Tarea que, entre nosotros, puede verse con claridad en algunos trabajos de Santos Zunzunegui, por ejemplo en la introducción a *La mirada cercana* (Barcelona, Paidós, 1996), donde, confesándose deudor de Eisenstein y Godard, propone un modelo de análisis cinematográfico que de paso, y a su paso, *vaya haciendo historia*, pues "la mera yuxtaposición de los momentos elegidos supone un *montaje* en el que se reflejan no sólo los

Aby Warburg tituló su libro *Mnémosyne*, seguramente por el arquetipo mitológico del mismo nombre que personificaba la memoria, pero puede que también por el afluente del Hades donde bebían las almas de los muertos para no recordar sus vidas anteriores cuando se reencarnaban, como hubiera querido la Judy de *Vértigo*. ¿Será casualidad que Henri Michaux diera el nombre, tan parecido, de “meidosems” a unas extrañas criaturas de su invención, quizá procedentes del otro lado del espejo, que vivían en los pliegues y los flujos? ¿No hacen eso también las imágenes cinematográficas que realmente nos importan, y que por ese roce no salen indemnes, sino rescatadas con múltiples heridas y magulladuras? ¿Acaso los relatos del cine –como los que se desarrollarán más tarde en estas páginas— no evolucionan movidos por “flujos de afectos, de infección, flujos de sufrimiento residual, caramelo amargo de antaño, estalagmitas formadas lentamente”, que son la materia, por decirlo de algún modo, de la que están hechos los meidosems, “atrevesados por miles de pequeños flujos transversales que llegan hasta el suelo, extravasados, como de sangre que reventase las arteriolas, pero no es sangre, es la sangre de los recuerdos, del alma traspasada, la frágil cámara central, luchando en la estopa, es el agua enrojecida de la cena memoria fluyendo sin propósito, pero no sin causa en sus tripas pequeñas que hacen aguas por doquier”?⁶²

gustos del autor del texto, sino también una *cierta idea del cine y de su historia*” (pág. 15). Véase también un texto anterior del mismo autor, *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen* (Madrid, Cátedra, 1994), donde esa labor se extiende incluso a la fotografía o la pintura.

⁶² Henri Michaux, *Retrato de los meidosems*, Valencia, Pre-Textos, 2008, pág. 67.

Primera parte

El mito de la modernidad

1. Posclasicismo y Nouvelle Vague: continuidad en la ruptura⁶³

La llamada “modernidad” cinematográfica posee un amplio espectro de características y huellas de identificación meticulosamente asignadas por los historiadores desde la irrupción de Bazin. A la transparencia del cine clásico, suele enfrentarse la opacidad del cine moderno, de manera que la fluidez narrativa del modelo hollywoodiense queda resquebrajada por una especie de cortocircuito que impide la identificación entre la película y su público. El tiempo y el espacio se convierten en materias dúctiles y transpirables, tan volátiles como la centralidad del plano, a su vez cuestionada por la nueva condición deambulatoria del actor, que pierde así la iconocidad totémica que le otorgaba el ordenado universo clásico. El azar de lo real interviene en los recovecos de la ficción con el fin de ponerla en duda, de borrar las fronteras que la separan de lo documental. Y la crisis se amplía hasta alcanzar la totalidad del mundo puesto en escena, que se transforma poco a poco en un territorio inseguro, resbaladizo, por donde el viajero debe andar con pies de plomo. Precisamente es esta figura, la del espectador, la que se sitúa en el centro de todos los debates: la modernidad busca una nueva manera de mirar, un contemplar activo e inquieto, que participe de las nuevas propuestas con sus propias intervenciones en el interior del mundo representado.

Por supuesto, son incontables los ejemplos que suelen aducirse para corroborar estos seísmos. Roberto Rossellini, Jean Renoir y Orson Welles acostumbran a capitanear las huestes de los precursores, de aquellos que se atrevieron a poner en duda el “clasicismo” desde dentro, aunque hay que tener en cuenta que ni lo hicieron en el período de plenitud del modelo ni se apartaron radicalmente de él: mientras *El río* (The River, 1950) o *Le carrosse d'or* (1953), de Renoir, exponen los conflictos entre cine y teatro,

⁶³ La elaboración de este trabajo de investigación es una labor continuada que el autor lleva a cabo fragmentariamente desde hace más o menos una década. Por lo tanto, en el ínterin, algunas de sus partes han ido viendo la luz en distintos medios. Determinados fragmentos de este capítulo, concretamente, han aparecido en las siguientes publicaciones, convenientemente reelaborados: “Historias de una transición. La Nouvelle Vague y el cine americano”, en Cahiers du Cinéma-España (ed.), *Nouvelle Vague: los caminos de la modernidad*, Festival Internacional de Cine de Valladolid, 2009, y “The Gate of Heaven, the Place of the Other” (sobre *Tú y yo*), en <http://www.rouge.com.au/rougerouge/affair.html>

vida y representación, realidad y ficción, con toda la complejidad que exige esa lucha de contrarios que está en el corazón del cine “moderno”, *Europa 51* (Europa '51, 1952) o *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1953), de Rossellini, observan detenidamente no sólo cómo se tambalean las ideologías, sino también cómo se diluyen las formas, todo ello resumido por Welles en su significativo éxodo desde la fortaleza hollywoodiense, pues de las torsiones barrocas de *Ciudadano Kane* o *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, 1942) a la fragmentación errabunda de *Mister Arkadin* (*Mr. Arkadin*, 1955) surgen múltiples tensiones que conducen a un gesto de gran densidad simbólica: tomar prestado al gran adalid de la “modernidad” literaria, Franz Kafka, para sumergirse, con *El proceso* (*Le Procès*, 1962), en una de las características mayores del cine “moderno”, a saber, el desajuste entre el personaje y el decorado y, en consecuencia, entre las distintas escalas del plano.

Sin embargo, en estos casos no existe una ruptura básica, que sólo se atreverán a introducir los llamados “nuevos cines” de los años sesenta: aquella que afecta a la legibilidad del relato o, simple y llanamente, a su aniquilación. ¿Legibilidad o inteligibilidad? De nuevo el espectador es puesto en jaque para que tercie en esta cuestión. El “clasicismo” hizo circular un modelo narrativo basado en el mecanismo causa-efecto y el encadenamiento de diversas funciones lingüísticas especialmente programadas para la ocasión, desde el plano-contraplano hasta la elipsis, pasando por el *raccord* o las distintas formas del fundido. La “modernidad” barrió esos convencionalismos asignándoles funcionamientos transgresores o arbitrarios, como sucede en las primeras películas de Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini o Alexander Kluge. En el caso de Renoir, Rossellini y Welles, esa línea de sombra nunca llega a traspasarse, aunque muchas veces se bordee. Y en ese punto entra en liza la legibilidad/inteligibilidad de la representación cinematográfica. Cualquier espectador de una película “clásica” es también perfectamente capaz de “leer” el cine de esos tres precursores que hemos tomado como representativos de una cierta “pre-modernidad”. En cambio, es más difícil que acepte ese pacto en el caso de *La chinoise* (*La chinoise*, 1967), *Pajaritos y pajarracos* (Uccellacci e uccellini, 1966) o *Una muchacha sin historia* (*Abschied von Gestern*, 1966), por mencionar tres ejemplos de una “modernidad” avanzada, que incluso ha dejado atrás las huellas “clásicas” que permanecen en las primeras películas de Godard o Pasolini, trátase de la herencia de Hollywood en el caso del cineasta francés o de la

neorrealista en el del italiano.⁶⁴ Se trata, entonces, de una legibilidad que resulte inteligible en términos “clasicistas”, una condición que se da tanto en *Al final de la escapada* (À Bout de souffle, 1959) como en *Accattone* (1961) o *Mamma Roma* (1962).

¿Son, pues, los “nuevos cines” los únicos depositarios posibles del concepto de “modernidad”? ¿O es ésta una construcción cultural que debe verse en un sentido más sincrónico que generacional? Porque no deja de ser llamativo que, en ese mismo momento que suele caracterizarse como punto neurálgico alrededor del cual nace la “modernidad” cinematográfica, aparezcan las obras de madurez de determinados cineastas más veteranos que también asimilan ese *Zeitgeist* incluso con modos más radicales que algunos de los jóvenes debutantes. No hay más que contemplar con atención las trilogías que lanzan al mercado, a principios de los años sesenta, dos cineastas como Ingmar Bergman y Michelangelo Antonioni. El primero de ellos había realizado su debut en el largometraje en 1946 para luego dedicarse a la primorosa elaboración de una poética personal que en principio lo condujo por las sendas de un cierto neorrealismo expresionista, después lo llevó a una deriva simbolista que culmina en *El séptimo sello* (Det Sjunde Inseplet, 1957) y *El manantial de la doncella* (Jungfrukällan, 1960) y finalmente lo abandonó a su propia suerte con las “películas de cámara” que agrupa bajo la rúbrica de la Trilogía del Silencio, integrada por *Como en un espejo*, *Los comulgantes* (Nadvarttgästerna, 1962) y *El silencio* (Tystnaden, 1963). El segundo nace de una rama deconstruccionista del neorrealismo para seguir una senda progresiva hacia la abstracción cuya cima serían los últimos quince minutos de *El eclipse* (L’eclisse, 1962), la tercera parte de su propia trilogía, la de “la incomunicación”, precedida por *La aventura* (L’avventura, 1960) y *La noche* (La noche, 1961). Es cierto que los materiales con los que trabaja Bergman son mucho más “inteligibles” para el espectador “clásico” que los utilizados por Antonioni,⁶⁵ pues los referentes de la cultura humanista están presentes en ellos de una manera más perentoria, desde la música de Bach como referente estructural al teatro de Strindberg como sustrato de la puesta en escena, todo ello mucho más asimilable que los híbridos abstractos de Antonioni, donde arquitectura funcional, pintura post-novecentista, literatura centroeuropea de entreguerras y música de vanguardia urden texturas más impenetrables, más resistentes a una lectura fluida. Pero el breve arco temporal

⁶⁴ Lo cual, dicho sea de paso, pone en duda la “modernidad” del neorrealismo precisamente por su condición de legibilidad/inteligibilidad de cara al espectador “clásico”.

⁶⁵ Para una panorámica ejemplificada en detalle –es decir, en análisis concretos– de la diferencia o continuidad entre el Hollywood manierista y la modernidad europea véase otro libro fundamental: Núria Bou, *Plano-contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni* (Biblioteca Nueva, Madrid, 2002).

que va de *El desierto rojo* (Il desserto rosso, 1964), de Antonioni, a *Persona* (Persona, 1966), de Bergman, sendas culminaciones-anexos a sus respectivas trilogías, deja ver una simbiosis inesperada: uno y otro estaban caminando hacia la descomposición no sólo de un modelo narrativo, sino también de una cierta concepción figurativa de la imagen.

La ventaja hermenéutica de los “nuevos cines” respecto a estas incursiones individuales reside en su rentabilidad didáctica, pues es mucho más fácil explicar los rasgos de la “modernidad” a partir de movimientos compactos, consensuados, que a través de prácticas heterodoxas. Lo cual no obsta para que, en el interior de la Nouvelle Vague, o del Nuevo Cine Italiano, o del Nuevo Cine Alemán, puedan encontrarse cristalizaciones distintas respecto a la norma general, de modo que no sólo deben considerarse muy diferentes cada uno de los “nuevos cines” nacionales entre sí, sino también muy variados en el interior de cada uno de ellos: al fin y al cabo, todo movimiento está compuesto de diferentes fuerzas individuales cuyos intereses coinciden sólo en algunos puntos, nunca en todos. Y las diferencias que separan a los mencionados Godard, Pasolini y Kluge, por seguir con los mismos ejemplos, son más significativas que sus coincidencias. Ampliando esos microcosmos autorales a los contextos que los albergan, puede decirse que mientras la Nouvelle Vague nace como una mezcla entre la recreación *pop* del pasado hollywoodiense y la reescritura de determinados cánones de la tradición francesa que ya existen en el cine anterior de ese país, el Nuevo Cine Italiano se basa en el Neorrealismo y sus apostasías –de Federico Fellini o Luchino Visconti al propio Antonioni— para llevarlas a los límites de sus posibilidades, y el Nuevo Cine Alemán reacciona contra los horrores del pasado para acabar inscribiéndose en innumerables frentes, desde la acción política de la primera hornada, la que nace con el movimiento de Oberhausen en 1962, a la opción decadentista de la segunda, la que se ve obligada a contemplar los gestos de rechazo nihilistas de Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder o Wim Wenders. Mientras tanto, el Nuevo Cine Latinoamericano sigue dirimiendo la oposición entre civilización y barbarie, núcleo temático y formal de un cineasta como Glauber Rocha, y los nuevos cines del Este de Europa dibujan una curiosa elipse que los obliga a partir del academicismo prosoviético y los deposita en la negación de la escritura autoral en que se subsume la generalidad del cine europeo desde los inicios de los años ochenta, como demuestra, pongamos por caso, la trayectoria de Andrejz Wajda. Esta diversidad impide generalizaciones excesivas en torno a la denominada “modernidad”. Sin embargo, si se afronta de otro modo, las conclusiones pueden ser más útiles.

En *Perseverancia*, Daney menciona la figura del padre como una de las claves de la cinefilia, hasta el punto de considerarse un *cinéfils* más que un *cinéfile*. Como se ha visto en el capítulo anterior, a propósito de *Los contrabandistas de Moonfleet* (Moonfleet, 1955), de Fritz Lang, elabora una pequeña teoría que termina como sigue:

El pequeño John Mohune decide seguir a Jeremy Fox (Stewart Granger), exactamente como yo decido seguir a Fritz Lang. La figura del autor es una imagen paterna, pero el padre no está allí, y es preferible que no aparezca demasiado para que la figura del autor pueda convertirse en fetiche. Como nunca me interesó especialmente la biografía de los grandes cineastas, preferí decirme que, cuando seguimos a un autor en su manera de situarse en el mundo, alcanzamos cierto *quantum* de verdad, que es diferente según se trate de Hitchcock, de Lang o de Bresson. Eso es, para mí, la política de los autores”.⁶⁶

La mención de tres cineastas como Alfred Hitchcock, Fritz Lang o Robert Bresson no es casual. Daney recurre a tres representantes de un cierto “clasicismo” de amplio espectro -- capaz de incluir a Bresson, otro “pre-moderno” comparable con Welles o Rossellini— para lamentar la ausencia de una guía paterna que el crítico tanto parece necesitar en los tiempos de la “modernidad”, es decir, en una época de confusión, cuando todos los referentes han desaparecido. Los padres de verdad han muerto, o se han esfumado de la escena, y quizá sólo queden los hermanos, los integrantes de una cofradía que une a críticos y cineastas en un solo ámbito, sin fronteras de ningún tipo: la complicidad entre una revista como *Cahiers du cinéma* y la Nouvelle Vague es un buen ejemplo de ello.

Ya hemos visto que en la novena de sus tesis *Sobre el concepto de historia*, Benjamin partió del *Angelus Novus* de Paul Klee, como se ha encargado de recordarnos Godard, para describir sus sentimientos respecto al estado del mundo en aquellos momentos, que, por otra parte, pueden extrapolarse fácilmente tanto a los años que siguieron como a la actualidad:

Hay un cuadro de Paul Klee que se llama “Angelus Novus”. Representa a un ángel que parece estar a punto de alejarse de algo a lo que está clavada su mirada. Sus ojos están desencajados, la boca abierta, las alas desplegadas. El ángel de la historia tiene que parecersele. Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. Lo que a nosotros se presenta como una cadena de acontecimientos, él lo ve como una catástrofe única que acumula sin cesar ruinas sobre ruinas, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer los fragmentos. Pero desde el paraíso sopla un viento huracanado que se arremolina en sus alas, tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. El huracán le empuja irresistiblemente hacia el futuro, al que da la espalda, mientras el cúmulo de ruinas crece hasta el cielo. Eso que nosotros llamamos progreso es ese huracán.⁶⁷

⁶⁶ Serge Daney, *Perseverancia. Reflexiones sobre el cine*, op. cit., pág. 165.

⁶⁷ Según traducción de Reyes Mate en *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”*, op. cit., pág. 155. Alain Bergala recoge esta misma tesis para ilustrar sus conclusiones sobre el cine de Godard en *Nadie como Godard*, op.cit., pág. 264.

Como se ha visto, la “modernidad” cinematográfica puede definirse, al igual que las demás edades del cine, como un trabajo de duelo en el sentido freudiano del término, es decir, como melancolía. A partir de los años sesenta, la recién adquirida autoconciencia del cine lo conduce a experimentar un duelo respecto a sí mismo, respecto a su propia historia, que debe identificarse con la Historia con mayúscula. Como arte del siglo XX, el cine es testigo, y por lo tanto cómplice, de acontecimientos históricos, frecuentemente asociados con el horror, que llevan a Klee a pintar el Ángel de la Historia y a Benjamin a desplegar sus tesis. Con respecto al concepto freudiano de melancolía, la “modernidad” añade el modo benjaminiano, la referencia a la Historia pero también al período clásico del cine, cuya presunta inocencia podría asociarse a la que el propio Benjamin asigna a la Antigüedad, “al antiguo mundo de los dioses”, en *El origen del “Trauerspiel” alemán*. La melancolía, pues, no se reduce al sujeto, sino que se expande más allá de él, a la humanidad en su conjunto, a su historia y la historia de sus manifestaciones artísticas. Al duelo por los padres ausentes se añade la melancolía por las ruinas acumuladas que provoca su misma ausencia. Y ese proceder melancólico se basa, por primera vez, en el modo alegórico tal como lo describe el propio Benjamin: retorcimiento del lenguaje que procede de un sentimiento de culpa respecto a la pérdida de la inocencia clásica.

...la comprensión de lo caduco de las cosas y esa preocupación por salvarlo en lo eterno es en lo alegórico uno de los motivos más potentes. [...] La alegoría se asienta con mayor permanencia allí donde caducidad y eternidad chocan más frontalmente. [...] Aun así, para la conformación de este nuevo modo de pensar fue decisivo el hecho de que en el círculo de los ídolos, tanto como de los cuerpos, debía aparecer palmariamente asentada no sólo la caducidad, sino la culpa. Pues es la culpa la que impide a lo alegóricamente significativo encontrar en sí mismo lo que es el cumplimiento de su sentido. [...] En todo luto hay una tendencia a prescindir del lenguaje, y esto es infinitamente mucho más que la incapacidad o la aversión a comunicar. Lo triste se siente así totalmente conocido por lo incognoscible. Ser nombrado –por más que aquel que nombre sea un igual a los dioses y un bienaventurado— quizás aún siga siendo un barrunto del luto. Pero cuánto más no ser nombrado, sino sólo leído, leído inseguramente por el alegórico, y tan sólo por éste devenir altamente significativo. Por otra parte, cuando más cargadas de culpa se percibían tanto la naturaleza como la Antigüedad, tanto más perentoria se volvía su interpretación alegórica en cuanto la, pese a todo, única salvación aún verosímil. Pues en medio de aquella degradación consciente del objeto, la intención melancólica mantiene, y de modo incomparable, la antigua fidelidad a su ser cosa.⁶⁸

De la misma manera que el Barroco, para Benjamin, desencadena la melancolía respecto al Renacimiento, y también a la Antigüedad, a través de una forma lingüística alusiva, que cambia la cosa por el nombre, que bloquea la naturalidad del lenguaje, podría decirse que la “modernidad” cinematográfica sustituye la naturalidad del cuerpo clásico por el cuerpo-signo, un cuerpo que conoce el sexo de manera utilitaria: mientras en las elipsis del cine

⁶⁸ Walter Benjamin, *El origen del “Trauerspiel” alemán*, en *Obras. Libro 1, volumen 1*, Abada, Madrid, 2006, págs. 446-447.

clásico se desarrolla aquello que no es necesario *decir*, dada su naturalidad y su conocimiento por parte del espectador, en la explicitud del cine moderno ese hueco elíptico se convierte en imagen metafórica de la melancolía.

Para Benjamin, la Historia no es lineal, no se trata de una sucesión de causas y efectos, no se puede explicar como un relato, tal como hace la historiografía tradicional, por lo menos desde el positivismo ilustrado. El Progreso, como se desprende del cuadro de Klee, sólo conduce al olvido de la barbarie. Los caminos, los itinerarios, pueden ser muchos, pero no por ello su legibilidad debe someterse al caos. En una pirueta parecida a la del eterno retorno nietzscheano, Benjamin concibe un amago de periodización histórica en la que siempre se vuelve a empezar, en la que todo comienzo es un regreso. Una especie de espiral en la que constantemente se vuelve atrás para recoger el saber primigenio y reescribirlo en el presente. El tiempo es una sucesión de instantes privilegiados donde siempre es posible la utopía, pero también de recesos en los que se mira atrás y se lamenta aquello que nunca podrá reincorporarse al futuro.⁶⁹ metáfora, culpa y melancolía.

La coincidencia en el tiempo entre las trilogías de Bergman y Antonioni y las primeras películas de las “nuevas olas” queda manchada así por ese estertor melancólico. Los padres se convierten en hermanos, se niegan a desaparecer y dejar a sus descendientes en soledad frente a la inclemencia de la Historia. Pero son conscientes de que ese papel sólo lo pueden desempeñar momentáneamente, de que luego deberán seguir su camino, como el Ángel de Klee y Benjamin, dejando atrás las ruinas del progreso. Y es curioso que ese concepto del “progreso” como algo destructor halle su equivalencia también en la historia del cine. A medida que avanza, que se hace autoconsciente, que rompe los vínculos con el espectador “clásico” a través del rechazo de la transparencia y la inteligibilidad, el cine pierde su inocencia e inicia un camino implacable de autodestrucción: la “modernidad” es el inicio de ese itinerario que conduce a lo que algunos han llamado “la muerte del cine”, de manera que los hijos se convierten en parricidas y aniquilan su propio objeto de deseo. Liberados de la influencia paterna, los “nuevos” cineastas desmontan los mecanismos sobre los que han estado operando y dejan los restos al descubierto. La “modernidad” cinematográfica está compuesta simultáneamente de gozo y tristeza: gozo por la exuberancia de las nuevas invenciones, por la superación de los lenguajes agotados, por la alegría que proporciona la

⁶⁹ Véase el libro de Stéphane Mosès, *El Ángel de la Historia*, Madrid, Cátedra, 1997, págs. 81-156.

acción de crear en libertad; tristeza por lo que queda atrás, por la armonía idílica de un universo que se convertirá en fetiche.

De cualquier modo, la anamnesis benjaminiana surte su efecto. Esa concepción de la historia en la que un instante sucede a otro sin perder la memoria anterior tiene su reflejo en la historia del arte, y por lo tanto del cine. Y ese efecto de *sustitución* encuentra su representación más perfecta en la frontera que separa definitivamente las prácticas “clásicas” de las “modernas”. Suele decirse que la desaparición del personaje femenino principal en *La aventura* representa uno de los posibles inicios del cine “moderno”. Deberíamos acudir una vez más a Hitchcock, sin embargo, para cerciorarnos de que la espiral que constituye el motivo arquitectónico de *Vértigo* no permite esa caída en el vacío, sino que más bien fomenta la sustitución de un cuerpo por otro, de una forma estética por otra. También *Psicosis* (*Psycho*, 1960), aparecida el mismo año que *La aventura*, muestra ese desvanecimiento que luego es rápidamente rellenado por otra presencia, lo cual demuestra que los cineastas hollywoodienses también tendrían mucho que decir en todo este asunto. Benjamin ofreció la sustitución como paradigma de cambio en la Historia y la historia del arte, pero no sabía que con ello estaba proponiendo un instante de reposo que no fructificaría en su época, sino algo más tarde, cuando sus enseñanzas cristalizan, o mejor, coinciden con las propuestas del cine “moderno”: negación del progreso (histórico o narrativo), melancolía de la pérdida (de las ruinas de la Historia o del modelo paterno), privilegio del instante (como utopía o epifanía). Y también constelación de miradas, precariamente unidas en su dispersión, pues el “cine de autor”, consolidado en la “modernidad”, sugiere igualmente una unidad en la diversidad que alude más a la metáfora topográfica del vagabundeo que al orden férreo de la síntesis hegeliana.

A la vez la dualidad entre gozo y tristeza y la figura de la sustitución aparecen en todas las cinematografías occidentales que se adhieren a la renovación a finales de los años cincuenta o principios de los sesenta. En los cines del Este europeo, se oponen la tentación realista de Milos Forman y la tradición monumentalista que sigue un cineasta como Andrejz Wajda, cuyas primeras películas, *Kanal* (1955) o *Cenizas y diamantes* (*Pópiol i diament*, 1957), son una respuesta a las reflexiones historicistas del cine “clásico” polaco o soviético. Incluso Andrej Tarkovski, el gran renovador de esa geografía fílmica, empieza su carrera en el largometraje comercial con *La infancia de Iván* (*Ivanovo Detsvo*, 1962), que en el fondo

sigue el rastro del cine bélico-pacifista al estilo de *Cuando pasan las cigüeñas* (Letyat Zhuravly, 1957), de Mijail Kalatozov, o *La balada del soldado* (Balada o soldate, 1959), de Grigori Chujrai. Tanto en el caso de Wajda como en el de Tarkovski se trata de la culminación de una tendencia que se inicia con películas como la checa *Nema barikada* [La barricada muda, Otakar Vavra, 1948], la polaca *Ulica Graniczna* [La calle fronteriza, Alexander Ford, 1949] o la soviética *Padeniye Berlina* [La caída de Berlín, Mijail Chiaureli, 1949].⁷⁰ En el caso italiano, la deuda con el Neorrealismo es evidente, hasta el punto de que no sólo Pasolini, sino también Marco Bellocchio o Bernardo Bertolucci continúan los hallazgos de sus padres cinematográficos en obras primerizas cuyo punto de referencia es siempre un cierto concepto del “cine de poesía”, como diría el propio Pasolini. Aún más clara es la opción del cine británico, pues el Free Cinema deriva directamente tanto de las enseñanzas de la productora Ealing, donde se refugian cineastas del calibre de Alexander Mackendrick o Robert Hamer, como de los hallazgos estéticos de Michael Powell y Emerich Pressburger. El cine alemán privilegia la actitud de rebeldía sobre la de filiación, pero de todos modos existe un vínculo: el que se pretende establecer con la edad de oro del expresionismo, con las obras maestras de los años veinte firmadas por Friedrich Wilhelm Murnau o Fritz Lang. Y el cine francés, a pesar de inventar la guerra contra el denominado *cinéma de papa*, por supuesto no deja de mirar a Bresson y a Renoir, pero también a Jean-Pierre Melville y a Jacques Becker, de modo que incluso cineastas tan denostados por los jóvenes turcos como Claude Autant-Lara o René Clement se convierten luego en inesperados referentes de François Truffaut o Claude Chabrol.

Sea como fuere, la Nouvelle Vague y el Nuevo Cine Alemán ilustran con especial intensidad esa figura de la sustitución, así como esa lucha de contrarios entre el rencor contra los padres cinematográficos y el duelo por su ausencia. Y en ese punto la figura de Fritz Lang se convierte en un inesperado nexo de unión entre ambos movimientos. *En el curso del tiempo* (Im Lauf der Zeit, 1976), de Wim Wenders, se ofrece explícitamente bajo la advocación de Lang, aunque el cineasta lo negara en su momento: “Un anuncio publicitario de la Filmverlag de una nueva película alemana, en un periódico, utilizaba una cita del *Spiegel*. Decía: ‘Una de las películas alemanas más importantes desde Kubitsch, Lang y Muranu’ [sic]. Todas las letras se oponían a esta frase, quizá incluso el tipógrafo no había querido ser el cómplice de

⁷⁰ Véase el artículo de Sasa Markus “Por qué en el Este fue distinto: rasgos comunes, hechos diferenciales”, en el libro coordinado por Carlos Losilla y José Enrique Monterde *Vientos del Este. Los nuevos cines en los países socialistas europeos, 1955-1975*, Festival Internacional de Cine de Gijón-Filmoteca de Valencia-Centro Galego de Artes da Imaxe, Gijón-Valencia-La Coruña, 2006, págs. 13-40, esp. pág. 21.

esa nota. Con toda la razón, pues esta vasta relación no existe. No creo que en las películas de Herzog, de Fassbinder, de Schroeter, de Miehe o del que sea entre nosotros, prosiga una tradición que se remonte hasta esa época. Nuestras películas son de reciente invención. Por fuerza. Gracias a Dios. Creo saber por qué el *Spiegel* me propuso escribir sobre Lang: está presente en *En el curso del tiempo*, hay una referencia a *Los nibelungos* y se ven dos fotos tuyas, una de ellas de *Le Mépris*. Nada de eso había sido premeditado. En esta película sobre la conciencia del cine en Alemania el padre perdido, no, el padre ausente, se había instalado, se había insinuado por sí mismo”. Observamos en este texto todos los puntos nodales de la “modernidad” concebida más como sustitución que como ruptura. En primer lugar, Wenders niega la presencia del padre en su película, se rebela contra esa intervención. Pero luego la acepta como “instalación”, como “insinuación”. El pasado reaparece por su propia voluntad, no porque el cineasta así lo quiera, *pero no se puede negar que está ahí*. Y la melancolía resultante es evidente: el propio Wenders habla de “la conciencia del cine en Alemania”, del “padre perdido” y del “padre ausente”. Más allá de sus declaraciones, sin embargo, *En el curso del tiempo* ofrece diversas huellas de ese duelo por una edad de oro diluida entre las sombras del pasado: la utilización del blanco y negro como retorno a los orígenes, pero también la escena en que la avería de un proyector en un improvisado cine rural precipita el regreso a la prehistoria, a las sombras que evolucionan en una sábana. Y la “insinuación” de Fritz Lang es demasiado evidente como para pasar inadvertida. Mientras su texto denuncia la inexistencia de una tradición, su película delata la presencia de un fantasma, el de Fritz Lang, en el Nuevo Cine Alemán, o por lo menos en la parte de éste que le compete. Esa referencia al padre también estará presente en *El amigo americano* (*Der Amerikanische Freund*, 1977) y sobre todo en *Relámpago sobre el agua* (*Lightnin’ over Water*, 1979), con sus citas más o menos insistentes a Samuel Fuller y Nicholas Ray, otra prueba de la presencia fantasmagórica del cine americano en este proceso.

Por su parte, la opción de Jean-Luc Godard en *El desprecio* es mucho más explícita. El inicio de la película parece una ilustración del cine “moderno” tal como lo explican los manuales. Durante los títulos de crédito, *narrados* por el propio Godard, una cámara se va acercando poco a poco al espectador, hasta que, de repente, *empieza a filmarlo*. Luego, Michel Piccoli y Brigitte Bardot inician una conversación durante la cual la propia noción del lenguaje entendido como herramienta de comunicación se desvanece poco a poco. En la misma escena, que en realidad consta de un plano único, el color vira del rojo al azul, pasando por un breve intermedio en el que se respeta la tradición mimética de la reproducción, por lo

menos desde el punto de vista cromático. Luego otro plano-secuencia muestra la llegada de Piccoli a Cinecittà, el recibimiento de la secretaria y el discurso de Jack Palance, el productor de la película que debe escribir aquél, acerca de la muerte de un cierto tipo de cine que el espectador identifica inmediatamente con el “clasicismo”. Y finalmente entra en escena Fritz Lang, el director de cine –real: se le llama por su propio nombre— encargado de poner en imágenes *La Odisea*, de Homero, por encargo del productor norteamericano. En esta última sección, los fragmentos de lo que ha filmado Lang le son proyectados a Piccoli y, de paso, al espectador, que tiene oportunidad de contemplarlos a pantalla completa. En ellos vemos estatuas filmadas como si fueran actores, y también actores filmados como si fueran estatuas, en una estilización máxima de las características formales de la última etapa del cine languiano: la abstracción geométrica de *El tigre de Esnapur* (*Der Tiger von Eschnapur*, 1959) y *La tumba india* (*Das Indische Grabmail*, 1959) se convierte en pura sinfonía de líneas, masas y volúmenes pintados con colores primarios, sorprendentemente puros. Es entonces, poco después, cuando Lang recita un poema de Hölderlin, “Vocación de poeta”:

Sin miedo, tal como debe, permanece el hombre
solo ante Dios, su ingenuidad le protege
y no precisa de armas y artimañas
hasta que la falta de Dios venga en su ayuda.⁷¹

Godard, pues, despliega en estos primeros minutos de *El desprecio* todo el arsenal de la “modernidad” cinematográfica: la autoconciencia del relato, la opacidad lingüística, la apelación directa al espectador, las rupturas con la narrativa clásica, la intrusión de la realidad en la ficción... Sin embargo, por debajo de esa apariencia desfila una subtrama que construye otras posibilidades hermenéuticas. Las referencias a los “padres” son múltiples: la voz *over* que recita los créditos remite a *El cuarto mandamiento*, de Welles; el discurso de Palance sitúa la película en la órbita melancólica de la pérdida de un cierto paraíso cinéfilo; la propia presencia del actor americano sugiere la de otros *maestros* de Godard que ya han aparecido en sus películas anteriores, en este caso Robert Aldrich; Lang es dibujado como el gran clásico que ya no encuentra su lugar en las nuevas condiciones de producción, aunque paradójicamente sus propuestas son de una sorprendente modernidad --como ocurrió en realidad tras sus últimas películas, realizadas en Alemania--, pero también, por su alusión a Hölderlin y la naturaleza del poema escogido, como el sucesor de los románticos alemanes y

⁷¹ Cito por la siguiente edición: Friedrich Hölderlin, *Odas*, Madrid, Hiperión, 1999, pág. 165. Traducción de Txaro Santoro.

de una cierta cultura centroeuropea de la que fue uno de los últimos representantes, de Nietzsche, de Freud y del propio Benjamin... En la sala de proyección, bajo la pantalla, puede leerse una cita de Louis Lumière que se refiere igualmente a un duelo que el cine intentó conjurar desde sus inicios: “El cine es un invento sin futuro”. Y antes de dar paso a la película propiamente dicha, tras el breve prólogo *agresivo* de los créditos, Godard cita también a André Bazin: “El cine sustituye nuestra mirada por un mundo más acorde a nuestros deseos”. Y apostilla: “*El desprecio* es la historia de este mundo”.

En efecto, Godard certifica que se ha producido la sustitución, que “nuestra mirada”, la que educamos durante el “clasicismo”, ha sido apartada de la circulación y en su lugar se ha instalado otro mundo, del que se nos va a contar la historia. Un mundo, en efecto, “más acorde a nuestros deseos”, pero también, precisamente por eso, más narcisista, más ensimismado. Y precisamente por eso más proclive a la formación de accidentes geográficos que, desdeñando la homogeneidad de la mirada, se opongan a ella como obstáculos. En ese universo no hay fronteras, ni temporales ni espaciales. Fritz Lang, por ejemplo, puede constituir el vínculo entre Homero y Goebbels, tal como recuerda Piccoli a propósito de la anécdota apócrifa de su precipitada huida de Alemania en 1933, pero igualmente su presencia se expande hasta urdir la trama de los “nuevos cines”, del regreso a la inmanencia de Wim Wenders a la búsqueda de la trascendencia de Tarkovski, pasando por el extraño estatuto del Free Cinema o el peculiar sentido pasoliniano de la sintaxis: por eso *El desprecio* es una película “hablada” –en todos los sentidos— en múltiples idiomas. La Historia de un siglo de horror se hace presente a mediados de los años sesenta, en un plató de Cinecittà, uno de los símbolos del milagro económico europeo. Los dioses de la antigüedad también penetran en ese territorio abierto. Y la constelación benjaminiana, por fin, adquiere sentido, múltiples sentidos: diversos puntos de significado, dispersos por un amplio universo semántico, que se unen entre sí para dejar constancia de la melancolía asociada al duelo por los padres ausentes, pero también para legitimar la utopía de la imagen justa, aquel sueño de la “modernidad”.

Una de las tres menciones a Benjamin en el libro de Joe McElhaney *The Death of Classical Cinema* se produce por persona interpuesta. Tras haber pasado revista a las ideas contenidas en *La narración en el cine de ficción* y *El cine clásico de Hollywood*, dos influyentes

estudios en los que la figura de David Bordwell desempeña un papel decisivo,⁷² McElhaney cita “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism”, un artículo de Miriam Bratu Hansen incluido en el texto colectivo *Reinventing Film Studies*,⁷³ asegurando que, en lugar de “un cine sometido a los principios del decoro, la proporción, la armonía formal y un rígido control de las reacciones del espectador [las conclusiones de Bordwell], Hansen (influida por Walter Benjamin y Siegfried Kracauer en sus aproximaciones a la cultura de la modernidad)” describe “algo más irregular e inestable, que crea películas menos estrictamente asimiladas a un sistema preciso”.⁷⁴ A partir de esa idea, o girando a su alrededor, la introducción del libro empieza con una mirada, precisamente, a *El desprecio* para apuntar lo siguiente:

... Godard puede que contemple el cine clásico como algo decadente o en estado ruinoso. Pero eso no denota simplemente una evaluación negativa, sobre todo desde el momento que también ve su propia obra imbricada en un proceso de declive similar. [...]

¿Cuáles son las implicaciones de este supuesto declive en términos de cómo entendemos, definimos y situamos históricamente esta forma tan a menudo identificada como cine clásico? ¿O se trata de algo ilusorio, el tema de una fantasía melancólica acerca del cine?⁷⁵

Por un lado, se despliega la puesta en duda de la teoría bordwelliana, según la cual el cine clásico sería como una plantilla que se mantiene sin alteraciones desde 1930 hasta 1960, siguiendo patrones de una implacable regularidad. Para él y sus colaboradoras, incluso innovaciones técnicas como la pantalla panorámica, a partir de los años cincuenta, y ya no digamos la influencia de otras formas de concebir el plano o el *tempo* procedentes de cinematografías extranjeras trasplantadas a Hollywood en diferentes momentos de su historia, “se resolvieron dentro de los términos del paradigma clásico”,⁷⁶ sin provocar rupturas o quiebras en el modelo canónico. Por otro, McElhaney se adhiere a la tradición de Deleuze para establecer no sólo el límite que separa la imagen-tiempo de la imagen-movimiento, el “clasicismo” de la “modernidad”, sino también para hallar en ese intersticio una gran variedad de formas que se entrecruzan y metamorfosean a una velocidad sorprendente, creando *microparadigmas* que resulta imposible catalogar. Mientras mutaba el

⁷² David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996; David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, 1997.

⁷³ Christine Gedhill y Linda Williams (eds.), Londres, Arnold, 2000.

⁷⁴ Joe McElhaney, *The Death of Classical Cinema. Hitchcock, Lang, Minnelli*, Albany, State University of New York Press, 2006, pág. 9. La traducción es mía.

⁷⁵ Idem, págs. 6 y 7. La traducción es mía.

⁷⁶ Bordwell, Staiger y Thompson, *op. cit.*, pág. 404.

cine “clásico”, poniéndose en duda incluso a sí mismo,⁷⁷ otras prácticas paralelas, sobre todo en Europa, confirmaban su maleabilidad, su dudosa identidad. McElhaney cita las últimas películas de Jean Renoir, Michael Powell, George Cukor, Howard Hawks, Elia Kazan, John Ford, Robert Rossen y Allan Dwan para demostrar que los “clásicos” estaban adquiriendo modos y maneras propios de la “modernidad”,⁷⁸ motivo por el cual, según señala, sus trabajos postreros —como los de Lang, Hitchcock o Minnelli que le sirven de ejemplo en su libro— fueron incomprendidos o menospreciados en su momento, dejando de lado su verdadera valía, procedente no ya de un tipo de construcción armónica, sino de “lo inexpresivo, lo imperfecto y lo incompleto”, características de un modo de *decir* que mantiene muchos puntos de contacto con la retórica “moderna”. De este modo, se pueden añadir los nombres de Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Robert Bresson, Leo McCarey, Stanley Donen, Eric Rohmer, Carl Theodor Dreyer, Alain Resnais o Karel Reisz, de los que enseguida vamos a hablar, formando así un magma de difícil individuación, un territorio donde conviven los considerados “clásicos” con los “modernos”, y en el que posiblemente ninguno de ellos sea nada de eso, sino más bien cineastas en cambio perpetuo, atrapados en un momento histórico que favorece esa promiscuidad y desmiente cualquier periodización rígida.

Luego McElhaney habla de la posibilidad de la melancolía, del lamento y del rescate como actividades de ese fragmento temporal en el que se debaten tantas procedencias, y se queda a las puertas de definir las como la maquinaria que se encuentra detrás de ese trabajo de reelaboración continua del relato de la historia del cine, labor que intentamos realizar en estas páginas. Sea como fuere, su salto a la definición de ventanas, espejos y puertas como lugares y motivos de tránsito que favorecen la circulación de todos esos cineastas y todas esas películas *simultáneamente*, plasmados en su propia iconografía, es el impulso principal para transformarlos rápidamente en metáforas de aquel estado de ánimo. El paso --de un lugar a otro, de la realidad a la ficción, de ésta a su simulacro, del actor a su inmovilización, de la representación a la autoconciencia— es la huella que deja ese momento del devenir del cine. ¿Y acaso el primer *paso*, la primera *puerta* por la que se entró y salió, que se concibió

⁷⁷ Véase Carlos Losilla, *La invención de Hollywood o cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico* (Barcelona, Paidós, 2003), sobre todo la “Introducción”, donde se enumeran igualmente los precedentes de esta nueva visión periodizadora en la historiografía española, algo que se amplía en un trabajo posterior, “Reconstruir las viejas sombras: sobre cuatro películas de Henry King, el género *americana* y la imposibilidad del cine clásico”, en *Henry King*, Madrid-San Sebastián, Filmoteca Española-Festival Internacional de Cine, 2007, esp. págs. 189-195.

⁷⁸ McElhaney, *op. cit.*, pág. 5.

abiertamente como lugar de tránsito y de sustitución, no estaba en aquel umbral, en aquel cruce, donde manierismo y modernidad, cine americano y cine europeo, intercambiaron sus destinos de una manera por primera vez consciente, a instancias de unos cuantos cinéfilos que se quisieron dotar de un pasado para afrontar el presente?

En efecto, las primeras películas de la Nouvelle Vague son la constatación de un momento crítico. Y hay que decir “crítico” en todos los sentidos de la palabra, pues a la vez que está naciendo la crítica moderna --o por lo menos esas películas se encargan de certificar que así ha sido, que eso ya ha sucedido: entre 1951, cuando aparece el número 1 de *Cahiers du Cinéma*, y 1958, cuando Claude Chabrol rueda sus dos primeros largometrajes--, el cine mismo parece encontrarse en un momento crítico. O por lo menos el cine tal como lo inventaron no tanto Bazin como los críticos de *Cahiers*. El gurú, el maestro, el que había propagado la palabra, hace tiempo que ha dejado la escena en beneficio de sus jóvenes discípulos. Quien puso en marcha la conspiración, ahora ve cómo todo se le va de las manos. Hay un texto patético al respecto, un texto en el que Bazin vuelca todas las frustraciones del que ve cómo sus teorías engendran lo que él cree *monstruos*, pero que en el fondo son las consecuencias lógicas de su pensamiento, sólo que aplicadas de una manera que no es la que él hubiera deseado.⁷⁹ En esas páginas, Bazin aborda la cuestión de la “política de los autores” y la pone en duda en algunos de sus aspectos, es decir, quien había inventado el concepto de “puesta en escena” se revuelve contra sus hijos, que lo han llevado al límite, que lo han utilizado para *personalizar* determinadas películas, para imprimirles el sello del individualismo autoral: si existe la puesta en escena, entonces debe existir el *autor cinematográfico* en todos los ámbitos, puesto que ésa es su forma de escribir con la cámara, y esa forma supone la existencia no sólo de un “mundo propio”, sino también de unas “formas” particulares que lo expresan, que lo ponen en evidencia en cualquier cinematografía. Bazin arremete, pues, contra un cierto concepto de la política de los autores, aquel que pone al mismo nivel toda la obra de un cineasta, o, por decirlo con alguno de sus ejemplos, aquel que es capaz de decir que, en la obra de Orson Welles, *Mr. Arkadin* (Confidential Report, 1957) está a la altura de *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, 1940), o que por lo menos *debe ponerse a la altura* porque ambas son obras de una misma mentalidad autoral que evoluciona y de la cual estamos obligados a observar todas las metamorfosis. De ahí surge lo que Bazin llama en ese texto, con evidente alarma, “un culto estético a la personalidad”.

⁷⁹ Véase “De la politique des auteurs”, en Antoine de Baecque y Gabrielle Lucantonio (eds.), *La politique des auteurs. Les textes*, París, Cahiers du Cinéma, 2001, págs. 99-117.

Hay muchas líneas tangenciales a ese enfrentamiento que no nos conciernen ahora, pero que son igualmente importantes para la evolución del pensamiento cinematográfico, para constatar que finalmente fueron François Truffaut y Eric Rohmer, Jacques Rivette y Claude Chabrol, quienes ganaron la partida, y no Bazin: la teoría ontológica del cine se había convertido en una nueva manera de ordenar la historia que, de nuevo, no era la que había pensado el maestro. Pero hay una parte de ese texto baziniano que delata la verdadera corriente de fondo que corre por sus entresijos: la cuestión del cine americano. Dice Bazin, por ejemplo:

Paradójicamente, los partidarios de la política de los autores admiran en particular el cine americano, puesto que es en él donde las servidumbres de la producción son más evidentes. Es cierto que también es en él donde se pone el máximo de facilidades técnicas a disposición del realizador, pero una cosa no compensa la otra. Admito que la libertad que se disfruta en Hollywood sea mayor de lo que suele decirse, e incluso diría que la tradición de los géneros es un punto de apoyo para la libertad creativa. El cine americano es un arte clásico pero, justamente por eso, ¿por qué no admirar en él lo que resulta más admirable, es decir, no sólo el talento de tal o cual cineasta, sino el genio del sistema, la riqueza de su tradición siempre viva y su fecundidad al contacto con las nuevas aportaciones, como podrían demostrar, si hubiera necesidad de ello, películas como *Un americano en París*, *La tentación vive arriba* o *Bus Stop*?⁸⁰

La toma de partido de Bazin está clara: tratándose del cine americano, la industria siempre es más fuerte que el individuo, por lo cual cualquier logro de éste se deberá a una serie de confluencias en cuyo centro la personalidad de lo que los cahieristas llamaban “autor” no será más que otro factor de la ecuación. El texto está lleno de alusiones de este tipo, y no es casual que los ejemplos sean Renoir o Rossellini, pero también, sobre todo, Alfred Hitchcock, Vincente Minnelli, Anthony Mann o Nicholas Ray, precisamente algunos de los caballos de batalla de la política de los autores, que, como muy bien dice Bazin, encontraban campo abonado en la peculiar situación hollywoodiense. El centro neurálgico es un artículo laudatorio de Jean Domarchi sobre *El loco del pelo rojo* (*Lust for Life*, 1956), de Minnelli, que en *Cahiers* había seguido a otro de Rohmer sobre *Moby Dick* (*Moby Dick*, 1956), de John Huston. Por supuesto, el primero iba a formar parte del panteón cahierista, mientras que el segundo se estaba convirtiendo en una de sus bestias negras. ¿Por qué? Pues porque mientras Minnelli es el cineasta grácil, espontáneo, *que aborda formas y temas puramente cinematográficos*, Huston es el artesano grávido, demasiado autoconsciente, que parece preferir la literatura al cine, y por ello no hace tanto películas como adaptaciones. Eso es lo

⁸⁰ Idem, págs. 115-116. La traducción es mía.

que Bazin llama “severidad implacable”, que lleva a *Cahiers* a “defender una película [*El loco del pelo rojo*] que ilustra mejor ciertos aspectos de la cultura americana que el talento personal de Vincente Minnelli”.⁸¹ Es una cierta inferioridad del cine respecto a las demás artes lo que Bazin está poniendo en primer plano, pero no con ánimo despectivo, sino simplemente como la constatación de una marca, de su condición de “arte popular e industrial”, que Bazin defiende a capa y espada:

¡Pero *El hombre que sabía demasiado*, *Europa 51* o *Bigger than Life* son contemporáneos de algunos cuadros de Picasso, de Matisse o de Singier! ¿Se sigue de ello que deben situarse, por lo tanto, en el mismo plano de individualización? ¡A mí no me lo parece!⁸²

Pues bien, a François Truffaut, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard y Claude Chabrol sí les parecía adecuada esa asimilación. ¿Por qué? Sin duda por la necesidad de inventarse una genealogía, de creer en una nueva historia del cine, de resquebrajar el relato del cine que se había puesto en circulación hasta entonces *para encontrar un lugar en él*,⁸³ de manera que su práctica crítica sería únicamente un primer paso de su práctica estrictamente cinematográfica. Y están haciendo eso, como decíamos, *en un momento crítico*, quizá *su momento crítico*, en el que el cine americano va a desempeñar un papel fundamental. En efecto, en los años cincuenta, el cine americano vive *ese momento* en el que las grandes productoras se enfrentan a las nuevas leyes anti-monopolio, en el que las nuevas tecnologías cambian las maneras de contar y de mostrar, en el que la urgencia de recuperar al público joven también influye en esa variación del paradigma. Jean-Luc Godard, por tomar el ejemplo más combativo, lo refleja a la perfección en sus listas de las mejores películas de esos años que elabora para *Cahiers*. Desde 1956 a 1964, comparecen en esos pequeños olimpos godardianos nombres como los de Alfred Hitchcock, Joshua Logan, Allan Dwan, George Cukor, Richard Quine, Nicholas Ray, Frank Tashlin, Fritz Lang, Joseph L. Mankiewicz, Anthony Mann, Stanley Donen, John Ford, Howard Hawks, Richard Brooks, Sam Peckinpah, Raoul Walsh, Robert Mulligan, Samuel Fuller, Edward Ludwig o Robert

⁸¹ Idem, pág. 101.

⁸² Idem, pág. 105.

⁸³ En julio de 1957, Godard publicaba en *Cahiers* las siguientes palabras, que demuestran su voluntad de hacer *tabula rasa* de las historias del cine “clásicas”: “Según Georges Sadoul, Frank Tashlin es un cineasta de segunda fila, puesto que no ha filmado nunca el *remake* de *Vive como quieras* o *La pícaro puritana*. En mi opinión, el error de mi colega consiste en confundir, con una cierta precipitación, una puerta abierta con una puerta cerrada” (nº 73, julio de 1957; reproducido en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, París, Éditions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma, 1985, pág. 113: la traducción es mía). No hay que ver ahí, sin embargo, una refutación de Frank Capra y Leo McCarey, los directores respectivos de las dos películas citadas, sino una reivindicación de la renovación de su arte por parte de Tashlin y, sobre todo, un deseo de romper con el viejo canon de Sadoul.

Rossen.⁸⁴ Hay que desbrozar un poco tan proceloso terreno para discernir lo que se están jugando en él, tanto la percepción futura del cine americano como el modo en que esta construcción va a influir en los miembros de la Nouvelle Vague. Varias generaciones de cineastas se hacen presentes en esas listas. Primero, los más veteranos, los “clásicos” en el estricto sentido de la palabra: Ford, Walsh, Hitchcock, Hawks, Lang, Cukor, Dwan. Y segundo, los que inician las primeras labores de derribo, aquellos cuya madurez resulta estrictamente contemporánea de los albores del propio Godard como crítico y director, que serían, *grosso modo*, todos los demás. Sin embargo, hay una gran diferencia entre el segundo grupo y el primero. Mientras éste se apoya en un concepto de la puesta en escena que él mismo ha inventado, o cuya invención consciente les es atribuida por los cahieristas, aquél procede a una labor de zapa respecto a esa regla universal, que a su vez se diversifica en varios frentes. A Tashlin y Donen, por ejemplo, se les reconoce su atrevimiento, su convencimiento de que el cine es un arte autónomo que no tiene nada que ver con el funcionamiento interno de los demás, que puede permitirse la desvergüenza de una transgresión por medio del mal gusto o la falta de decoro. Ray, Mann, Fuller, Rossen, Mankiewicz o Brooks son encontrados también en ese camino pero de otro modo, pues se les considera los herederos del clasicismo que a su vez basan su superación en un programa sistemático y consciente de sí mismo que, por otra parte, no podrán llevar a término *como generación*. Y Peckinpah y Mulligan son los semejantes, los hermanos, aquellos con quienes el Godard-cineasta ya se puede identificar: *Duelo en la alta sierra* (Ride the High Country, 1961), la *opera prima* de Peckinpah, se estrena en Francia en 1962, el mismo año que *Vivir su vida* (Vivre sa vie, 1962), el tercer largometraje de Godard, mientras que Robert Mulligan debuta en 1957 con *El precio del éxito* (Fear Strikes Out, 1957), dos años antes de *Al final de la escapada* (À Bout de souffle, 1959), y dirige *Amores con un extraño* (Love with the Proper Stranger, 1963) mientras Godard se encuentra en esa feliz encrucijada que lo llevó de *El desprecio* a *Pierrot el loco* (Pierrot Le Fou, 1965).

Existe, pues, toda una re-construcción de la historia del cine clásico americano de la que hay que responsabilizar a los críticos de *Cahiers*, luego cineastas de la Nouvelle Vague. Se trata de apropiarse de esa tradición y rehacerla hasta el punto de que quede irreconocible incluso para sus propios protagonistas. Se trata de llegar hasta el final en esa tarea. Pero también se trata de reconocer el fracaso, y de volver atrás, y de olvidarse de todo, o quizá de

⁸⁴ Pueden verse todas esas listas en el libro citado de Godard, págs. 121, 155, 210, 215 y 237.

recomponerlo todo. El Godard de *Pierrot el loco* vuelve a *Al final de la escapada* para ver qué queda de todo aquello, de nuevo en compañía de Jean-Paul Belmondo. En esa película, Samuel Fuller aparece como un fantasma, como un exiliado de sí mismo, una figura cincelada por la luz espectral que Godard inventa para la escena de la fiesta, una reunión de cuerpos sin vida de la que Belmondo y Anna Karina huirán enseguida, hacia la locura y la muerte. ¿Están huyendo también de Fuller, es decir, de aquel relato del cine americano construido, entre otros, por el propio Godard en la década anterior? En esa misma época, a mediados de los sesenta, todos los demás miembros del clan cahierista/*auteriste* pasado a la dirección están empezando a perder el rumbo, o a cambiarlo. A Godard le queda poco para romper con su época *pop*. Rohmer iniciará en 1967 su ciclo de largometrajes pertenecientes a los “Cuentos morales”, después de su período más *amateur*. Rivette realiza *La religiosa* (*La Religieuse*, 1966) seis años después de su primer largo, *Paris nous appartient* (1960), en lo que significa otro intento de recolocación. Truffaut se va a Inglaterra para rodar *Fahrenheit 451* (*Fahrenheit 451*, 1966) y cierra su primera época con esa huida simbólica. Por su parte, Chabrol efectúa un desvío en su obra que lo lleva a la parodia de la serie B —con *El Tigre* (*Le Tigre aime la chair fraîche*, 1964), *Marie Chantal contre le docteur Kha* (1965) y *El tigre se perfuma con dinamita* (*Le Tigre se parfume à la dynamite*, 1965)— y que lo retendrá durante varios años. Por un lado, pues, el grupo se disgrega. Por otro, esa dispersión supone a la vez una liberación y un lamento, algo que se sienten obligados a hacer pero que les revelará la verdadera naturaleza de sus relaciones con el cine americano. Del mismo modo en que esos pocos años han servido para sembrar la simiente del concepto de “cine moderno”, o de “nuevo cine”, también representan la necesidad de cubrir un hueco, de realizar una *sustitución*, con un nuevo proyecto narrativo que dé sentido a esa historia del cine forjada a partir de Hollywood. En el momento en que los americanos se disgregaban, en que Ray y Fuller emprendían el exilio, en que los clásicos acometían sus últimas obras, se ha visto ya que las listas de Godard son algo así como un libro de cuentas sobre el estado de esa cuestión, un intento desesperado por hacer inventario inmediatamente antes del cambio y durante el mismo.

Pero ¿cómo había empezado todo? O mejor ¿cómo había recommenzado, cómo las palabras de *Cahiers* se convirtieron en imágenes y qué papel desempeñó en ese proceso el cine americano? En 1957, Godard publica en *Cahiers* una crítica antológica de *Falso culpable* (*The Wrong Man*, 1956), en la que se encuentra gran parte de la doctrina del núcleo duro de la revista respecto al cine que viene de Hollywood. Recordemos: *Falso culpable* --una de las

películas en apariencia menos hitchcockianas de Hitchcock, y sin embargo la que contiene la esencia de sus temas y formas principales— es la historia de un músico neoyorquino (Henry Fonda), que trabaja en un bar nocturno, confundido con un delincuente y abismado en un penoso vía crucis policial y judicial que acabará minando la salud mental de su esposa (Vera Miles). Pues bien, he aquí lo que dice Godard de la película:

En *Falso culpable*, la transferencia no se produce porque aquel que no ha cometido el crimen asuma la responsabilidad del verdadero delincuente, sino en el intercambio de la libertad de Manny [el músico] por la de Rose [su mujer]. La falsa culpabilidad lleva a una falsa transferencia. O más bien: a una transferencia de la inocencia. El falso culpable se convierte en la falsa culpable.

[...] Estando en libertad provisional, Manny vuelve a su casa. Su madre está allí en ausencia de Rose, que permanece en la clínica. Él se queja de que el juicio se haya aplazado. Su falsa culpabilidad le pesa más que si fuera verdadera. Y eso que, según le dice a su madre, ha rogado a Dios que lo ayude. A Dios no hay que pedirle ayuda, dice la madre, sino fuerza. En su habitación, vistiéndose antes de acudir al Stork Club [su lugar de trabajo], Manny reflexiona sobre esta última frase: pedirle fuerzas a Dios. Primer plano de Fonda anudándose la corbata. Primer plano de un cuadro que representa a Cristo. Primerísimo plano de Fonda que mira el cuadro, y luego una superimpresión: tras el rostro de Fonda aparece un plano de exteriores que muestra a un hombre vestido con impermeable y sombrero que avanza hacia la cámara, hasta que también él es encuadrado en primer plano. Sus rasgos coinciden con los de Fonda, su mentón parece superponerse al de Fonda, sus alas de la nariz son las alas de la nariz de Fonda... pero no, la superimpresión se desvanece.⁸⁵

¿Por qué Godard se detiene en el motivo de la transferencia hasta el punto de ilustrarlo con un comentario tan minucioso como éste? Primero, por supuesto, porque se trata de Hitchcock, uno de los autores-fetiché de los jóvenes críticos de *Cahiers*, que tampoco cuenta con la simpatía de Bazin. Segundo, porque se trata de un motivo temático convertido en estricto procedimiento de *puesta en escena*, según la concepción cahierista, es decir, aquello que expresa el significado de una película mediante un lenguaje formal. Y tercero, porque la narración de ese procedimiento se convierte más en una declaración de intenciones por parte de Godard que en un análisis de la escena en cuestión. Si la “puesta en escena” consiste en transmutar los elementos materiales de la imagen hasta conseguir que trasciendan, que penetren hasta el mundo de lo invisible, Hitchcock y el cine americano son los actores ideales de ese drama porque su tema es precisamente éste: conservar la inmanencia de las cosas y a la vez otorgarles una trascendencia que no borre el mundo material. No hay que decir que se trata de un nuevo tipo de religiosidad laica que coincide plenamente con las intenciones de esos críticos respecto al cine americano: hay que redimir esas imágenes, salvarlas de la intrascendencia en las que las han sumido los historiadores tradicionales, y convertirlas en el punto de partida de un mundo moderno en el que el ardor metafísico no oculte la belleza de

⁸⁵ “Le cinéma et son double”, *Cahiers du Cinéma*, nº 72, junio de 1957. La traducción es mía.

las cosas, incluso aquellas que parecen más intrascendentes, las que proceden de la cultura de la sociedad de consumo urbana. La cuestión de la puesta en escena se convierte en un asunto doctrinal. Y el cine americano es su profeta, pues en él aquello que domina es precisamente la apariencia, la perfección de los planos según una estética rigurosamente contemporánea que, no obstante, revela un atormentado mundo interior. En este sentido, Hitchcock es sólo el abanderado de todos los demás. De Minnelli y su paleta cromática, que da a ver un universo oculto tras la banalidad de lo que vemos. O de Preminger y su cámara inmutable, que a fuerza de filmar las apariencias acaba arrancándoles el velo... En el fondo, ese rostro mutante de Henry Fonda, esa sobreimpresión (procedimiento estrictamente técnico) que oculta una revelación (consecuencia metafísica), es el rostro del cine americano tal como quieren verlo los cahieristas.

El motivo del rostro se convierte en algo esencial en las primeras películas de la Nouvelle Vague. El propio Godard, en *Al final de la escapada*, juega con los primeros planos de Belmondo y Jean Seberg teniendo siempre presente el fantasma del cine americano. Por supuesto, Belmondo es una especie de trasunto de Humphrey Bogart, de quien copia el gesto de pasarse los dedos por los labios y a quien saluda como a un hermano cuando lo ve en los carteles de una sala de cine. Seberg, por su parte, es una joven actriz americana que ha trabajado dos veces con Preminger, en *Saint Joan* (1957) y en *Buenos días, tristeza* (*Bonjour, tristesse*, 1959), y que ahora traspasa el Atlántico para continuar el relato del cine allá donde Hollywood lo ha dejado: el propio Godard declaró que *Al final de la escapada* podía empezar donde terminaba *Buenos días, tristeza*. ¿Y cómo terminaba la película de Preminger? También con un rostro transmutado, que alcanza la verdad a través de un desmaquillamiento simbólico, ante un espejo. En *Al final de la escapada*, el espíritu de Belmondo parece pasar a Seberg, en los últimos planos de la película, como si se tratara de un soplo. Entonces, mientras él agoniza traicionado por esa misma mujer, ella mira a la cámara y repite el gesto de Bogart. El hecho de mirar de frente al espectador se verá sublimado, sin embargo, en otro final, el de otra *opera prima*, la de Truffaut, *Los cuatrocientos golpes* (*Les Quatre cents coups*, 1959), donde la imagen de Jean-Pierre L aud queda congelada mientras se enfrenta al público en su huida final hacia ninguna parte. Se está creando una mitología, una mística, que alude también al cine americano, puesto que si una de las reglas de oro de Hollywood es que los actores no miren jams  a la cámara, la Nouvelle Vague demuestra en sus primeros artefactos fílmicos que esa prohibición, ese tabú, se refiere a un miedo ancestral: ir más allá de la pantalla significa desmontar los mecanismos de identificación que han permitido la

supervivencia económica de Hollywood, de manera que ese gesto de origen cahierista delata una voluntad de apropiación de ciertos útiles del cine americano que deben dejar su inocencia en el camino si quieren sobrevivir. Se trata también, pues, de una metafísica de la profanación, del mismo modo en que el rostro del delincuente *profana* el rostro immaculado de Henry Fonda en *Falso culpable*: la transferencia, el flujo de energías desde el cine americano al cine moderno, no puede realizarse impunemente.

También en 1957, Chabrol y Rohmer publican un libro sobre Alfred Hitchcock.⁸⁶ Ya en el número 39 de *Cahiers*, el propio Chabrol ha escrito un texto fundacional sobre el tema: “Hitchcock devant le mal”. Del mismo modo, las primeras películas de estos críticos-cineastas resultarán básicas para entender la relación de la Nouvelle Vague con el cine americano tal como lo anunciaba Godard en su artículo alrededor de *Falso culpable*. Y esto es importante porque desvía la atención de los demás integrantes del grupo, que en principio parecen más cercanos a Hollywood. Ya se ha mencionado a Godard, que recoge abiertamente el testigo a través de Jean Seberg, o a Truffaut, cuya segunda película será un *thriller* de serie B sobre la figura del perdedor —*Tirez sur le pianiste* (1960)— y terminará su etapa más cahierista con una película misteriosamente hitchcockiana —*La piel suave* (La Peau douce, 1964)--. Por su parte, Rivette recurre a Fritz Lang ya en *Paris nous appartient*, realizada casi al mismo tiempo que el anciano cineasta termina su carrera en Europa, con *Los crímenes del doctor Mabuse* (Die Tausen Augen des Doktor Mabuse, 1960). En cambio, ya se ha visto que Chabrol empieza su carrera --el primero de todos ellos que rompe el fuego— con dos películas extrañas rodadas casi simultáneamente en 1958, *Le Beau Serge* y *Les Cousins*, en apariencia por completo alejadas del *thriller* de inspiración hitchcockiana que se convertirá en su marca de fábrica unos años más tarde. Y Rohmer rueda su primer largometraje bajo el título de *El signo del león* (Le Signe du lion, 1959), la peripecia de un músico bohemio que recibe una herencia, la pierde y termina como vagabundo por las calles de París, antes de que otro golpe de la fortuna cambie su vida. Tanto Chabrol como Rohmer, pues, parecen haber conseguido películas más distendidas, menos marcadas por la huella de la construcción hollywoodiense que las de sus compañeros. Y, sin embargo, se trata de todo lo contrario, hasta el punto de que el mencionado ceremonial eucarístico respecto al cine americano alcanza en ellas todo su esplendor.

⁸⁶ *Alfred Hitchcock*, París, Éditions Universitaires, 1957.

Tomemos, por ejemplo, *Le Beau Serge* y *El signo del león*, en buena ley los respectivos debuts de sus autores, ambas producidas por el propio Chabrol. En la primera, François, que vive en París, vuelve al pueblo donde pasó su juventud para recuperarse de una tuberculosis y allí reencuentra a su amigo Serge, convertido ahora en un alcohólico rodeado de una fauna humana en pleno proceso de descomposición moral y social. En la segunda, esa misma degradación es la que experimenta el protagonista, que pierde su dignidad a la vez que sus posesiones bajo la aridez del verano parisino. Los autores del libro sobre Hitchcock aplican aquí todo lo que han aprendido, hasta el punto de realizar dos películas sobre la caída y la redención. En el caso de Chabrol, ese rescate de uno mismo resulta trabajoso, hay que ganarse a pulso la propia alma, y François deberá experimentar una revelación parecida a la de Henry Fonda en *Falso culpable* y dejarse la piel en el intento para conseguir la liberación espiritual de Serge, una transferencia de culpabilidad enmarcada en un ambiente corrupto, irrespirable. En el caso de Rohmer, todo parece consecuencia del azar, de un destino encarnado en los astros, pero también existe un “falso culpable”: ¿lo es o no lo es ese músico despreocupado, presto a gastar su recién adquirida fortuna cuando aún no la tiene, y que debe pagar por su irresponsabilidad re-descubriendo París a pie, volviendo a la materia de la que está hecho –su nombre es Pierre, y a menudo maldice las *pedras* de la vieja ciudad que se niega a darle cobijo— para luego obtener una segunda oportunidad? Ambas películas están construidas sobre el motivo del espejo, de la imagen reflejada, de la transferencia iconográfica, sobre todo en cuestiones de puesta en escena. En *Le Beau Serge* todo es dual, empezando por la pareja de amigos, y todo aparece o acontece dos veces.⁸⁷ En *El signo del león*, la dialéctica se establece entre Pierre y su entorno, que refleja una imagen invertida de sus peripecias.⁸⁸ En ambos casos, sea como fuere, las apariencias se precipitan en un trampantojo que muestra su reverso, siempre a través de la circulación de transferencias que elucida la “puesta en escena”, de un cuerpo a otro o de un objeto a otro.⁸⁹

⁸⁷ Robin Wood lo explica en su texto sobre la película, en Robin Wood y Michael Walker, *Claude Chabrol*, Madrid, Fundamentos, 1972, págs. 17-18.

⁸⁸ Así lo analizan Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina: “Al director [...] no le interesa tanto mostrar el deambular físico del personaje como (siguiendo su máxima de “suscitar lo invisible a partir de lo visible”) su reflejo interior en éste. Para ello construye una puesta en escena aparentemente neutral, pero donde cada elemento sirve de engarce con el estado anímico del protagonista, apunta o realza [...] lo que sucede en su interior. Así, la soledad de Pierre contrasta con el conjunto que forman las numerosas parejas con las que se cruza [...]; la pesada vuelta a París desde Nanterre, donde ha ido a buscar trabajo infructuosamente, se salpica con indicaciones kilométricas e imágenes de autobuses; el hambre y la sed que le asolan encuentran su réplica en las personas que, durante su recorrido, comen helados, almuerzan en un banco o juegan con la comida mientras se besan”. En *Eric Rohmer*, Madrid, Cátedra, 1991, págs. 117-118.

⁸⁹ Véanse al respecto las palabras de Javier Maqua, que podrían aplicarse perfectamente a *Le Beau Serge*: “En Chabrol, como en Hitchcock, la cámara persigue frecuentemente al que persigue, mira al que mira; otras, en plano subjetivo, persigue lo mirado; o a ambos a la vez, el perseguidor y el perseguido, el *voyeur* y su víctima; hay siempre una sensación de triangularidad entre quien mira, quien es mirado y la mirada propia de la cámara;

De nuevo, pues, la imagen que se hace otra, que se refleja en otra o que aparece reescrita en otra. Si la obsesión de los cahieristas y de la Nouvelle Vague por el cine americano puede resumirse en buena parte en su obsesión por Hitchcock es porque Hitchcock resume en buena parte el cine americano de la época. De nuevo es Bazin quien se preocupa por la arqueología del cine, quien vuelve la vista atrás, quien dedica largos textos a los antepasados de la nueva época que él mismo y sus pupilos están inaugurando. Los demás, en cambio, se dedican principalmente a la actualidad del cine americano, pues es en ese punto donde se va a construir el nuevo edificio, la nueva casa del cine, o desde donde se va a partir para que el camino enlace América y Europa y no se produzca ruptura alguna en el itinerario: en el fondo, Godard está emulando a Rossellini cuando importa a Jean Seberg de Hollywood, del mismo modo en que el responsable de *Stromboli* (*Stromboli, terra di Dio*, 1950) refundó el cine en Italia con Ingrid Bergman, una actriz sueca recién salida, precisamente, de las películas de Hitchcock, de *Encadenados* (*Notorious*, 1946) y *Atormentada* (*Under Capricorn*, 1949). Ray, por supuesto, es también un cineasta de reflejos y transferencias de imágenes, como demuestran dos de las películas favoritas de los cahieristas, *Rebelde sin causa* (*Rebel without a Cause*, 1955) y *Bigger than Life* (1955). Preminger bucea en esa misma imagen para escrutar la verdad de un rostro o de un grupo humano, da lo mismo, en sus pliegues más intrincados. Minnelli es el estilista de las formas que hurga en un posible barroco cinematográfico, más allá de las tersuras clásicas. El Douglas Sirk de los melodramas para la Universal es también el maestro del espejo, de la vida vivida sólo a medias, como un destello fugaz. Y, para terminar con esta lista que de otro modo se haría interminable, Robert Aldrich es saludado en 1955 como el nuevo maestro de la máscara, gracias a *El beso mortal* (*Kiss Me Deadly*, 1955) y *The Big Knife* (1955). Los años cincuenta, vistos por muchos como la decadencia de Hollywood, son contemplados por los cahieristas como la culminación de un proceso que el cine americano venía preparando desde hace tiempo, de modo que el arte manierista de todos los mencionados y muchos otros, incluidos los viejos clásicos y sus aportaciones de esos años, se convierte en el único arte posible, o por lo menos en el único que permitirá la aparición de películas como *Al final de la escapada*, *Los cuatrocientos golpes*, *Paris nous appartient*, *Le Beau Serge* o *El signo del león*. En

o de circularidad, porque a veces parece como si todo cambiara de sentido y quien es mirado devuelve la mirada a quien lo está mirando; y la mirada modifica lo mirado como lo mirado modifica la mirada del que mira”. En “Turbio Chabrol primero”, a su vez incluido en Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde (eds.), *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*, Festival Internacional de Cine de Gijón-Filmoteca de la Generalitat Valenciana-Centro Galego de Artes da Imaxe, 2002, pág. 259.

realidad, no se trataba de una nueva ola, de un nuevo cine, sino de un cine que apostaba por la continuidad a partir de una ruptura controlada: hoy día, como se ha dicho antes, todas esas películas se nos aparecen inmaculadamente clásicas, tan legibles como sus antecesoras hollywoodienses, mucho menos “atrevidas” que las que estaban haciendo en aquel mismo momento Bresson, Bergman o Antonioni. No es de extrañar que ya en 1949 Rohmer diera la bienvenida a “la época clásica del cine”, en la que todos sus compañeros iban a inscribirse.⁹⁰

Pero todo eso duró muy poco, ya se ha dicho. En el número 73 de *Cahiers* (julio de 1957), Rivette hablaba de “desintegración” del cine americano, a propósito de las vanas esperanzas depositadas en Aldrich y los demás independientes de la época durante un par de años.⁹¹ En el número 171 (octubre de 1965), Godard postulaba la necesidad de desembarazarse de una vez por todas de aquel sueño de herederos burgueses y autosatisfechos. Y lo hacía a propósito de una película propia, *Pierrot el loco*, requerido por la revista para hablar de ella. En lugar de eso, no obstante, Godard realiza uno de sus característicos juegos de manos y da cuenta de su situación en aquellos momentos ante una cierta teoría de la imagen, y también de la situación del cine en ese instante de repliegue. Lo hace, por supuesto, a su manera, desbordante y fragmentaria, pero también de un modo en el que pueden entrecruzarse varios hilos conductores. El primero de ellos es cómo reflejar la vida en la pantalla, aquella vida que se había asociado con la vitalidad del cine americano: “...la vida llena la pantalla como un grifo una bañera que se vaciara de la misma cantidad a la vez. Pasa, y el recuerdo que nos deja está en su imagen...”. Y el segundo, estrechamente relacionado con el anterior, toma a Edgar Allan Poe y su “William Wilson” como punto de partida para examinar ese paso de la vida convertida en imagen a la luz de la oposición entre realidad y ficción,

como el William Wilson imaginado por Poe, del que Pierrot cuenta la historia en la bobina tres, después de la del suicidio de Nicolas de Stäel, que todo pase como está dicho en la vida, sin saber nunca exactamente si eso ocurre porque es la vida o al contrario; y por otra parte digo: lo contrario porque estoy escribiendo con palabras que se trastocan y pueden reemplazarse unas por otras, ¿pero la vida que representan es lo que se trastoca?, pregunta tan peligrosa como molesta y encrucijada en la que las ideas se preguntan por qué camino continuar; también Marianne Renoir [el personaje de Anna Karina en *Pierrot el loco*], en la misma bobina, cita un hermoso texto de Pavese en el que se dice que nunca hay que preguntar qué fue primero, las palabras o las cosas, ni lo que vendrá después, lo único que importa es sentirse vivo, y eso era para mí, que lo filmaba, una verdadera imagen del cine, su verdadero símbolo, pero símbolo, nada más, ya que lo que era verdadero para Marianne y Pierrot, no preguntar lo que fue primero, no era yo quien estaba concretamente preguntándomelo, en otras palabras, en el momento en el que estaba seguro de haber filmado la vida, se me escapaba por eso

⁹⁰ “La época clásica del cine”, en Eric Rohmer, *El gusto por la belleza*, Barcelona, Paidós, 2000, págs. 67-70.

⁹¹ Véase Antonie de Baecque, *Cahiers du Cinéma. Histoire d'une revue, 1 (1951-1959)*, París, Cahiers du Cinéma, 1991, pág. 178. En realidad, todo el capítulo “Hollywood, terre classique” es fundamental para entender esta historia.

mismo, y me salí con la mía, como William Wilson, que se imaginó que había visto a su doble por la calle, lo persiguió, lo mató y se dio cuenta de que era él mismo y que él, que seguía vivo, no era más que su doble.⁹²

El cuento de Poe, entonces, se mezcla con esa reflexión sobre la vida y su reflejo y el resultado es, de nuevo, una interrogación no tanto sobre la naturaleza del cine como sobre el cine que tomaron como modelo los cahieristas, aquel cine especular y sustitutivo que encontró su mejor encarnación en el cine americano de los años cincuenta. Como William Wilson, aquel cine era a la vez, también, su propio doble, *pero había que matarlo para crecer*. De ahí que Godard escriba esas palabras en otro momento crítico, en el final de su primera época, cuando descubre que “es difícil hablar de cine; el cine es fácil, pero es imposible la crítica de ese sujeto que no es uno, cuyo anverso es su reverso”,⁹³ y cuando empieza a saber que hay que dejar atrás la paleta de Minnelli y el *scope* de Ray, situación de la que *Pierrot el loco* es un comentario inmejorable. De hecho, la alusión a William Wilson, el hombre que mata a su doble para descubrir que se trata de él mismo, es la historia de Godard, de la Nouvelle Vague en aquellos momentos, intentando matar al cine americano para darse cuenta finalmente de que eso supone su propio suicidio, tal como finaliza el cuento de Poe:

Has vencido, y me entrego. Pero también tú estás muerto desde ahora... muerto para el mundo, para el cielo y para la esperanza. ¡En mí existías... y al matarme, ve en esta imagen, que es la tuya, cómo te has asesinado a ti mismo!⁹⁴

El texto de Godard, pues, es el testamento de un manierismo que había confundido la vida con el cine, que se había convertido en un espejo deformado de aquella y denunciado a sí mismo como *testigo de la imagen que pasa*, por mucho que se intentara fijar en otras imágenes especulares, siempre y por completo falsas. Y debe verse a la luz de la película, de ese *Pierrot el loco* meteórico, lleno de luz y color, provisto de un *scope* deslumbrante, que pretende ser a la vez un *thriller*, un musical y un ensayo.⁹⁵ O el asesinato del cine americano y de todos los géneros a la vez. En su *Introducción a una verdadera historia del cine*, publicada muchos años después, Godard quiere emparentar su película con Mizoguchi, pero

⁹² Jean-Luc Godard, “Mi amigo Pierrot”, traducción del texto original en Antoine de Baecque y Gabrielle Lucantonio (eds.), *Nuevos cines, nueva crítica*, Barcelona, Paidós, 2006, págs. 109-110.

⁹³ Idem, pág. 111.

⁹⁴ Edgar Allan Poe, “William Wilson”, en *Cuentos, I*, Madrid, Alianza, 1970, pág. 74.

⁹⁵ De todas maneras, José Luis Castro de Paz apunta otro modo de ver el “manierismo”, o la producción “posclásica”, en su análisis de los telefilms de Hitchcock: *Cordero para cenar* (Lamb to the Slaughter, 1958) sería así una simplificación de las normas del cine “clásico” que a su estilo contribuiría igualmente a la erosión de ese sistema expresivo. Véase *El surgimiento del telefilme. Los años cincuenta y la crisis de Hollywood: Alfred Hitchcock y la televisión*, Barcelona, Paidós, 1999, sobre todo las págs. 123-144.

sobre todo con una especie de microhistoria del cine americano, o por lo menos del relato del cine americano que *Cahiers* y la Nouvelle Vague quisieron urdir: *Amanecer* (F. W. Murnau, 1929), *Sólo se vive una vez* (You Only Live Once, Fritz Lang, 1939) y *Rebelde sin causa*, la mencionada película de Nicholas Ray.⁹⁶ Es decir, Murnau, Lang y Ray: culminar en Ray, el manierista *flamboyant*, el barroco que se tomó por clásico, no es ninguna casualidad. En efecto, William Wilson ya hacía cine porque proyectaba su propia imagen en un cuerpo virtual que en el fondo era el suyo. William Wilson, como el propio Poe, era un manierista.

Lo que se produce en esos momentos, entonces, es una melancolía del doble, la tristeza resultante de separarse de esa parte de uno mismo que ya ha muerto, y que a mediados de los sesenta, para todos aquellos cineastas, no es tanto el cine americano como un cierto concepto del cine americano, o aquello que la Nouvelle Vague había querido hacer con el cine americano de la década anterior, la tarea que había empezado en *Cahiers*. De hecho, quizá habría que contemplar los primeros años de la Nouvelle Vague, aquello que debería llamarse estrictamente Nouvelle Vague, en términos realmente históricos –es decir, políticos--, como una simple prolongación agónica del manierismo americano de los cincuenta, como una especie de Poe que debía matar a su William Wilson si quería seguir su camino. Curiosamente, la línea hereditaria marcada por Godard, esa cadena Murnau-Lang-Ray, que en el fondo se refiere al mito de la pareja fugitiva o marginada presente en todas esas películas, sólo pudo tener lugar en América, y sólo podía continuar en América, tras su paso por *Pierrot el loco* y por *La piel suave* –incluso, de un modo invertido, por *La Boulangère de Monceau* (1963) y *La carrière de Suzanne* (1963), los dos primeros “cuentos morales” de Rohmer, pues ¿qué es la estructura de los cuentos morales sino la negación de la posibilidad de una pareja al margen, es decir, del cine americano?-. Precisamente es la existencia de *Pierrot el loco* la que lleva a una pareja de jóvenes guionistas americanos, David Newman y Robert Benton, a enviar uno de sus trabajos a Godard, y luego a Truffaut, para que consideren la posibilidad de dirigirlo. Se negaron, por supuesto, y el proyecto terminó en manos de Arthur Penn, que hizo *Bonnie y Clyde* (Bonnie & Clyde, 1967), poniendo así la primera piedra del Nuevo Hollywood de los setenta, el cine americano “moderno”, que a su vez se reclamaba heredero de la Nouvelle Vague. El relato continuaba, aunque fuera por otros senderos, y la breve escaramuza de los cinco críticos convertidos en cineastas quedó,

⁹⁶ Jean-Luc Godard, *Introducción a una verdadera historia del cine, tomo I*, Madrid, Alphaville, 1978, págs. 151-172. Godard finaliza esa disertación de la siguiente manera: “Yo estoy aquí un poco para pensar en voz alta entre la gente, para no pensar a solas, cuando hagamos la historia del cine, para que nos digamos he aquí un ejemplo de un pasaje de la historia del cine que se llamará: ‘las relaciones con América’” (pág. 170).

como proyecto, reducido a una transición, un flujo, una transferencia hitchcockiana que llevó la narración del cine de vuelta a casa.

Simultáneamente a la consolidación del grupo cahierista y a los primeros balbuceos de la Nouvelle Vague, sin embargo, el cine “clásico” americano ya hacía tiempo que preparaba su propio funeral, en parte por la creciente conciencia de su propia condición *ficticia*, en parte en respuesta a los cantos de sirena procedentes del otro lado del Atlántico. Sigamos con el ejemplo canónico de Minnelli. En *Melodías de Broadway 1955* (*The Band Wagon*, 1953),⁹⁷ Tony Hunter (Fred Astaire) es una antigua estrella del cine en decadencia que regresa a Nueva York tras haber aceptado una oferta singular: interpretar una versión musical de *Fausto* a las órdenes del director teatral Jeffrey Cordova (Jack Buchanan), la parodia perfecta del intelectual de moda en la cultura norteamericana de la época. Transcurren los inicios de los años cincuenta y los tiempos han cambiado. En el tren que conduce a Tony a Nueva York, dos tipos hablan de él como de una vieja gloria. Cuando llega a la ciudad, una barahúnda de fotógrafos le saluda amigablemente, pero en realidad está esperando a Ava Gardner, que desciende majestuosamente de otro vagón. Y en su reencuentro con la ciudad también le esperan unas cuantas sorpresas, pues ahora los teatros y los cines conviven con otros centros de diversión, incluidas mastodónticas salas de juego que prefiguran los posteriores *malls*. Estamos en 1953 y la cultura del ocio está experimentando una de sus más severas mutaciones.

Los primeros quince minutos de *Melodías de Broadway 1955* escenifican, pues, el final de una época y el principio de otra, o mejor, *la confusión de varias épocas en un solo tramo de la historia*, como si Visconti se hubiera decidido a filmar un ensayo de Benjamin. Porque este musical es a la vez un comentario sobre el devenir del propio género y un espacio multiforme en el que un héroe incierto traspasa fronteras y límites, actúa como *flâneur* de una realidad en constante transformación y da cuenta de su declive al tiempo que proclama los rasgos de lo que se avecina. Tony Hunter es, claro está, el propio Astaire, que tuvo sus mayores momentos de gloria en los años treinta junto a Ginger Rogers, vio declinar su estrella en los cuarenta y regresó en la década siguiente para experimentar otro periodo de

⁹⁷ Dana Polan lee la película de un modo, en el fondo, muy cercano a esa especie de “repetición” de lo “clásico”, cada vez más replegado sobre sí mismo, que podría significar el “manierismo”: “El cine clásico de Hollywood [...] se convierte en el lugar del eterno retorno de lo idéntico”. En “It Could Be Oedipus Rex. Denial and Difference in *The Band Wagon*; or the American Musical as American Gothic”, en Joe McElhaney, *Vincente Minnelli. The Art of Entertaining*, Detroit, Wayne State University Press, 2009, pág. 133.

esplendor. Y el primer número danzado de la película, “By Myself”, en el que baila en solitario por el andén de la estación, es una escenificación perfecta de su condición de vieja gloria que busca su lugar en el sol de los nuevos tiempos. Antes ha aparecido la verdadera Ava Gardner, en un cameo sorprendente, para ratificar que ahora las *stars* son otras. Y cuando Hunter llega a la ciudad intenta preguntar algo a un vendedor de *hotdogs* que, por toda respuesta, le tiende un bocadillo a través del gentío. La incomunicación, el aislamiento del personaje es tan evidente como en los primeros trabajos de Antonioni, reaizados también por aquellas fechas.

De hecho, el efecto verista, casi documental, de las escenas descritas podría ser una respuesta sardónica al éxito de las películas neorrealistas: aparición de personajes *reales* como Ava Gardner, alusiones a la situación *real* del actor Fred Astaire, descripción de las nuevas costumbres.... Pero, al mismo tiempo, la estilización propia del musical, la utilización del color, imponen un discurso en apariencia opuesto, la cima de la fantasía onírica. En la galería comercial, Astaire intenta divertirse con los juegos que se le proponen pero no lo consigue. Poco a poco, sin embargo, su paseo por el lugar se convierte en danza compartida con un limpiabotas y, de repente, el espectador se ve trasplantado a otro universo en cuyo interior el realismo es otra cosa: la búsqueda de la verdad a través del artificio. A medida que el tema musical va avanzando, Astaire se familiariza poco a poco con el entorno, acepta esa realidad. Y esa mezcla inextricable de efecto documental y escenificación fantástica da lugar a un estilo inconexo y alusivo que no deja de mantener *una puerta abierta*, como las reales o imaginarias que traspasa Astaire, a los nuevos rumbos del lenguaje cinematográfico de la época. Algunos representantes de la Nouvelle Vague, como Eric Rohmer o Jacques Rivette, ya habían realizado sus primeros cortometrajes. Es decir, el reinado de la “puesta en escena” cahierista estaba a punto de irrumpir en todo su esplendor. Y en Hollywood, el “clasicismo” estaba descubriendo abiertamente su otro rostro dejando paso a opciones “manieristas”, a las que no fue ajeno el propio renacimiento del musical con *Cantando bajo la lluvia* (*Singin’ in the Rain*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1953), *Un americano en París* (*An American in Paris*, Vincente Minnelli, 1951) o la propia *Melodías de Broadway 1955*. Apoteosis de la puesta en escena en estado puro tal como la inventaron los cahieristas, el musical está también en las raíces del cine “moderno”,⁹⁸ una opción que hace posibles *Une femme est une*

⁹⁸ Esta tensión entre una época que termina y otra que empieza también puede verse en el comentario que hace Rick Altman respecto a este ciclo de musicales: “*Melodías de Broadway 1955* depende desde el principio de una oposición entre lo viejo y lo nuevo: la comedia musical es lo viejo y no puede esperar competir con un

femme (Jean-Luc Godard, 1961), *Los paraguas de Cherburgo* (Les Parapluies de Cherbourg, Jacques Demy, 1964), *Las señoritas de Rochefort* (Les Demoiselles de Rochefort, Demy, 1967) o incluso *El año pasado en Marienbad* (L'Année dernière à Marienbad, Alain Resnais, 1961), que su propio autor definió como “un musical sin canciones” y que es el precedente sin el cual no existirían ni *On connaît la chanson* (*On connaît la chanson*, 1997), del propio Resnais, ni *Vete a saber* (Va savoir, 2001), de Jacques Rivette, por poner dos ejemplos evidentes.

Más o menos en ese mismo momento, alguien tan distinto de Minnelli como el danés Carl Theodor Dreyer también se mueve entre puertas y personajes que merodean por los nuevos tiempos como fantasmas que no encuentran su lugar. *La palabra* (Ordet, 1955), su penúltimo largometraje, empieza con un paisaje descrito mediante una panorámica, una gran extensión boscosa y una casa familiar. Inmediatamente, la cámara recorre con parsimonia otra superficie, esta vez más cercana, en la que puede leerse el apellido Borgen. La parquedad expresiva, la capacidad evocadora de los movimientos, sintetizan un sistema social basado en la economía y representado por un espacio de territorios contiguos pero también impenetrables, más o menos como las galerías de *Melodías de Broadway 1955*. Es la economía que se adjudicó al “clasicismo”, en la que este tipo de introducciones sirven para situar al espectador geográfica y políticamente. Pero también es la economía como tal, la relación entre los individuos descrita desde el punto de vista del capitalismo primitivo, opuesto ahora al capitalismo avanzado que describía Minnelli: todo debe tener su lugar y su función, nada debe suponer un derroche, como sí lo supone el cine que está haciéndose en esos momentos en Hollywood, como sí lo supone *Melodías de Broadway 1955*. Seguidamente, vemos los lugares, las personas, los nexos, las transiciones. El padre y sus dos hijos, Mikkael y Anders, el primero en plena crisis espiritual, el segundo enamorado de Anne, la hija del sastre Peter Petersen, enfrentado con el viejo Borgen por cuestiones religiosas. Y también Inge, la esposa de Mikkael, que asegura la continuidad de la especie: madre de dos hijas, está de nuevo embarazada; y quizá de un varón, como quiere su suegro.

En apariencia todo coincide, nada está fuera de sitio. Incluso las trifulcas entre vecinos y las dudas acerca de la existencia de Dios desempeñan su papel en esta toponimia minuciosa, pues sin esas tensiones no se pondría en marcha la dinámica económica y social, la compleja

mundo en plena mutación”. En *The American Film Musical*, Bloomington & Indianápolis-Londres, Indiana University Press-BFI Publishing, 1987, pág. 258.

maquinaria de la compraventa no podría esperar evolución alguna. Alguien debe poner en cuestión el *statu quo* para que éste se reafirme en su poderío. Sin traspasar nunca los límites, claro está. Y lo mismo ocurre con el estilo de Dreyer. Los planos estáticos, pictóricos, se combinan con panorámicas que reencuadran a los personajes o los abandonan en busca de una composición más estable. Sin embargo, ¿quién es ese Johannes que de vez en cuando atraviesa el encuadre como una sombra, con gran solemnidad de movimientos y la mirada perdida? Los demás rara vez se miran a los ojos cuando conversan, también se dirigen con la vista más allá del plano. Pero lo de Johannes es distinto, no responde a ningún tipo de economía sino al dispendio que tanto odian los granjeros o los sastres rurales. Johannes, una especie de Quijote nórdico, ha leído demasiados libros de teología y se cree Jesucristo, con los consiguientes excesos verbales, desde las citas evangélicas a las imprecaciones contra los descreídos. Johannes no encaja en la economía de la granja, como *La palabra* --desde la aparición de ese personaje y todo lo que trae consigo: una desubicación de la mirada, una desorientación del plano, una desconexión de los espacios— tampoco encaja ya enteramente ni en la obra anterior de Dreyer ni en esa apacibilidad “clásica” que se le otorga en las historias del cine.⁹⁹

Sin embargo, cuando Inge y su hijo mueren durante el parto, todo se desmorona momentáneamente. Mikkael está a punto de perder la fe para siempre, el padre se desespera porque a esa desgracia debe añadir el rechazo que ha sufrido Anders al no ser aceptado por los Petersen. El padre, pues, empieza a temer por todo aquello que ha construido a lo largo de los años: no hay un varón heredero ni perspectivas de más descendencia. Sin embargo, Johannes vuelve. Y vuelve para obrar un milagro, pues así lo ha acordado con su sobrina, una de las hijas de Mikkael e Inge: los locos y los niños siempre se alían. En la escena final, el claroscuro que ha dominado la mayor parte de la película deja lugar a una luminosidad irreal, un derroche de luz alrededor del cual se reúnen todos los personajes y *en el interior del cual no hay más frontera que aquella que quiera imponer Johannes, improvisado metteur en scène de todo lo que va a suceder*. Incluso los Petersen, impulsados por no se sabe muy bien qué fuerza extraordinaria, acuden para estar presentes en la ceremonia de la transubstanciación. En efecto, Johannes pronuncia unas palabras e Inge resucita. La economía de la ficción se ve superada por el dispendio del iluminado, que impone su ley, y por el derroche del relato, que se suspende en el vacío para desbordarse. Ésa es la verdadera

⁹⁹ Así Georges Sadoul, que dice que Dreyer realizó *La palabra* “con su habitual rigor plástico”: en *Historia del cine*, Madrid, Siglo XXI, 1979, pág. 350.

vida, la vida más radical, la que surge de un aliento desconocido y de un traspasar los límites que todo el mundo parece respetar, incluidos los cineastas. Y entonces Johannes, que había regresado de su retiro para trastornar una vez más los espacios y las cosas, desaparece del encuadre, de la trama, de la película, *inventa un lugar más allá del plano para subvertir su estabilidad desde allí, para poner en duda todo lo que esa organización del lugar ha dicho hasta entonces.*¹⁰⁰

Estamos en el terreno de la civilización moderna vista como erial de los sentimientos y el cine como *superfluidad* que dará a ver la trastienda de esa parquedad de las apariencias. Eso es algo, como veremos enseguida, que Antonioni y Bergman, cada uno a su modo, solucionan alrededor de 1960, ya sea quedándose en la superficie, esperando, para traspasarla en el momento más inesperado (Antonioni) o yendo más allá del mundo visible, explorando la soledad de los hombres frente a la ausencia de un sentido trascendente del entorno inmediato (Bergman). Sin embargo, el antecedente de todo eso está en Robert Bresson, que combinó la minuciosidad realista con la aspiración metafísica.¹⁰¹ *Un condenado a muerte se ha escapado* (*Un Condamné à mort s'est échappé*, 1956), *Pickpocket* (*Pickpocket*, 1959) y *Le procès de Jeanned'Arc* (1960) son películas sobre el confinamiento como alegoría de una existencia estancada en busca de su liberación. Tradicionalmente, todo ello se ha identificado con la gracia, la redención y el jansenismo. Una nueva visión sin prejuicios de *Un condenado a muerte se ha escapado*, sin embargo, delata que el contexto religioso es sólo uno más: también podría tratarse de una paráfrasis de Sartre o Camus, o del cine “clásico” como paso inevitable hacia una pureza real, que paradójicamente está llena de impurezas.

Al parecer, en 1954 Bresson leyó en *Le Figaro Littéraire* un relato autobiográfico de André Devigny, miembro de la Resistencia que había logrado escapar de una prisión nazi de Lyon nueve años antes. En su película, Devigny se convierte en Fontaine y los personajes secundarios se reducen al mínimo, a aquellos que actúan como contrapunto o complemento del protagonista. Y, de hecho, en su travesía no importan tanto los actos heroicos como la

¹⁰⁰ Es lo que Paul Schrader, de otro modo, llama “la trascendencia en la inmanencia”: en *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Nueva York, Da Capo Press, 1988, págs. 132-147.

¹⁰¹ No es casualidad que Santos Zunzunegui, interesado en el devenir melancólico de Orson Welles, poeta del fragmento y de lo inacabado (véase *Orson Welles*, Madrid, Cátedra, 2005), también se haya interesado por el arte del intersticio de Bresson (*Robert Bresson*, Madrid, Cátedra, 2001): ambos cineastas alcanzan su cima a finales de los cincuenta y principios de los sesenta, con la crisis del “clasicismo” y el advenimiento de la “modernidad” como telón de fondo.

perseverancia cotidiana a modo de suma de pequeñas cosas que conducen a una vida más plena. Orsini, el otro recluso que intenta evadirse y perece en el intento, es el espejo en el que Fontaine no se debe mirar: la precipitación, el desorden, el caos. Por el contrario, la fuga de Fontaine es metódica, alcanza un admirable equilibrio entre la autodisciplina y la interacción con los otros. Y también la película llega a la perfección por esos mismos medios, por el control de elementos mínimos a través de una elaboración constante y minuciosa. En su celda, Fontaine ordena y utiliza los objetos para conseguir sus fines: la cuchara con la que desmonta la puerta, los jirones de ropa con los que fabrica sogas... Fuera de ella, la humanidad sometida le proporciona un precario contacto con el mundo. Al final, lo exterior penetra en lo interior, un inesperado compañero de celda ayuda a Fontaine y sus deseos se hacen realidad. Como el *flâneur* de *Melodías de Broadway 1955*, como los aldeanos de *La palabra*, el personaje intenta ordenar su entorno pero es finalmente éste quien le proporciona un precario equilibrio.

El cine de Bresson no tiende a la ascesis.¹⁰² La ascesis implica una renuncia absoluta a todo lo que ofrece el mundo físico, mientras que *Un condenado a muerte se ha escapado* es, por el contrario, una búsqueda de ese mundo irrenunciable. Fontaine quiere abrirse al exterior, participar de esa vida que le es negada. Para ello sigue un itinerario espiritual a través de todo lo que le rodea: los objetos, los espacios y los hombres. La suya es una ecología de la existencia, un aprovechamiento de los medios disponibles para conseguir determinados fines con la mayor austeridad posible. Ése es también el estilo de Bresson: verlo todo, tocarlo todo, pero sin un excesivo *gasto* visual. Adelio Ferrero habla de una “dramaturgia despojada y avara” al referirse a esta película. Podría decirse también que esa “avaricia” es un exceso de celo que somete el fantasma del relato “clásico” a una torsión que lo adelgaza al límite: los anacoretas, a su manera, también se mueven en ese dudoso espacio donde menos es más de una manera literal, en el que el rigor es un añadido que engorda la existencia mientras simula adelgazarla, la “grasa” del sentido rezumándose a sí misma desde figuraciones esqueléticas.

Así, Bresson es uno de los directores más influyentes de la historia del cine no por su austeridad, sino por el modo en que se sirve de ella. No basta con la justeza de los encuadres, ni con la inexpresividad de los actores. En *Un condenado a muerte se ha escapado*, el

¹⁰² Puede encontrarse una discusión sobre el tema en el libro de Adelio Ferrero *Robert Bresson*, que confronta a Bazin con Jean-Pierre Oudart al albur de *Un condenado a muerte se ha escapado*: Florencia, La Nuova Italia, 1979.

espacio se fragmenta en innumerables planos que impiden la visión de conjunto y obligan a la suma de las partes. Hay que buscar lo esencial, pero ese rastreo no puede llevarse a cabo más allá de las cosas que vemos a diario. Lo meritorio es que ese apego al mundo tangible desemboque en esa visión trascendente que fascinará a los cachorros de *Cahiers*. Por ejemplo, el título de la película puede explicarse por la negativa a mantener un suspense forzado e innecesario. No obstante, hay algo más que, de nuevo, nos conduce de lo particular a lo general, del hecho en principio insignificante al triunfo sobre las apariencias. “Un condenado a muerte se ha escapado”, expuesto así, es un titular periodístico. En cambio, confrontado con la película, adquiere muchos más sentidos: más allá de la banalidad de la noticia hay un hombre que ha trascendido sus limitaciones y las de su época enfrentándose a ellas. Frente a la vida como cárcel, la acción como libertad y el cine como reflejo fidedigno de esa acción. Una y otra vez, el pesimismo se reconvierte en optimismo y viceversa.

La película tiene un subtítulo: “El viento sopla donde quiere”. Se trata de unas palabras de Jesús a Nicodemo, procedentes del Evangelio de Juan, y que significan más o menos que lo inesperado también puede suceder. ¿Cómo casa este sometimiento al azar con la intransigencia moral y estética de Bresson? Podría decirse que nuestra misión es encauzar las contingencias hacia un orden que, a su vez, sea capaz de mostrarse flexible según los acontecimientos, lo cual también puede aplicarse al cine “clásico”. De la misma manera, el cineasta posee un rígido sistema expresivo que jamás se cierra a posibles variaciones. La aparición de François Jost trastoca todos los planes de Fontaine, y también de Bresson. El primero se ve obligado a cambiar su rutina. El segundo tiene que afrontar la escena de la fuga, a la vez culminación y giro de la película. Al principio, el primer intento de huida de Fontaine, desde el coche que lo traslada a la prisión, es filmado en *off*, por medio de los sonidos que llegan de la calle. En la última secuencia, la evasión se muestra en todos sus detalles, en su dramática plenitud, pero también a través de una improvisación que se esfuerza por encontrar un nuevo método, que se deja llevar como los zapatos de Fred Astaire o los pasos sin rumbo aparente de Johannes. El viento sopla donde quiere.

Estamos, pues, en la segunda mitad de los años cincuenta, y el cine americano y el cine europeo *bailan* juntos, entrelazan sus pasos como si se encontraran a la búsqueda de algo, siempre ojo avizor y siempre cautelosos, en ese lugar intermedio donde florecen las dudas, a punto de traspasar puertas y constantemente vigilados por su propia imagen reflejada en el

espejo. Se llega, entonces, a *Tú y yo* (An Affair to Remember, 1957), de Leo McCarey, donde musical y misticismo también buscan un punto medio, donde la justeza del encuadre al estilo de Dreyer o Bresson se ve constantemente perturbada por la *flamboyance* cromática y la acumulación figurativa que facilita la pantalla ancha. Fijémonos con un cierto detenimiento en la última escena para deslindar esa dualidad a través de su relación con umbrales reales o imaginarios, pero también con una melancolía que calla y musita, que no se atreve a hablar con voz clara pero muestra sus facciones en la sombra, como si su presencia delatara que está allí para organizar no sólo el relato, sino también el relato del relato, ese lugar del relato de la historia del cine donde quiere inscribirse *Tú y yo*.

Para empezar, ¿qué hay detrás de esa puerta, qué es eso que Nickie Ferrante (Cary Grant) tanto teme y desea? ¿Cómo es posible que actúe de ese modo si nunca antes ha reparado en ella, ni siquiera durante el tiempo que ha pasado en esa habitación hablando con Terry McKay (Deborah Kerr), la mujer con la que pensaba vivir el resto de sus días? ¿Cómo sabe el espectador que el personaje experimenta esos sentimientos? ¿Por qué una película como *Tú y yo*, en apariencia una mezcla de comedia y drama, termina siendo un relato de misterio alrededor de una puerta tras la cual se esconde un secreto de significado ambiguo?

Un cuadro, sólo un cuadro. Pero un cuadro que, como la mayor parte de cuerpos y objetos que pueblan la película, arrastra una extensa memoria tras de sí.¹⁰³ Lo ha pintado el propio Nickie, y la verdad es que no es muy bueno. La planificación se encarga de mostrarlo sólo fugazmente, como si temiera su presencia. ¿La teme porque desvirtuaría la belleza deslumbrante de los encuadres o porque realmente hay algo que temer en ella? El cuadro, decíamos, lo pintó Nickie cuando estaba solo y abandonado, después de que Terry, según cree, incumpliera su promesa de reunirse con él en lo alto del Empire State. Ambos son ricos y famosos, y viajan en un lujoso barco, que se dirige a Nueva York, para encontrarse con sus respectivas parejas. Pero se enamoran. Tienen todo el tiempo del mundo y un sentido del humor muy parecido, así que no tienen otro remedio que enamorarse. En una escala visitan a Janou (Cathleen Nesbitt), la abuela de Nickie que vive en Villefranche, en su “small world”

¹⁰³ Es lo que Jordi Balló y Xavier Pérez llaman “las relaciones entre la inanidad de la figura estática y la resurrección vital a través del amor”, en *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Anagrama, Barcelona, 1996, pág. 284. Es una línea de investigación iconográfica que Balló prosiguió en *Imágenes del silencio: los motivos visuales en el cine* (Anagrama, Barcelona, 2000) y, luego, de nuevo con Pérez, en *Yo ya he estado aquí: ficciones de la repetición* (Anagrama, Barcelona, 2005).

(su pequeño mundo), como ella misma lo llama. Y a la vista de esa anciana humilde, que consume sus últimos días en la tierra acompañada únicamente por el recuerdo de su esposo muerto, siguen enamorándose, creen más que nunca en el amor. Por eso, de regreso al barco, acuerdan abandonar su vida regalada, aprender a valerse por sí mismos y reunirse en el Empire State al cabo de seis meses, “the nearest thing to heaven”, lo más cerca del cielo. Pero el mismo día en que eso va a suceder Terry es atropellada, por lo que no puede acudir a la cita. Y Nickie no lo sabe, allá en lo alto del gran edificio, bajo la lluvia, por lo que interpreta la ausencia como una traición. Ella queda parálitica. Él vuelve a pintar, y no cesa de atormentarse. Casi al final de la película vuelven a encontrarse, y en la última escena él va a visitarla, un día de Navidad, sin conocer aún su secreto, no el que se encuentra detrás de la puerta sino el que guardan sus piernas sin vida.

Entonces, insisto, ¿qué hay en esa habitación que tanto altera a Nickie? Es la respuesta a todas sus preguntas, por supuesto, pero también algo más, algo que no esperaba. Su marchante le contó que una mujer joven, sin demasiados recursos, postrada en una silla de ruedas, se enamoró del cuadro, igual que mucho antes, aunque eso lo sabe sólo él, se enamoró también de Nickie Ferrante. Y él le dijo a su marchante que se lo regalara, porque en el fondo quería olvidarlo, desprenderse de aquella imagen: Janou, Terry, el chal que la primera prometió regalar a la segunda tras su muerte y que ahora, en esa habitación, la muchacha luce ya en sus hombros, tendida en el sofá con una manta sobre las piernas. Ese cuadro representa todo eso de una manera pedestre, pero al fin y al cabo lo muestra, y aquí importa más el hecho en sí que la manera de representarlo. El suspense dura sólo unos segundos. Nickie acaba de ceder el chal a Terry y ya está a punto de irse, pero entonces recuerda la historia de la muchacha, vuelve sobre sus pasos y empieza a contársela a la chica, que le escucha temerosa desde el sofá. Parece animado, dispuesto a seguir hasta el final, pero cuando tiene que decir que ella no podía andar se detiene: “She was... She was...” (ella estaba...). Y es incapaz de continuar, aunque sigue hablando, intentando retener la atención de su espectadora mientras se dirige a la habitación, esa habitación en la que hasta entonces no había reparado y que ahora, sin embargo, lo atrae inexplicablemente, como si conociera su existencia desde siempre. Gira varias veces sobre sí mismo, para repartir sus miradas entre Terry y la puerta, que nosotros tampoco habíamos visto hasta ese momento, y luego, de improviso, la abre y entra. Entonces mira a la derecha del encuadre, fuera de campo, hacia una cosa que el espectador todavía no puede ver. La cámara efectúa una ligera panorámica, también hacia la derecha, y muestra un espejo en el que se refleja un cuadro que representa a

una anciana, una muchacha y un chal de color blanco. Todo muy brevemente, de manera que apenas podemos fijarnos en la imagen, ni en su tosquedad. Pero Nickie cierra los ojos y apoya la cabeza en la puerta: el reconocimiento, el dolor, el éxtasis.

En esos momentos finales reverbera la totalidad de la escena y también la totalidad de la película: la ausencia, la narración, la duda, el fantasma. En el fondo, todo gira alrededor de Janou, de su recuerdo obsesivo, del juramento implícito que la pareja hizo ante ella, de la imposibilidad de decepcionarla o injuriar su memoria. Para Nickie, la ausencia de la anciana es como la ausencia de Terry, de cualquier modo la de la instancia femenina. Cuando Terry se pone el chal, se convierte en Janou, y entonces Nickie no puede hacer otra cosa que completar el recuerdo, reconstruir la escena, buscar el cuadro y mostrarlo, mostrárselo a sí mismo. ¿Se trata, entonces, de una simbolización del inconsciente, esa puerta desconocida en la que nadie había reparado pero que contiene la clave del enigma? No obstante, también se trata de poner punto final a su narración, ésa que él no puede clausurar por sí solo, en la que se enreda una y otra vez --“She was... she was...”--, al igual que se dirige a la habitación dando tumbos, mirando alternativamente a Terry y a la puerta. ¿Un relato dubitativo? Sólo el de Nickie, y también el de la película. No así el de Janou, que, en el centro mismo del metraje, ha establecido una narración-modelo, un modelo “clásico”, por la que deben guiarse tanto los enamorados como el relato fílmico. Fracasado su mito narrativo, fruto de la planificación y el pragmatismo, la pareja termina acogándose al de la abuela, al mito del amor romántico, más allá del mundo y de la muerte. De ahí la inseguridad del lenguaje, esos momentos en los que ni él ni ella aciertan a terminar sus frases, en los que la narración se estanca y toma caminos sin salida. Hace falta una revelación, un milagro, la aparición de un fantasma que disipe todas las dudas. Pero entonces, si Terry se ha convertido en Janou, ¿en quién se convierte Nickie? ¿En el fantasma del abuelo, el reflejo de ese otro cuadro que les mostró la anciana en Villefranche, ese viejo digno y venerable al que ella ha decidido dedicar el resto de su vida? ¿Son Nickie y Terry, ahora que se ha producido la revelación, sólo una representación del pasado, una reencarnación de aquel universo espectral?

Varios síntomas podrían refrendar esta conclusión. Terry, decía, se ha puesto el chal y se ha transmutado en Janou. Nickie, entonces, traspasa el umbral de la puerta misteriosa y también la frontera que separa el mundo de los vivos del reino de los muertos. Cuando sale, pues, transformado por la visión del cuadro, ya no es el mismo. En Villefranche, la abuela no

puede traspasar lo que ella llama “the boundary of my small world” (los límites de mi pequeño mundo), de manera que sus dominios podrían ser ya los de la muerte, de la misma manera en que también lo son de Nickie y Terry tanto cuando penetran en el territorio de la anciana como cuando lo reconstruyen en el apartamento de ella, en esa escena final. Incluso la estrategia de Nickie podría consistir en la recreación de la mujer que amó y perdió, ahora a imagen y semejanza de su abuela: en lugar de rescatarla, como Orfeo, del mundo de los muertos, ingresa en sus dominios para convertirse en uno de ellos. ¿Es *Tú y yo* una película “fantástica”, un cuento de *revenants* en el que una pareja traspasa los umbrales de la muerte sin saberlo, queda atrapada en sus redes y sólo alcanza la felicidad cuando acepta su condición de doble cadáver, condenado a reencontrarse a sí mismo sin remedio? ¿Podría realizarse una lectura según la cual la visita a Villefranche es sólo una alucinación que se salda al final con la reunión de los amantes más allá de la muerte? ¿Acaso es todo eso tan descabellado en una película que flirtea continuamente con el ridículo, que utiliza al límite los arquetipos melodramáticos hasta desangrarlos, hasta despojarlos de su corporeidad? Cuando Terry es atropellada, la cámara se desplaza hacia lo alto del Empire State, no sólo para mostrar el objeto ahora inalcanzable, sino para sugerir una ascensión hacia el cielo que quizá sea real: la muchacha desaparece del mundo visible y de la vida de Nickie, su nueva condición la convierte en un espectro de sí misma, de alguna manera *está muerta*. En otra escena, aquella en la que Nickie regresa a Villefranche tras la muerte *oficial* de la abuela, los ecos de la visita anterior se suceden en una rememoración fantasmagórica, trenzada con el recuerdo de la canción que cantaran Terry y la abuela --que a su vez volverá a sonar cuando la chica se pase el chal sobre los hombros en la escena final, hasta entonces sin música--, y con una sucesión de ausencias que se pueden ver y palpar: Nickie toca ávidamente las sillas que ocuparon las dos mujeres y luego cierra los ojos, tal como hará al final, ante la visión del cuadro, tras la puerta misteriosa. El paso de un mundo a otro ocupa el espacio de una ausencia: la de los cuerpos, la del mundo de los fenómenos hurtado a la visión humana por unos ojos cerrados, y también la de un “clasicismo” inventado, una melancolía literaria, *que deben restablecerse a toda costa para poder creer en ellos*, por lo que *Tú y yo* sería una demostración de que todo es mentira, pero resulta muy difícil sustraerse a esa falsedad, hasta el punto de que *más vale morir y seguir habitándola como un fantasma*. Y todo eso franqueado gracias a la mirada de ese cuadro-Gorgona al que sólo puede accederse a través de un espejo, una vez consagrado por otra mirada, la de la mujer que se convierte en anciana, la santa que renuncia al mundo por amor.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Dice John Berger: “Mientras el capitalismo no deshumanizó la sociedad, todos los vivos esperaban alcanzar

Y, sobre todo, una y otra vez, la gran cuestión: ¿por qué Nickie se dirige precisamente hacia esa puerta? En algunos planos de la escena final, su cuerpo aparece encuadrado entre dos puertas, aquella por la que ha entrado y otra que nunca sabremos qué oculta. En medio, una mesita sobre la cual aparece un jarrón azul. Más allá de la segunda puerta, un piano que recuerda al de Janou y sobre el que Nickie se apoya en varias ocasiones, coronado por un pequeño árbol de navidad. La puerta que escogerá para efectuar su transformación, la puerta a la que se dirigirá sin albergar ninguna duda de que *se trata de esa puerta*, aunque es la primera vez que pisa ese apartamento, está, sin embargo, en el otro extremo, al otro lado del sofá donde yace Terry, más allá de la chimenea, justo en el otro extremo de la puerta de entrada, el lugar más lejano a ésta en el que se aventurará Nickie durante su deambular. Detrás del piano, el gran ventanal tras el que se adivina una terraza nevada, el paisaje urbano sumido en el largo sueño invernal. La geografía de la habitación donde transcurre la totalidad de la escena es importante porque los movimientos de Nickie en ese pequeño laberinto dan una idea de su condición fluctuante, como la del propio McCarey. Su primera aparición ocurre también en una puerta, la de entrada, que sirve de marco a su figura: como las del cuadro, la suya es igualmente una silueta que viene de otro mundo, del universo exterior, para incorporarse a la felicidad eterna que le propone la *revenant* Terry. Luego siempre se sitúa a distancia de la muchacha, o bien a su lado, pero parapetado tras el respaldo del sofá, respetuoso con la frontera que les separa y que quizá deba separarlos. En una ocasión intenta sentarse junto a ella, en el mismo sofá, pero Terry se lo impide, en apariencia para que no descubra su secreto, en el fondo para alejarlo de su universo. Finalmente, su conversión definitiva se produce en el marco de otra puerta, la que conduce al mundo de lo desconocido, y frente a otro encuadre, el del cuadro, a su vez incluido en el marco del espejo. Nickie se ha dirigido precisamente a esa puerta inducido por su propio relato, para incluirse definitivamente en él, como en un trance.

Hay otra película con idéntico argumento en la filmografía de Leo McCarey. En español se titula también *Tú y yo* –aunque originalmente es *Love Affair*--, fue producida en 1939 y

la experiencia de los muertos. Era su futuro último. Por sí mismos, eran incompletos. Así, vivos y muertos eran interdependientes. Siempre. Sólo una forma tan peculiar de egoísmo como la de hoy en día podía romper esa interdependencia. Y los resultados han sido desastrosos para los vivos, que ahora creen que los muertos han desaparecido” (“Doce tesis sobre la economía de los muertos”, en *Páginas de la herida*, Madrid, Visor, 1996, pág. 63). *Tú y yo* reúne en el mismo espacio a vivos, muertos y resucitados, si es que pueden realizarse distinciones entre ellos.

cuenta con Charles Boyer en el papel de Michel Marney, trasunto de Nickie Ferrante, e Irene Dunne en el de Terry McKay. Si se compara su última escena con la de la segunda versión, sin embargo, las diferencias son notables. Más allá de la mayor rapidez con que se suceden los acontecimientos, o del predominio de los primeros planos sobre los planos largos, lo que distingue a este primer ensayo del segundo, sobre todo, son las diferencias entre los respectivos tonos de la conversación. Porque, en el fondo, ¿qué es el enfrentamiento dialéctico entre Nickie y Terry, en una y otra película, sino una conversación amorosa entre dos personas que ahora fingen no quererse?¹⁰⁵ En el relato de 1939, las pullas quejumbrosas de Michel provocan en Terry una irrefrenable tendencia a la sonrisa irónica: sabe que el dolor es auténtico, pero no puede evitar ver en Michel al *playboy* que todavía es, al comediante que se pone en escena a sí mismo como héroe de la melancolía romántica. El juego que se entabla, en fin, está más cerca de la comedia que del drama, del diálogo cómplice previo a la formación definitiva de una pareja que del intercambio amargo de reproches, y también de un equilibrio del que todos salen beneficiados porque se cree en él sin forzamientos ni obligaciones, de una manera espontánea, emersoniana. Las dimensiones de la habitación también son mucho más reducidas, Michel aparece en la puerta de entrada en plano medio, no con la gravedad del fantasma sino con la malicia de un visitante algo pendenciero, y, en fin, la otra puerta, *la puerta*, no existe. El espacio del apartamento no tiene misterios, es uno solo, un itinerario sin dobleces que Michel puede transitar a su antojo, sin necesidad de salvar obstáculos. En el tramo final, cuando comprende la verdad, mira a uno y otro lado, ostentadamente, sin la elegante timidez de Nickie, con verdadera avidez, y finalmente encuentra lo que busca: una pequeña estancia a la que se puede entrar directamente desde la pieza principal y donde se encuentra el cuadro, al que el espectador accede a su vez mediante un movimiento de cámara más brusco que el de *Tú y yo*, casi una embestida sexual.¹⁰⁶ Luego, ambos se abrazan, Terry dice “It doesn’t have to be a miracle. If you can paint, I can walk. Anything can happen, don’t you think?” (No es necesario un milagro. Si tú puedes pintar, yo

¹⁰⁵ Stanley Cavell, en *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* (The University of Chicago Press, 1996), adapta a ese género su teoría de la “conversación” esbozada en *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage* (Harvard University Press, 1984): “the new creation of the woman” (pág. 5), en *Tú y yo*, pasa a ser “the new creation of the man”, pues es Nickie quien sale más transformado de la transacción amorosa.

¹⁰⁶ Adrian Martin, en su texto (por ahora) inédito “Holy Terror and Radical Jouissance: The Films of Philippe Grandrieux”, cita a Nicole Brenez y André Gide, y habla del acto sexual como “associated with the violence of the Man-Women encounter”, algo que finaliza en una cierta “dissatisfaction of the flesh”. En la escena final de *Tú y yo*, la urgencia sexual de Nickie, truncada al principio, halla finalmente su camino en su constitución como sujeto.

podré andar. Todo es posible, ¿no crees?), y esas palabras resuenan en la habitación como un comentario sarcástico, liberador, antes de que la pareja estalle en carcajadas.

Esas palabras, nada menos. En la versión de 1957, en esa apoteósica escena culminante en la que toda complicidad ha desaparecido y sólo queda un rencor que se va disipando poco a poco, Terry ya no dice “It doesn’t have to be a miracle”, porque ahora, de uno u otro modo, sí va a ser necesario. Tampoco ríe abiertamente, sino que mezcla la sonrisa con el llanto, y cuando pronuncia las palabras-fetiché, “If you can paint, I can walk. Anything can happen, don’t you think?”, la respuesta de Nickie no es una carcajada, sino una mueca de resignación y una exclamación de consuelo, tanto para ella como para él: “Yes, darling, yes, yes, yes...”. De la celebración de la vida aun en la adversidad se pasa a la aceptación de un destino aciago, pero siempre mejor que la soledad. Y del sentirse cómodo en un sistema estilístico inventado pero feliz se pasa a un malestar que debe solventarse mediante otra aceptación, la del desequilibrio y la inestabilidad. “If you can paint, I can walk. Anything can happen, don’t you think?”: se refiere, sin duda, a la dudosa pericia de Nickie como artista, pero esa observación malintencionada, que en labios de Irene Dunne toma la forma de una pulla cariñosa entre viejos amantes, en los de Deborah Kerr es un ruego, una plegaria: “Por favor – quiere decir--, no nos dejes sumidos para siempre en esta oscuridad”. Esas palabras... ¿Significan que *de verdad ella podrá andar*, como Jane Wyman, en *Obsesión* (Magnificent Obsession, 1950), de Douglas Sirk, *puede al final ver*? “Yes, darling, yes, yes, yes...”: más bien una fórmula de consuelo como las que se dirigen a los niños cuando la enfermedad y la fiebre les impiden dormir. La conversación entre iguales, entre dos viejos amigos que una vez se amaron y ahora pueden volver a hacerlo, se transforma en el abrazo entre dos cadáveres de permiso a la espera de una nueva oportunidad en el universo de los vivos. Pero ¿y si Terry, finalmente, pudiera andar? No importa, pues eso *no está en la película*, y además no cambiaría las cosas: *Tú y yo* continuaría siendo un romance épico sobre la fuerza del amor, ya sea para vivirla en este mundo o más allá de él.

Y sin embargo, hay algo más, mucho más. Quizá sólo una alternativa, quizá la respuesta tan esperada. La última escena de *Tú y yo* versión 1957 está dividida en varias etapas, como la película de 1939, pero contiene elementos de clausura, en cada una de ellas, que efectúan un giro del sentido igual a los pasos vacilantes de Nickie antes de abrir la puerta misteriosa. Ahí está la clave, la solución, o por lo menos la antesala de una revelación que se nos impone

como un fogonazo: el flujo queda interrumpido por los cortes, del mismo modo en que *Tú y yo* versión 1957 es un corte, una aparición, un ovni, también un *revenant* que procede de 1939 y va a imponerse a su tiempo casi veinte años después. En la primera de esas estaciones, de estos cortes, se trata, sobre todo, de una cuestión de identidad. Nickie ya no es Nickie, sino Terry, y Terry pasa a ser Nickie: él le dice que no se presentó a la cita, y entonces pone en labios de la muchacha las palabras que no se atreve a dirigirle abiertamente, que esperó en lo alto del Empire State hasta medianoche, bajo la lluvia... Los cuerpos, entonces, se convierten en otros cuerpos, y las voces en otras voces, como si emergieran de la garganta de un ventrílocuo. Y ese primer asalto termina con una larga serie de preguntas sin respuesta y frases inacabadas, contenidas sólo en esbozo en *Love Affair*. Nickie: “Isn’t that wonderful? I walked all the way here just to... And now I’m not even supposed to ask you why you weren’t there. Isn’t it strange? *We used to read each other thoughts. It’s not the same, is it?*” (¿No es maravilloso? Venía hacia aquí y... Y ahora se supone que no debo preguntarte por qué no acudiste. ¿No es extraño? *Antes nos leíamos mutuamente el pensamiento. Ya no es lo mismo, ¿no es así?*”). Terry: “*Not quite*” (Ya no). Nickie: “It doesn’t seem...” (Parece que no...). Terry: “I know” (Lo sé). Nickie: “I don’t know what happens to me whenever I...” (No sé qué me pasa cada vez que...). ¿Por qué ya no pueden, entonces, leer cada uno los pensamientos del otro? ¿Quizá porque cada uno vive en un mundo distinto, a la espera que uno de ellos traspase la frontera? ¿O porque todo ese ceremonial, ritmado por los paseos incesantes del cuerpo inquieto de Nickie alrededor del cuerpo inmóvil de Terry, no es más que una preparación para algo mucho más importante? En la segunda etapa, o segundo corte del flujo, se trata de una cuestión de masoquismo, de salir de sí para contemplar el dolor propio desde la distancia, dejar de ser uno mismo para torturarse sin ningún tipo de autoconmiseración. Nickie habla de sí mismo en tercera persona, se pone en la piel de alguien que recorriera el mundo en busca de bellas mujeres, sólo para hacerlas esperar. ¿Y dónde está él, mientras tanto?, le pregunta Terry, atrapada por la fuerza de la narración. “Waiting” (Esperando), contesta Nickie. Pero, allí donde Michel, para escenificar la misma respuesta, se limitaba a sonreír irónicamente con su cigarrillo encendido en la mano, un gesto que merece una respuesta igualmente distanciada por parte de Terry/Dunne, aquí Nickie, que ha dejado su pitillo sin encender en el cenicero, impone otra cesura en el movimiento fluctuante de su cuerpo, permanece inmóvil frente a Terry/Kerr, deja caer los brazos y pronuncia la palabra “Waiting” con hastiada desolación. Y entonces se produce otro bucle de sentido ausente de la primera versión. Terry: “But you can’t go on like that. It isn’t right for you. I wish I could say you were wrong” (Pero no puedes seguir así. No

es bueno para ti. Me gustaría poder decirte que estás equivocado). Nickie: “I was once” (Lo estuve una vez). Las heridas continúan abiertas, a la espera de la gran revelación.

Pero no, no puede ser. Las palabras no pueden sustituir el evidente deseo de los cuerpos. Y tampoco pueden convertirse en el gran fetiche de un romanticismo inocuo. ¿Qué ocurre, entonces? ¿Dónde está el error? La puerta, de nuevo la puerta. Y esas palabras... esas palabras que ya no son palabras porque salen a la luz después de la revelación, dejan al descubierto su condición equívoca cuando ya han caído todas las máscaras, cuando la conciencia del paso del tiempo ha dejado de ser un simple motivo de tristeza para convertirse en un motivo de melancolía que anuncia la proximidad de la muerte, no como amenaza sino como celebración. ¿Para ser definitivamente fantasmas o para otra cosa? La puerta, decía: volvamos a ella. ¿La atracción del abismo o la atracción de la luz, como si se tratara del Johannes de *La palabra*, o acaso *Tú y yo* no es también la historia de una resurrección a partir de alguien que, como Astaire en *Melodías de Broadway 1955*, merodea por un lugar que le es ajeno y que intenta descubrir? Ese Nickie hipnotizado que la cruza, ¿lo hace para olvidarse definitivamente de sí o para reencontrarse? Cuatro gestos, cuatro movimientos de ese cuerpo torturado en busca de una postura que le permita descansar, relajarse. Primero, su rigidez en la puerta de entrada, a su llegada, el rostro oculto en la sombra, la figura recortada en el marco. Segundo, la acometida de la pulsión sexual, el tenso paseo alrededor de la presa indefensa, el alejamiento y el acercamiento mientras intenta atraerla hacia sí con su relato. Tercero, el darse por vencido, la rendición, las manos a lo largo del cuerpo. Y cuarto... La puerta. El cuadro. El espejo. Y ese echar la cabeza hacia atrás, ese cerrar los ojos con la cabeza hacia atrás, ese gesto en el que el dolor y el placer resultan indiscernibles, siempre con la cabeza hacia atrás. Ese momento, en fin, en el que la sombra de la puerta principal se hace hombre detrás de otra puerta, esa vuelta a la vida en la que el cuerpo recupera su flexibilidad y muestra sus sentimientos, se despereza y despierta. Al salir de la habitación secreta, la cámara encuadra la espalda de Nickie, una masa oscura de la que emerge lentamente, al fondo, el rostro luminoso de Terry. ¿Es eso entregarse al mundo de los muertos, pues, o mejor resucitar, recuperar el de los vivos? Y esa resurrección,¹⁰⁷ ¿lo es sin

¹⁰⁷ La lectura de “The Ultimate Journey: Remarks on Contemporary Theory”, un texto de Nicole Brenez al que he tenido acceso por la traducción al inglés de William D. Rount, Adrian Martin y Danielle Portier-Lacroix, ofrece iluminaciones en las que habrá que pensar constantemente cada vez que veamos de nuevo no sólo *Tú y yo*, sino también otras muchas películas. Por ejemplo: “The interstices between shots reserve places for absent images” (la ausencia-presencia, o presencia ausente, de la memoria y sus objetos). O bien, desde Deleuze y Godard: “The cinema offers the possibility of a body” (cuerpo yacente, cuerpo inquieto, cuerpo resucitado).

pecado, sin mácula, como la de Jesús, o bien con toda la carga del pasado, del paso del tiempo, de los pecados que nunca podrán lavarse? ¿Es la resurrección de un dios o la de un hombre? Alguien ha invadido esa estancia con su presencia ominosa, ha intentado capturar a una mujer en las redes de sus narraciones, de su identidad dispersa hecha relato, de la recreación del pasado en forma de intenso dolor. Alguien ha puesto en marcha la maquinaria de una narración manierista, retorcida sobre sí misma, a la vez verdad y mentira. Pero, en fin, ha quedado desarmado ante la evidencia del no-cuerpo, el de Janou, el de la propia Terry: la muerte en las figuras inmóviles del cuadro, en el mausoleo tras la puerta, en el mismo sofá. Y sale con todo eso a cuestas, sin dejarse vencer por ello pero también sin olvidarlo, pues para constituirse en sujeto de pleno derecho no hay que olvidar nada, hay que aprovecharlo todo. Esas palabras, las fantasías que encierran,¹⁰⁸ y también la esperanza, y la falacia de todo ello, y el creérselas y el no creérselas, la entrega de ella y el escepticismo de él: una pareja que se da forma a sí misma a través de todos sus pecados y sus falsas ilusiones. “Yes, darling, yes, yes, yes...”. Ese sujeto moderno, por fin reencarnado, desarticulado, alienado, escindido, partido en dos, que ya puede *aventurarse* por otros territorios desconocidos de los que ya no saldrá indemne. La plenitud en la imperfección. El desequilibrio que ha entrado por la puerta para desestabilizar el encuadre y el relato, y para permitir que todo eso se solidifique, se haga *historia*, falsa historia, como las que cuenta Nicky, como la que ahora se ve capaz de desplegar McCarey.

¹⁰⁸ A propósito de esto, Luis Roca Jusmet, en “¿Quién es el maldito Zizek?” (*El Viejo Topo*, enero de 2005), parece seguir el hilo de la secuencia en cuestión cuando dice, inspirándose en Freud y sus descendientes: “La *fantasía* no es una forma de escapar de la realidad, sino, por el contrario, una forma de posibilitarla. Sólo podemos acceder a la realidad desde el lenguaje y necesitamos una *fantasía* desde la que elaborar la ficción que nos permita simbolizarla. La realidad se sostiene, en algún sentido, desde la *fantasía*, ya que a partir de ésta nos construimos como sujetos” (p. 109). Nickie y Terry empiezan fantaseando sobre su realidad, y luego transformándola, acceden al estatus de sujeto desde el lenguaje, la ficción y el deseo.

2. Configuración de los límites: plenitud en la transición¹⁰⁹

Aventurarse, decíamos, y lo decíamos conscientemente, desde el momento en que *Tú y yo* ilumina un territorio en el que va a desarrollarse la única aventura posible en el cine “clásico” que se va convirtiendo en “moderno”, o en el cine “moderno” que surge de las ruinas “clásicas”, como es el caso, este último, de la práctica de Michelangelo Antonioni. Entramos ahora en el año decisivo, en 1960, ese año en que Lang realiza *Los crímenes del doctor Mabuse*, Hitchcock se enfrenta a *Psicosis*, Jerry Lewis es *El botones* (*The Bellboy*), Richard Brooks cuenta *El fuego y la palabra* (*Elmer Gantry*), Nicholas Ray se distancia de la civilización para hacer *Los dientes del diablo* (*The Savage Innocents*), John Cassavetes apuesta contra Hollywood en *Shadows*, Kazan cambia de rumbo pero no de objetivo en *Río salvaje* (*Wild River*)... Pero sobre todo el año en que se produce una coincidencia curiosa: los primeros fuegos artificiales de la Nouvelle Vague, confirmados por el esplendor de *Tirez sur le pianiste*, de Truffaut, se superponen al inicio de esas dos *aventuras* a las que ya nos hemos referido y que trasladan lo épico a la vida privada, acotan el terreno de la existencia íntima como el escenario de la batalla definitiva: aquella que confronta lo que queda de los sentimientos con su posibilidad de *hacerse de nuevo cine*, por supuesto para *no quedarse en un mundo sin cine*. Punto de encuentro y desencuentro, de radicalidad asomada al abismo de la norma y de regularidad que se resiste a la variación, a la vez explosión e implosión, las trilogías de Bergman y Antonioni se dan inicio a sí mismas bajo la advocación del “nuevo cine” que arrasa Europa y de la “decadencia” hollywoodiense, cuyos rastros siguen *diciendo cosas*, ahora ya no sólo sobre el mundo, sino también sobre sí mismos, sobre lo que pueden ser en el nuevo escenario de la imagen que ellos mismos han dejado dispuesto para la debacle y el renacimiento, pero sobre todo aquel que los nuevos cinéfilos han convertido en hoja de ruta para transitar la historia del cine, lo “clásico” que queda atrás y lo “moderno” que adviene, ahora juntos por un instante donde necesariamente deben cruzarse.

Antonioni empieza su terna con *La aventura*, que razonablemente se inicia como una película de intriga y termina como un drama existencial, como si quisiera transitar de la historia a los restos de la historia, y como si con ello estuviera haciendo *conscientemente* historia del cine. Al principio, un yate deambula por las costas de Lisca Bianca, una isla al sur de Italia. A

¹⁰⁹ La parte dedicada a *El año pasado en Marienbad* ha sido reelaborada y editada como complemento de la edición española en DVD de la película (Cameo, 2009).

bordo vegetan tres parejas y una mujer, Claudia (Monica Vitti), la amiga íntima de Anna (Lea Massari), a su vez sentimentalmente unida a Sandro (Gabriele Ferzetti). Un día, Anna y Sandro discuten, ella le cuenta sus dudas acerca de esa relación y le pide más tiempo para reflexionar. Ambos se tienden en las rocas y, cuando Sandro despierta, Anna ya no está. Ante la indiferencia del resto del grupo, Claudia y Sandro dan inicio a una búsqueda indolente, más atenta a la evolución de sus sentimientos mutuos que al reencuentro con Anna, cada vez más improbable. La aventura de la isla, trasunto moderno y burgués del antiguo espíritu expedicionario de la aventura hollywoodiense y también de cierta novela decimonónica, se convierte en la aventura de las relaciones humanas en una época de derrumbe moral.¹¹⁰ Y de ahí surge, en efecto, la única épica posible en esos tiempos de miseria: la que se refiere a la dificultad de amar, pero también de encontrar un punto de referencia donde mantenerse anclado, donde evitar los violentos embates de las olas.

La aventura es, pues, una película de ciencia ficción. El misterioso agujero negro en el que desaparece Anna es el vacío que todos los demás personajes intentan esquivar, cada uno a su modo. Las dos parejas más estables huyen de los conflictos inmersos en una rutina neblinosa: conversaciones banales, contactos fugaces, aburridas fiestas que recuerdan a las de *La dolce vita* (La dulce vida, 1959), de Fellini, y que el propio Antonioni repetirá en *La noche*. Sandro y Claudia recorren un itinerario físico y sentimental que aparece lleno de escollos, de nuevo un flujo interrumpido por cortes. El primero de ellos, por supuesto, es el fantasma de Anna, que planea por sus vidas como una amenaza intangible. Y luego el mundo exterior, tan extraño que debe contemplarse siempre desde la distancia. Durante un viaje en tren, Claudia sale al pasillo y se asoma a otro compartimiento, donde una joven pareja de campesinos intenta entablar diálogo. En otra ocasión, es la mirada de los otros la que provoca en ella la sensación de un abismo insalvable: por ejemplo, la multitud de lugareños que la rodea en las inmediaciones de la iglesia. Los personajes de Antonioni se dedican a vagabundear porque así evitan el contacto con los otros. Y cuando intentan acercarse entre sí el resultado sólo puede ser la rutina o la resignación.

¹¹⁰ Domènec Font, en su libro sobre Antonioni, pone en relación *La aventura* con Francis Scott Fitzgerald, por la presencia de *Suave es la noche* a la hora de dibujar la personalidad de Sandro, “médico psiquiatra en ‘bancarrota emocional’”: *Michelangelo Antonioni*, Madrid, Cátedra, 2003, pág. 143. Esta superposición de la cultura europea y la americana, de la época del cine clásico y la modernidad, da una idea de las ondas expansivas del cine en aquellos momentos.

Domènec Font relaciona *La aventura* con otra de las películas mencionadas y que se asoman al mundo en el mismo año, en apariencia muy distinta pero en el fondo complementaria. En efecto, también en *Psicosis* la heroína desaparece de la pantalla en la primera parte para dejar paso a una indagación detectivesca.¹¹¹ Núria Bou, en *Plano/contraplano*, recuerda igualmente *Con la muerte en los talones* (North by Northwest, 1959), también de Hitchcock, otra *road movie* sobre la formación de una pareja. Monica Vitti, por su lado, podría verse como la respuesta europea a las rubias hitchcockianas. En *La aventura* hay multitud de planos en los que apoya su cabeza o su cuerpo en la pared, o en una puerta, o en una almohada, y luego mira al vacío. Se ha hablado mucho de la arquitectura antonioniana a propósito de esta película, de las rocas de Lisca Bianca y los edificios sicilianos, pero no tanto de su contraposición con el arte del retrato. Unido sentimentalmente a Vitti en aquella época, Antonioni convierte su película en un peculiar documental sobre la sensualidad de la melancolía, encarnada en la figura lánguida y dubitativa de la actriz, en el rostro que parece surgido de un cuadro de Modigliani y sometido luego a una implacable operación de vaciado abstracto. *La aventura* es también la aventura de un cuerpo que no encuentra su lugar, primero en una naturaleza hostil, después en una arquitectura indiferente.

Aquí la distancia y la desubicación provocan un sentimiento de malestar que tiene sus puntos de contacto con el cine del momento. Podría relacionarse con el dolor que aparece en las películas que Nicholas Ray había realizado en los años cincuenta, por ejemplo, con sus encuadres tensos, sus líneas retorcidas y sus personajes al límite. Pero en *La aventura* son las fugas de los personajes las que rompen el equilibrio de la composición, del mismo modo en que el desplazamiento hacia el egoísmo sentimental marca la deriva del relato. La primera fuga es la de Anna, que desaparece del plano para no regresar. Y Claudia está en constante movimiento, vagando lentamente, sin rumbo. Son deslizamientos que nunca se producen hacia fuera, sino hacia dentro. Anna, de algún modo, se queda en Lisca Bianca, mientras la película parte hacia otras latitudes. Claudia intenta huir de su propio itinerario, pero siempre acaba por regresar, como si la liberación no fuera posible. Al principio, el dolor es el de la pérdida, la desaparición de Anna. Sin embargo, éste deja paso poco a poco al dolor de existir y de amar. La indiferencia reflejada en el rostro de Monica Vitti es la representación iconográfica más contundente de ese sentimiento.

¹¹¹ *Ibidem*, pág. 142.

En el último plano de la película, filmados de espaldas como figuras diminutas, Sandro y Claudia contemplan el Etna desde la distancia. Antes, al amanecer, ella ha visto a su amante con otra mujer, en el sofá de un salón desierto. Sandro sale al exterior y llora. Claudia, tras dudarlo unos momentos, termina por acariciarlo y, juntos, se dejan llevar por el día recién inaugurado. En *La aventura*, el nacimiento de una pareja lleva consigo el dolor de su imposibilidad como tal, algo que ocurría ya en el final de *Tú y yo*. Tras la búsqueda, los encuentros son también desencuentros, y de la misma manera en que Sandro y Claudia no pueden encontrar a Anna, tampoco se encuentran el uno al otro. De esa imagen seminal, de esa representación inaugural del desamor contemporáneo surgió la mitología de Antonioni como “poeta de la incomunicación”, una saga que luego continuó Wim Wenders y un poco después Tsai Ming Liang, cuyo *The River* (1998) podría ser la respuesta posmoderna a *La aventura*. Pero de ese final, suspendido en el aire, emana también una sospecha respecto a otra épica, esta vez impostada, que rige la moral de aquel tiempo, de nuestro tiempo: quizá los sentimientos estén *sobrevalorados*, de la misma manera en que la cinefilia *sobrevaloró* los lazos de unión entre esas películas. El “estilo de la sospecha” que luce Antonioni era la marca de aquella impostura de la que hay que dejar constancia y que se muestra en la figura del espejo que Douglas Sirk había impuesto como icono sólo un año antes con *Imitación a la vida* (*Imitation of Life*, 1959)¹¹² y que Bergman consolidaría en la procedencia paulina del título de la primera película de su particular trilogía, *Como en un espejo*. Luego veremos cómo esto se refleja en otra de las películas mencionadas del mismo año, *El fuego y la palabra*, en la que las palabras de Pablo también tienen mucho que decir, pero por ahora basta con ver dónde empieza todo para el cineasta sueco.

En el invierno de 1955, tras una intensa actividad teatral que incluyó el montaje del *Don Juan* de Molière y *La casa de té de la luna de agosto*, Ingmar Bergman se refugió en un hotel suizo con el fin de ordenar sus confusos pensamientos, según recuerda en su libro *Imágenes*:

Era temporada baja. Pronto me di cuenta de que éramos una decena de huéspedes y que el hotel se mantenía abierto a pesar de que lo estaban reparando para la nueva temporada. Las montañas me deprimían sobre todo cuando el sol desaparecía de pronto tras las cimas de los Alpes a las tres de la tarde. No hablaba con nadie pero daba largos paseos y trataba de establecer mis rutinas diarias. Cerca había un hospital de cinco estrellas para nobles sifilíticos. Daban sus paseos diarios al mismo tiempo que yo. Era un cuadro inverosímil: cadáveres en

¹¹² Jesús González Requena toma la obra de Sirk como modelo para su visión del tránsito del “clasicismo” a la “modernidad”, el “manierismo”, al que además atribuye síntomas melancólicos muy concretos, *sin atravesar el espacio diegético*. Dicho de otro modo, Requena limita la melancolía manierista a los personajes y la escenografía, *nunca la extiende a la época*. De todas maneras, el suyo es un estudio pionero, al menos en España, en lo que concierne a la puesta en duda del “clasicismo” como instancia única que domina el Hollywood de los estudios: *La metáfora del espejo*, Valencia, Hiperión, 1986, sobre todo las págs. 194-200.

diferentes fases de descomposición arrumbados en un establecimiento de lujo. [...] Desesperado alquilé un coche y me fui a Milán. Fui a La Scala y vi una representación horrible de *Vísperas sicilianas* de Verdi. Cuando, después de mi excursión, volví a Monte Verità y a las montañas y a los locos, estaba completamente agotado. He jugado con la idea del suicidio muchas veces, sobre todo cuando era joven y me dominaban mis demonios. Me pareció que había llegado el momento. Pensé sentarme en el coche, soltar los frenos y salirme de la sinuosa carretera que llevaba al hotel. Parecería un accidente. Nadie tendría que sentirlo.¹¹³

Pero aquel plan macabro, es de sospechar que más enraizado en la mentalidad de origen romántico de su autor que en la realidad, nunca se llevó a cabo. Bergman recibió un telegrama de Svensk Filmindustri en el que se daba luz verde al proyecto de *Sonrisas de una noche de verano* (1955) y, según él mismo sugiere, aquello le proporcionó una nueva razón para vivir: “Aliviado –añade--, aplacé el suicidio y me volví a casa”.¹¹⁴ En la película que Bergman realizó en 1960, *Como en un espejo*, el personaje que incorpora Gunnar Björnstrand, un escritor llamado David, le cuenta una historia muy parecida a su yerno Martin, interpretado por Max von Sydow: en un reciente viaje a Suiza, pensó en terminar con su vida lanzándose con un automóvil por un precipicio, pero al fin renunció a ello, invadido por un repentino sentimiento de amor hacia sus hijos, Karin (Harriet Andersson, la Monica que había fascinado a los cahieristas en *Un verano con Mónica* [Sömmaren med Monika, 1953]) y Minus (Lars Passgard). Este último es un adolescente inquieto e impulsivo que busca con desesperación el cariño de su padre. Karin es una esquizofrénica, casada con el comedido Martin, que dice sentirse poseída de vez en cuando por una extraña fuerza divina. Los cuatro comparten un gran caserón situado en medio de ninguna parte, en una isla escarpada y salvaje que no es otra que Färo, un lugar que Bergman descubrió en aquella época y en el que luego se estableció definitivamente. Los ecos de otras películas *minerales* de la época, de la propia Lisca Bianca de *La aventura* de Antonioni a la escena final en la playa de *La dolce vita* de Fellini, reverberan también en *Como en un espejo*.

Poco antes del rodaje de esta película, la revista de cine sueca *Chaplin* publicó un número especial íntegramente dedicado a denigrar la figura de Bergman, entonces ya un cineasta reconocido y de prestigio en todo el mundo, en activo desde 1944, con títulos tan importantes en su haber como la citada *Un verano con Mónica* o *Fresas salvajes* (Smultronstället, 1957), por mencionar sólo dos, y, por si fuera poco, a punto de ser galardonado con un Oscar de Hollywood por *El manantial de la doncella*. Uno de los artículos más virulentos lo firmó un tal Ernest Riffe, en realidad un peluquero de moda que Bergman conoció en París en 1949 y que, de nuevo según sus palabras, arruinó la hermosa cabellera pelirroja de la mujer que

¹¹³ Ingmar Bergman, *Imágenes*, Barcelona, Tusquets, 1992, págs. 292 y 295.

¹¹⁴ Idem, pág. 295.

entonces lo acompañaba. El Riffe que denostaba a Bergman era, por supuesto, el propio Bergman, oculto tras tan estrambótico seudónimo, a punto de empezar a rodar *Como en un espejo*, a su manera también un complicado juego de espejos, como todo el cine de la época. En ella, Gunnar Björnstrand, trasunto de Bergman, intelectual presuntamente atormentado que también prefiere el arte a la vida, se funde con el ridículo Ernest Riffe para romper con el pasado del cineasta y empezar una nueva existencia, por lo menos fílmica, tras su suicidio simbólico. ¿Se puede ver ahí también al cineasta atrapado entre varios fuegos, entre el declive de un modelo dramático que le servía de espejo deformado para romper con el relato convencional, el auge de otro tipo de estructura que le obligaba a reaccionar y su propio pasado como artista, que a su vez lo empujaba a un cambio del que quizá no tenía tanta necesidad? En cualquier caso no es de extrañar, tras todo este apasionante rifirrafe entre realidad y ficción, que el Bergman de *Imágenes* recuperara de algún modo el papel de Riffe para juzgar *Como en un espejo* desde la distancia: según él, “un tono falso apenas perceptible recorre” esta película, que no es más que “una artificiosa exhibición de habilidades”.¹¹⁵

Bergman también declaró en la época que *Como en un espejo* era su primera película, nueva *boutade* con la que el gran embaucador pretendía investirse de una nueva personalidad. De la misma manera, se había casado con la pianista Kabi Laretei, y juntos intentaron dar vida a una pareja de respetables artistas burgueses que, en palabras del cineasta, en realidad carecía de “un lenguaje común”, lo cual les obligó a crear a su alrededor “una puesta en escena fatigosa”.¹¹⁶ Todo ello repercutió en ese extraño jeroglífico que es *Como en un espejo*. En la secuencia final, Karin dice haber visto a Dios, pero un Dios convertido en una araña fría y monstruosa que intenta penetrarla. Y cuando la muchacha desaparece de escena para ingresar en un manicomio, una conversación entre David y Minus parece otorgar una conclusión esperanzada a la película: Dios es Amor, afirma David, y Karin está con Dios porque siempre vivirá rodeada del amor de los suyos. La ficción termina bruscamente con un primer plano de Minus que, mirando al frente, exclama: “¡Papá me ha hablado!”. ¿Es en verdad ese amor de Dios el que se le ha revelado por boca de David, es decir, de Bergman? ¿O en realidad quien tiene razón es Karin, y entonces Dios no es más que un animal repugnante? ¿Pueden conciliarse ambas tesis?

¹¹⁵ Idem, págs. 210 y 217.

¹¹⁶ Idem, pág. 215.

Bergman también contribuyó a identificar *Como en un espejo* como la primera parte de la citada trilogía que abarcaría igualmente *Los comulgantes* y *El silencio*: de la esperanza a la ausencia de Dios, pasando por la duda. Vilgot Sjöman, en cambio, consideró *Como en un espejo* la parte central de otra trilogía muy distinta, en todos los sentidos, cuyos dos extremos serían *El manantial de la doncella* y *Los comulgantes*. Mucho más tarde, cuando en 1990 publicó *Imágenes*, Bergman dejó escrito: “Hoy considero que la idea de la ‘trilogía’ no tiene ni pies ni cabeza”.¹¹⁷ Suele argumentarse que las palabras finales de David en *Como en un espejo* brotan de una fe todavía no perdida. Pero lo mismo podría decirse del niño de *El silencio*, que, en la última escena, aprende algunas palabras del idioma que se habla en la inquietante ciudad extranjera, alegoría del horror de la vida, donde transcurre la acción. Puede que el futuro aún tenga algún sentido. Y puede que el doloroso aprendizaje de *El silencio* sea la respuesta esperanzada al Dios-araña de *Como en un espejo*. Por el contrario, el dictamen contundente del propio Bergman es mucho más enigmático: “*Como en un espejo* es como un inventario antes de unas rebajas”.¹¹⁸

Antes de empezar el rodaje, Bergman realizó para la televisión sueca una adaptación de *Tormenta*, del dramaturgo August Strindberg, uno de los inspiradores confesados de la “trilogía”. Al tiempo, su convivencia con Kabi Laretei, a quien está dedicada la película, no se sabe si con una cierta ironía, le reportó sustanciosos dividendos musicales: de esa época proviene su pasión por compositores como Stravinski o Bartok, a quienes reconoce igualmente como precursores de su “nuevo estilo”. En enero de 1961, su montaje de *La gaviota*, de Chejov, para el Dramaten, saca a la luz las nítidas correspondencias entre la caligrafía minimalista del escritor ruso y algunas fuentes de inspiración de *Como en un espejo*, sobre todo en lo que se refiere a la personalidad de las respectivas protagonistas. En ese mismo año Bergman se hizo cargo de la producción radiofónica de una comedia en un acto de Strindberg, *Jugar con fuego*, y puso en escena *The Rake’s Progress*, de Stravinski y Auden, en la Ópera Real de Estocolmo. No es de extrañar, con estos antecedentes, que él mismo considerara las películas realizadas a partir de entonces como “cine de cámara”, tanto en el sentido teatral como en el musical, concepto que se extendería más allá de la famosa “trilogía”: de *Persona* a *Sonata de otoño* (Höstsonaten, 1977). Ese “cine de cámara”, en el caso de esta película, cruza a Strindberg con Bach, de quien proceden los signos de puntuación musicales, con el fin de establecer los elementos expresivos esenciales de una

¹¹⁷ Ibídem.

¹¹⁸ Idem, pág. 216.

determinada estética *esencial* y así proponer la escenificación de una duda angustiada, de un miedo innombrable, a través de un drama íntimo que es a la vez una gran alegoría y viceversa.

En sus conversaciones con Stig Björkman, Torsten Manns y Jonas Sima, Ingmar Bergman citó como fuente primordial de *Como en un espejo* una escena que aparecía en el guión de *Prisión*, la película que cita Godard en el fragmento comentado de *Histoire(s) du cinéma*, pero que nunca pudo rodarse por motivos tanto técnicos como económicos. Recordemos: en ella, la protagonista conoce a un excéntrico pintor que la lleva a su casa, al amanecer, donde “comienza a oír silbidos a su alrededor, una sombra extraña aparece en el papel pintado y, de pronto, ve cómo ese papel pintado se convierte en una multitud de rostros, móviles, curiosos, excitados, unas caras que ríen, otras enfadadas, pero todo muy difuso y en movimiento”.¹¹⁹ A menudo olvidamos que *Como en un espejo* es, ante todo, la historia de una mujer que quiere saber qué hay en realidad tras el papel pintado de una pared. Es allí donde, según dice, habita su Dios. Y será allí donde encontrará finalmente su verdad: en el misterio sacro de una puerta que se abre hacia el abismo, como ocurre en *Sueño*, de Strindberg, en acertada analogía de Juan Miguel Company,¹²⁰ pero también en *Tú y yo*, que a medida que avanzamos se va erigiendo en una de las fuentes primordiales del cine de esa época: melancolía de aquello que se deja atrás, un cierto sentido de lo “clásico”, quizá un papel pintado, e igualmente temor por lo que ha de venir.

Bergman también ha dicho que el rodaje de *Como en un espejo* fue muy distendido: por las noches, el equipo comía, bebía y solía ver alguna película, sobre todo *Las vacaciones del señor Hulot* (Les Vacances de Monsieur Hulot, 1951), de Jacques Tati, donde aparece por primera vez el famoso personaje creado por el cineasta francés. En algunos de los momentos más tensos de *Como en un espejo*, tanto David como Martin enarbolan sus pipas cuales petulantes *hulots* en versión nórdica. Incluso su rigidez corporal y su circunspección, en su caso mucho menos caricaturescas, recuerdan a las del personaje en cuestión. Frente a ellos, Karin exhibe un cuerpo extremadamente móvil, siempre poseído por un deseo anárquico e imprevisible. David apenas tiene contacto con las emociones, procura ocultarlas tras una apariencia de amabilidad y bonhomía. Martin vela minuciosamente por el orden racional del universo que fluye a su alrededor, por lo que su misión es mantener a Karin más acá de la

¹¹⁹ Véase la nota 45.

¹²⁰ *Ingmar Bergman*, Madrid, Cátedra, 1990.

misteriosa pared. De nuevo, pues, un universo estable puesto en cuestión por la posibilidad de que, tras la puerta, se desborde el flujo de la vida. Son tres las ocasiones en que la muchacha conduce al espectador hacia esa habitación situada en la parte de arriba de la casa, tres las veces en que intenta *cortar* esa corriente subterránea que no es capaz de ver pero que intuye casi como una visión. En la primera, sube ella sola, acaricia los misteriosos dibujos del papel pintado, que por momentos parecen dibujar el rostro de un ídolo horrible, y se revuelca por el suelo en evidente actitud masturbatoria. En la segunda, Minus la acompaña, y ella le cuenta sus contactos con el Dios, le muestra la puerta que conduce hacia lo desconocido. En la tercera, durante su crisis final, son David y Martin quienes suben con ella: el padre permanece en el umbral, paralizado; el esposo se apresura a inyectarle un sedante. Mientras tanto, Karin se desplaza por el espacio con una mezcla de patético desvalimiento y furibundo ardor sexual, gritando y golpeando las paredes: “He visto a Dios”, dice. ¿Significa eso que la melancolía se referirá a aquellos tiempos en que Dios no estaba tras una puerta, sino *entre nosotros*? ¿De ahí el lamento por el universo clásico de los cahieristas y de la Nouvelle Vague? Bergman, como Antonioni, dejar ver las bambalinas de esa puesta en escena, que a su vez supuso la invención de la puesta en escena.

Su hermano Minus y un barco encallado en la playa son los elementos escogidos por Karin para llevar a cabo su ritual incestuoso, previo a su paso definitivo *al otro lado*. Expulsada de la normalidad, carente de deseo sexual alguno hacia su marido, su único anhelo consiste en derribar barreras, atravesar paredes, ver más allá de las puertas. Frente a la apatía del universo burgués, su objetivo es el conocimiento. Pero, como siempre ocurre en el cine de Bergman, ese saber consiste en la liberación del cuerpo y el acercamiento al otro. Su búsqueda de Dios es, pues, la búsqueda de un cuerpo propio que le resulte reconocible y que sea capaz de relacionarse sin trabas con los demás. Lo que no sabe es que la consecución de ese objetivo depende de un mago astuto y malicioso, llámese Dios o Bergman, cuyas leyes son siempre inexorables. Durante su último enfrentamiento con él, una poderosa epifanía paraliza tanto a Karin como al espectador. El helicóptero-ambulancia que viene en su busca aparece tras los cristales de la ventana, como si de tratara del Dios-araña, y entonces la puerta se abre por sí misma, como en un milagro, como la luz cegadora de *La palabra*, para que la pobre Karin pueda comprobar que más allá del cuerpo enfermo no hay otra cosa que el vacío o, como mucho, el dudoso amor de los suyos. Pero también el mago Bergman alcanza aquí una especie de revelación. Sólo el refinamiento absoluto de sus trucos podrá acercarle,

paradójicamente, a la verdad. Sólo el artificio podrá revelar la realidad oculta más allá de la pared, del cine.

A mediados de marzo de 1960, cuando *Como en un espejo* todavía era sólo un proyecto, Bergman escribió una sinopsis, en su diario de trabajo, en la que describía la película en términos extraídos de los códigos del cine de terror. Habló de un dios “amenazador” que aboca a Karin a “hacerle sacrificios”, “al vacío absoluto”. Luego continuaba: “Cuando se ha alcanzado este vacío el dios se apodera de esa persona [y después] la deja vacía y consumida y sin posibilidad de seguir viviendo en el mundo. Esto es lo que pasa con Karin. Y la frontera que tiene que pasar es el extraño dibujo del papel pintado”.¹²¹ Por supuesto, en aquel estadio el proyecto se titulaba precisamente así: *Papel pintado*. Ya desde entonces, *Como en un espejo* se revela una película sobre el terror a las grandes mansiones, a las habitaciones vacías, a las puertas misteriosas. Sobre el terror a lo desconocido, a lo que hay más allá de las apariencias, a la pérdida de la fe en la realidad, como pueda suceder en *INLAND EMPIRE*. Pero también sobre el terror al propio cuerpo, y al cuerpo de los otros.

En *Página en blanco* (*The Grass is Greener*, 1960), de Stanley Donen, que corresponde a la misma época, el cine americano también escenifica ese itinerario de escaleras y puertas, de estaciones de paso que dejan atrás un modo de vida y sueñan con otro que inspira a la vez fascinación y terror. Cary Grant y Deborah Kerr, los mismos actores de *Tú y yo* enredados en otra trama sobre la caída y la redención, interpretan a un matrimonio de la nobleza británica, por supuesto venido a menos, que vive de organizar visitas guiadas en su castillo, a la vez su propio hogar. Desde el principio, pues, lo público y lo privado se confunden, y más aún cuando el millonario norteamericano incorporado por Robert Mitchum traspasa una puerta *prohibida*, se introduce en una de las habitaciones privadas durante uno de esos *tours* y conoce a Kerr, de la que se enamora. Sigue a ello un romance entre ambos contado a través de elipsis: los lugares vacíos en los que se citan y a los que no acuden, las puertas de las habitaciones donde consuman su relación... Y luego Grant, enterado de todo, intenta recuperar a su mujer, pero no mediante el escándalo, sino con aparente indiferencia, una versión en tono menor de las verdades contadas como mentiras del final de *Tú y yo*. Los años de vida en común han creado sobreentendidos, códigos comunes entre ellos de los que Mitchum está forzosamente excluido y que evitan con extremo cuidado cualquier tipo de

¹²¹ *Imágenes, op. cit.*, pág. 218.

enfrentamiento. Hasta el punto de que todo termina con una farsa: un duelo entre los dos protagonistas masculinos concebido por Grant como una llamada de atención a su mujer, que responde adecuadamente.

Stanley Donen, resulta bien sabido, es famoso por sus musicales. Junto a Gene Kelly realizó tres: *Un día en Nueva York* (*On the Town*, 1949), *Cantando bajo la lluvia* y *Siempre hace buen tiempo* (*It's Always Fair Weather*, 1955). Kelly se ocupaba de la parte coreográfica y Donen del resto, lo cual explicaría la posterior inclinación de éste por la comedia. Ciertamente, *Siete novias para siete hermanos* (*Seven Brides for Seven Brothers*, 1954), que realizó en solitario, es un musical sólido y fluido, pero *Una cara con ángel* (*Funny Face*, 1956), como *Siempre hace buen tiempo*, es más melancólico y reflexivo, incluso estructuralmente más deslavazado, y eso lo emparenta con sus posteriores acercamientos al universo de la pareja. Sin embargo, como los protagonistas de *Página en blanco*, Donen da lo mejor de sí mismo no cuando se enfrenta directamente a sus temas, aunque películas como *Dos en la carretera* (*Two for the Road*, 1967) y *La escalera* (*Staircase*, 1969) resulten más que apreciables, sino cuando pasea por sus entresijos, cuando se dedica a dar rodeos, cuando ni siquiera se atreve a profundizar demasiado en aquello que cuenta. Quizá por ello *Página en blanco* e *Indiscreta* (*Indiscreet*, 1958) sean sus películas más “modernas”, más atentas al movimiento de los actores y al vacío que dejan al desaparecer, a los sentimientos y su eclipse, a la pareja y las amenazas que se ciernen sobre ella, a la aventura que deben superar para estar juntos.

Página en blanco, en principio, parece pertenecer a esa venerable tradición de la comedia matrimonial hollywoodiense en la que un hombre intenta a toda costa recuperar a la mujer que ama, un género consagrado precisamente por Cary Grant en películas como *La pícaro puritana* (*The Awful Truth*, 1937), también de McCarey, o *Historias de Filadelfia* (*The Philadelphia Story*, 1940), de Cukor. Y no obstante todo en ella es muy inglés, empezando por el reparto, que completa Jean Simmons, presente aquel mismo año en *El fuego y la palabra*, y terminando por su origen, una pieza teatral de Hugh y Margaret Williams, matrimonio de actores cuya producción se limita a esta obra. Esa mezcla de herencia cinematográfica y concepción teatral, de temas genuinamente yanquis y bucólica ambientación inglesa, otorga a la película un tono muy peculiar. Esta vez, el humor no es desenfrenado, no se recrea en las situaciones vodevilesas, por lo que *Página en blanco*

parece más bien una comedia de diálogos en la que éstos, curiosamente, tampoco dicen gran cosa. Los personajes hablan y hablan, se atienen a las convenciones sociales con exquisita elegancia, pero da la impresión de que todo lo importante sucede fuera de campo. Incluso Simmons, la más extrovertida y dicharachera de todos ellos, incorpora un personaje cuidadosamente codificado: la ricachona ligera de cascos pero en el fondo dulce y sensible. Todos interpretan su papel en el gran teatro del mundo y los más hábiles hasta consiguen sus objetivos sin apenas alterar el gesto.

Pero bajo los juegos de sociedad se ocultan siempre los sentimientos verdaderos.¹²² Bajo la aparente indiferencia, palpitan la fragilidad de las personas y la precariedad de las relaciones que mantienen entre sí. Por ello el Donen de *Página en blanco*, cuya confianza en la “puesta en escena” como reveladora de epifanías y verdades está más cerca de Renoir que de Lang, por mencionar a dos realizadores próximos a su concepto del cine, usa las conversaciones intrascendentes como muestra de las debilidades humanas. Y también las situaciones más banales. En determinado momento, se produce un equívoco respecto a un abrigo de visón que Mitchum ha regalado a Kerr y que ésta, lógicamente, pretende ocultar a Grant, por lo menos en lo que se refiere a su procedencia. Curiosamente, uno de los primeros trabajos de Jacques Rivette, el cortometraje *Le coup de berger* (1956), centra todo su argumento en una situación idéntica, incluso en los más nimios detalles. En una de las últimas películas de Rivette, la citada *Vete a saber*, los protagonistas masculinos también se batan en duelo, en clave aún más burlesca que en *Página en blanco*, por la mujer que aman. He ahí cómo se confunden, en ese momento privilegiado, la “modernidad” de Donen y el “clasicismo” de Rivette. En cualquier caso, lo importante es el parentesco, la filiación, que, curiosamente, sitúa el sentimiento melancólico en territorio del primero, más que del segundo: ¿quiénes estaban *sucediendo* a quiénes, qué duelo se estaba celebrando, de qué gargantas surgían los lamentos por un cierto cine *en trance de desaparición*? Por todo ello puede que *Página en blanco* sea la mejor comedia de la Nouvelle Vague. O quizá el mejor musical de Donen: aunque los actores declamen solemnemente en lugar de cantar y se muevan con extrema lentitud en vez de bailar, ese vagabundeo por los límites del sentimiento tiene algo de lunático, de saturnal,

¹²² De la misma manera que, tras la imagen cinematográfica “clásica” y “manierista”, tal como proclama Núria Bou, se esconde la pasión, la herida que provoca y la terapia curativa: en este sentido, *Página en blanco* podría ser el prototipo de contraplano tanto del “clasicismo” americano como de la “modernidad” europea, con los cuales el “posclasicismo” establece un triángulo parecido al de los tres protagonistas, o al de la pareja Grant-Kerr y el propio espectador. Véase *La mirada en el temps. Mite i passió en el cinema de Hollywood*, Barcelona, Edicions 62, 1996.

capaz de inmovilizar a todos ellos, de detener su tránsito por agujeros y huecos, en una foto de familia en blanco y negro.

Por eso la película del cine europeo que corre estrictamente en paralelo a *Tú y yo* puede que sea *El año pasado en Marienbad*, el segundo largometraje de Alain Resnais. En la última escena de la primera, un hombre pretende que una mujer *vuelva en sí*, por lo menos que reconozca lo que él considera su traición. En la segunda, otra figura masculina taciturna y melancólica intenta que su contrafigura femenina reviva también el pasado y realice *el acto* que, supuestamente, no se atrevió a hacer *el año pasado*: escapar con él de las múltiples paredes de un edificio misterioso, una reconstrucción *en abîme* de la habitación de *Tú y yo*, donde las puertas y las ventanas se multiplican incesantemente, como en un hechizo.

De la asociación entre el cine de Resnais y lo que en aquella época se denominó el grupo de la Rive Gauche, es decir, cineastas como Chris Marker, Agnès Varda, Henri Colpi o incluso Jacques Demy, *enfrentados* amistosamente a los líderes oficiales de la Nouvelle Vague, sin duda es decisiva su colaboración con Marker en cortometrajes como *Les Statues meurent aussi* (1950-1953), *Nuit et brouillard* (1955) o *Le Mystère de l'atelier quinze* (1957), pero también hay algo que lo acerca a Demy: sea como fuere, para los tres el cine es una manera privilegiada de recuperar la memoria, aunque sea por los caminos más tortuosos, y de hacerlo a través de artefactos sofisticados, retorcidos, que ocultan sus verdaderas intenciones mediante juegos de espejos en los que resulta extremadamente difícil discernir si es más importante lo que sucedió en realidad o lo que otros *hicieron posible que sucediera*.

Y aquí entra en escena el cine americano, el gran relato hollywoodiense que va a actuar como dispositivo melancólico cuya pérdida hará posible su recreación en forma de mausoleo. Resnais y Marker, cuando codirigieron *Les Statues meurent aussi*, proyectaban cada mañana a los miembros de su equipo una vieja copia de *Cantando bajo la lluvia*, la película mencionada de Stanley Donen y Gene Kelly, para contrarrestar con la ligereza de ese musical mítico, según decían, la gravedad un tanto solemne del trabajo al que se enfrentaban diariamente. En su respuesta a un cuestionario de la Cinémathèque de Bruselas, Resnais situaba tres musicales entre sus películas americanas favoritas de todos los tiempos: por supuesto *Cantando bajo la lluvia*, pero también *La calle 42* (42nd Street, 1933), de Lloyd Bacon, y *Melodías de Broadway 1955*, de Minnelli. Al mismo tiempo, como infravaloradas,

mencionaba igualmente *Un beso para Birdie* (Bye, Bye, Birdie; George Sydney, 1963), *The Harvey Girls* (George Sydney, 1945), *Al sur del Pacífico* (South Pacific; Joshua Logan, 1958), *Una cara con ángel* o *The Pajama Game* (Stanley Donen y George Abbott, 1957).¹²³ Los títulos se repiten, empiezan a tejer una red de sentidos de la que resulta difícil escapar, que hace confundir América y Europa, el viejo Hollywood y el nuevo cine. Pero, ¿por qué el musical? Pues quizá porque es aquel género en el que lo artificioso se presenta con absoluta naturalidad, estiliza lo real hasta convertir el resultado en una reflexión invisible sobre los límites de la verosimilitud narrativa. Asociado con un cierto ritmo de las imágenes y una musicalidad que no sólo se aloja en la banda sonora sino también en la planificación y el montaje, el género en cuestión puede además ser objeto de mil y una reconversiones, mutaciones y estados de transición que se reflejan en el gran momento mágico, aquel en el que el actor deja de declamar para ponerse a cantar o bailar, pero también constituyen la metáfora perfecta de la temporalidad en el cine y en su historia: todo fluye, nada se detiene, por lo que deben existir los cortes y también los momentos de paso. Y el hecho de que alguien como Demy utilice el musical hollywoodiense como punto de partida para sus artilugios barrocos, sea *Los paraguas de Cherburgo* o *Las señoritas de Rochefort*, fortalece estas analogías. De hecho, el primer cine de Resnais, incluida *El año pasado en Marienbad*, celebra la muerte del musical para que su autor pueda resucitarlo laboriosamente a lo largo de su filmografía posterior, hasta llegar a *On connaît la chanson*, donde ya se muestra capaz de estallar de una manera explícita.

Tampoco hay que olvidar que la trilogía de Resnais formada por *Hiroshima, mi amor*, *El año pasado en Marienbad* y *Muriel ou le temps d'un retour* (1963), coincide en el tiempo —como se ha demostrado— con la de la “incomunicación” de Antonioni y la de la “memoria” de Bergman. Paralelamente, Federico Fellini revoluciona el modo de representación neorrealista con *La dolce vita* y *Ocho y medio* (Otto e mezzo, 1963), pautadas por la música de Nino Rota y tocadas también por esa duda ontológica que recorre el cine del periodo y que se refiere a su relación con una realidad progresivamente irreconocible, refugiada en el exterior de lo social, en los espacios cada vez más reducidos de la ciudad (Antonioni), la casa (Bergman), el imaginario (Fellini) o la obsesión (Resnais). Hay que detenerse en las palabras que suelen asociarse con esas trilogías --incomunicación, silencio, memoria--, pues construyen una

¹²³ Extraído de otro libro de Rimbaut, *La ciencia y la ficción. El cine de Alain Resnais* (Barcelona, Lerna, 1988), que también es muy útil para situar contextualmente tanto los cortos (págs. 79-94) como *El año pasado en Marienbad* (págs. 109-120).

secuencia, una cadena semántica altamente significativa, en la que todas ellas dan cuenta de una inmovilidad, de una paralización. Las parejas en estado de fosilización sentimental de Antonioni, los visionarios que no pueden salir de sí mismos de Bergman y los creadores que ya no pueden crear de Fellini son las sombras de un presente en el que también el cine, paradójicamente, alcanza su máximo nivel de exigencia allá donde se manifiestan todas sus crisis: por ello la memoria errante y sin rumbo de Resnais, esa sustancia deambulatoria que parece constituir la materia misma de sus primeras películas, es también un repliegue hacia la memoria del cine, que en esos momentos disfraza de euforia su lucha por la supervivencia.¹²⁴

En esta encrucijada de destinos que parece localizarse en Europa en esos pocos años comparece igualmente de nuevo el espectro de Hollywood, más allá del musical. O quizá no tan más allá, sino tan sólo un poco: el color y las distintas formas del *scope*, que en esos momentos invaden el cine americano, son también una manera de *musicalizar* la imagen, de modo que la madurez del melodrama en el caso de Sirk o Minnelli, o de una cierta comedia si se habla de Frank Tashlin o Jerry Lewis, o de una determinada reelaboración del *western* con Sam Peckinpah o Budd Boetticher, no sería la misma sin la concurrencia de alguna de esas nuevas tecnologías. El color y la pantalla ancha no añaden realismo, sino que ponen en duda ese mismo concepto, precisamente lo que estaba ocurriendo en el cine de Godard, Truffaut, Antonioni, Bergman, Fellini o Resnais aun con el blanco y negro. El plano se satura, se desnaturaliza y forma un concentrado en el que las formas clásicas no dejan de reformularse, continuamente, una y otra vez. Y es en ese esfuerzo por seguir contando historias, en el ámbito de un lenguaje al que le resulta difícil exteriorizar las sensaciones que le producen los cambios que está sufriendo, donde se produce un cortocircuito salvaje que deberá expresarse en el exterior del territorio mítico, fuera de Hollywood. Por eso *Al final de la escapada* es a la vez el principio de algo y el final de toda una época, la muerte de un determinado cine negro americano escenificada en Francia. Por eso *El eclipse*, como se comprobará un poco más tarde, podría verse como el final de todas las historias de amor del cine americano, además de un nuevo modo de contemplar los más recientes usos sentimentales. Y por eso *El año pasado en Marienbad* funciona de dos maneras distintas, casi opuestas: por un lado, pocas veces una película ha generado tales expectativas en el ámbito de la hermenéutica, ha provocado tantas interpretaciones, ha devuelto al acto cinematográfico su dignidad como creador de significados, como reactivador del trabajo

¹²⁴ Para los lazos entre ese cine europeo del momento, véase el libro de Domènec Font *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*, op. cit.

mental respecto a la imagen; por otro, ¿acaso esa misma exuberancia no supone un detenerse en el tiempo, un pararse para mirar atrás (el año pasado, todos los años pasados) que hace inoperantes los mecanismos del cine romántico para poder examinarlos como en un fotograma congelado, para poder ver el cadáver del “cine clásico” como en una lección de anatomía? Resnais no improvisa, como Godard o Truffaut, sino que es aún más cuidadoso y detallista que aquellos a los que parece suceder, los grandes constructores de musicales y melodramas. Y por eso *El año pasado en Marienbad* puede que sea una película “moderna”, incluso un “emblema de la modernidad”, como suele decirse, pero también se trata de una autopsia del “cine clásico”. Nos dice, ya sin ningún tipo de tapujos, que inventar la “modernidad” era la única manera de que sobreviviera el “clasicismo”.

Ya se han mencionado algunos de los cortometrajes que dirige Resnais antes de llegar a *Hiroshima, mi amor* y *El año pasado en Marienbad*. De hecho, lo viene haciendo en 16mm desde 1946, lo cual no obsta para que su primer trabajo importante en este campo sea *Van Gogh* (1948), ya en 35 mm. Eso es importante: *Van Gogh, Gauguin* (1950) o *Guernica* (1950) ya son películas sobre el examen de lo inerte, es decir, sobre el escrutinio minucioso de una naturaleza muerta, en este caso de la pintura entendida como detención del tiempo. En *Hiroshima, mi amor*, su primer largo, Resnais incidirá en esta cuestión a partir de un guión de Marguerite Duras en el que una pareja rememora la guerra sin poder salir del torbellino de sus recuerdos, atrapados en ese vórtice fatal. En *El año pasado en Marienbad*, el libreto de Alain Robbe-Grillet le sirve de apoyo para elaborar un diorama de la vida inmóvil, la descripción de un territorio poblado por siluetas incapaces de escapar a su destino de eternos figurantes, pero también de sí mismas, empeñadas como están en esa memoria constante de los hechos pasados. Pero ¿realmente se trata de *hechos*? ¿No se tratará únicamente de *relato*?

Ahí reside el primer misterio de *El año pasado en Marienbad*, y quizá el que más ha perturbado a sus analistas desde su aparición: ¿es cierta o no la historia que ese hombre (al que llamaremos Él: Giorgio Albertazzi) le cuenta a esa mujer (a la que llamaremos Ella: Delphine Seyrig)¹²⁵ en el entorno de lo que parece un hotel o un balneario decadente, detenido en el tiempo? ¿Es verdad o no que se conocieron en aquel mismo lugar *el año pasado*, y que Ella le pidió a Él esperar hasta *un año después* para escapar juntos, para huir de otro hombre que no sabemos muy bien qué relación mantiene con la mujer, pero que en

¹²⁵ En el guión de Robbe-Grillet se les llama X y A, denominaciones que no sobreviven en la película.

cualquier caso supone un obstáculo para los planes del *narrador*? Porque, en cualquier caso, diga la verdad o mienta, dos cosas son evidentes: ella no parece recordar nada, pero él no cesa de narrar y narrar, de explicar todos los detalles de aquel encuentro *como si los hubiera vivido*, lo cual no quiere decir que lo haya hecho. ¿Y acaso importa? ¿No se trata más bien de hacernos entrar en un juego culterano en el que el narrador invisible del “cine clásico”, del melodrama, se ponga a sí mismo en escena, se haga visible y deje al descubierto los mecanismos de su relato? Dicho de otro modo: no importa tanto que la peripecia del año pasado ocurriera o no como que ahora sí está ocurriendo ante nuestros ojos. No hay más verdad que la que se desprende de la narración y, por lo tanto, desde el momento en que se enuncia, se hace carne, se legitima.¹²⁶

Examinemos, por ejemplo, el inicio de la película, los primeros quince minutos. La cámara se pasea por las bóvedas, por las lámparas, por las paredes, por los techos de ese hotel o balneario que podría ser Marienbad, o Friedrichsbad, o cualquier otro, pues el narrador varía los nombres según le conviene. Una voz *over* recita una salmodia que pretende describir el decorado, pero también intervenir en él dándole vida a través de una historia que pudo suceder allí: “...o de losas de piedra, por las que yo pisaba una vez más, y por esos pasillos, y a través de esos salones, de esas galerías, de esa construcción de otro siglo, de ese hotel inmenso, lujoso, barroco, lúgubre, donde pasillos interminables suceden a pasillos silenciosos, desiertos, recargados con una decoración oscura y fría de maderas, estuco, paneles con molduras, mármoles, espejos negros, cuadros de tonos negros, columnas, marcos labrados de puertas, hileras de puertas, de galerías, de pasillos transversales que van a dar también a salones desiertos, salones recargados con una ornamentación de otro siglo...” ¿no es ésta la misma decoración que puede verse en el tramo final de *INLAND EMPIRE*, no quiere decir *lo mismo*? Los puntos suspensivos no son arbitrarios, sino que constituyen un adorno más, otra marca expresiva, pues la voz se difumina, desaparece para volver a aparecer repitiendo las mismas cosas en otro orden, como si intentara encontrar un sentido a su propio recitado.

¿Cómo empezar de nuevo a narrar tras el colapso de la narración “clásica” que ha supuesto la segunda mitad de los años cincuenta? Ésta podría ser una manera de ver *El año pasado en*

¹²⁶ Guido Aristarco ya destacó esta *inmanencia* de *El año pasado en Marienbad* basándose en un riguroso examen de la obra de Bergson, Merleau-Ponty y el Nouveau Roman, el movimiento literario en el que suele adscribirse Robbe-Grillet, al que concede, sin demasiadas justificaciones, la autoría de la película: en *I susurri e le grida*, Palermo, Sellerio, 1988, págs. 40-73.

Marienbad. Y podría ser una manera fructífera, por lo menos desde el momento en que plantea un gran problema: puede que la única verdad sea el relato, pero entonces ¿debemos fiarnos únicamente de esa voz que lo inicia, *que parece impulsarlo*? Hay ciertos datos que crean sospechas al respecto, sospechas en cuanto a la procedencia de ese relato. El vagabundeo de la cámara por techos y paredes culmina en unos cuantos rostros de hombres y mujeres, inmóviles hasta lo indecible, que contemplan una obra teatral representada, a su vez, en una sala del propio hotel. En el escenario se yerguen dos figuras también estáticas, aún más exageradamente *petrificadas* que su audiencia, gracias a un maquillaje a medio camino entre lo grotesco y lo siniestro. Poco a poco, en una extraña transición, la voz masculina *se reencarna* en ese teatrillo improvisado y a ella se une una voz femenina, al principio ambas sin cuerpo, resbalando sobre los actores mudos, en lo que se materializa como la puesta en escena de una obra titulada *Rosmer*, según un cartel que se ha podido ver en la entrada, que muy bien podría aludir a *Rosmersholm*, la pieza de Ibsen, que además guarda algunas concomitancias con *El año pasado en Marienbad*. La voz masculina continúa: “...losas de piedra por las que yo avanzaba, una vez más, para ir a su encuentro entre esas paredes recargadas de maderas, de estuco, de cuadros, de grabados enmarcados entre los que yo avanzaba, entre los que yo estaba, una vez más, dispuesto a esperarla, muy lejos de esta decoración donde ahora estoy, delante de usted, dispuesto a esperar todavía a quien no vendrá, desde luego, nunca, a quien no puede ya venir para separarnos de nuevo y arrancarla de mí... ¿Viene?” Pues bien: ¿a quién se dirige esa pregunta, esa imprecación? Sin duda, a la actriz que está sobre el escenario, puesto que luego ella contesta afirmativamente, adelantando así el final de la película, en el que también comparece de nuevo la obra teatral. Pero también a Ella, la mujer que luego se erigirá en protagonista de la historia, la mujer a la que Él espera, a la que la voz espera, a la que encontró el año pasado y a la que ahora viene a recuperar, como Cary Grant a Deborah Kerr en *Tú y yo* y *Página en blanco*, como Scottie a Judy en *Vértigo*. ¿Y por qué no, también, al espectador, como invitación a zambullirse en un laberinto narrativo sin salida, como tentación para llevar al límite las reglas del relato?

Luego la voz de la actriz añade: “... toda esa historia ya está ahora pasada, va a acabar dentro de unos cuantos segundos, acaba de fijarse...”, y la enunciación masculina continúa la frase inacabada “...para siempre en un pasado de mármol como esas estatuas, como un jardín labrado en la piedra, y ese mismo hotel con sus salas en adelante desiertas, esos personajes inmóviles, mudos, muertos desde mucho tiempo atrás sin duda, que montan aún la guardia en los ángulos de los pasillos, a lo largo de los que yo avanzaba a su encuentro entre dos filas de

rostros inmóviles, fijos, pasmados, indiferentes desde siempre respecto a usted, que vacila quizá aún, mirando siempre la entrada de ese jardín...”. La última oración de este fragmento (“mirando siempre la entrada de ese jardín”) puede oírse sobre el plano de un rostro del actor que la pronuncia, lo cual supone la primera vez, desde el inicio de la película, en que las palabras se identifican con un cuerpo, en que *alguien* parece decir *algo*. La acción de contar, que ha ido vagando por los techos y las paredes, que se ha acercado al decir teatral, se ha posado por fin en una figura humana. La historia se identifica con el teatro, con la representación, negando así cualquier acercamiento naturalista, como si todo se narrara a partir de lo que una obra pudiera sugerir en la imaginación del espectador, sea teatral o cinematográfico, de la pieza que se representa o de la película que avanza inexorablemente. Además, las palabras de la actriz (“toda esa historia ya está ahora pasada”) remite a un pretérito del relato que bien podría ser la historia que luego se contará.

Varios elementos narrativos aparecen en estas voces que cogen de improviso, que primero parecen proceder de otro tiempo y luego se encarnan en cuerpos, en labios, en gestos mínimos e imperiosos. El hombre que avanza hacia la mujer que le espera, y que a su vez debe esperar a que ella solucione sus dudas, pero también la existencia de alguien más, del Otro, ese que “no vendrá”, que “no puede ya venir” para separarlos otra vez, para imponer otra vez la prohibición, quizá el marido, quizá otro amante, quizá... Pero, ¿otra vez? Entonces eso ya ha tenido lugar, ya ha sucedido *otra vez*. Estamos en un rizoma narrativo, en una reivindicación del relato como algo que siempre se repetirá, pero a la vez en su funeral, pues esa repetición supondrá su muerte, su desaparición tal como desaparece momentáneamente la voz *over*, o como se destierra a esa misma historia al rincón de un escenario, pasto de burgueses embalsamados. Si *El año pasado en Marienbad* es un lamento por el relato perdido, por el melodrama que ya no puede ser –en 1986 Resnais dirigirá *Mélo*, una especie de resurrección amortajada del melodrama popular--, también es la constatación de su conversión en fantasma, en el sentido freudiano del término, aquello que pervive después de una pérdida, o el esquema residual de un deseo sexual insatisfecho: Hollywood como sujeto de seducción y objeto del deseo del espectador y Resnais como demiurgo que hace pedazos el espejo y obliga a la contemplación de lo que se ocultaba en su interior.

Pero ya se ha visto que hay alguien más aparte de Él y Ella, el Otro, un personaje misterioso por el que la cámara ya ha pasado –literalmente: en un par de *travellings* de izquierda a

derecha, *fijándolo* tal como ha fijado a los demás espectadores de la obra-- y que poco después se revela como *el otro posible narrador*. Volveremos sobre ello, pero por ahora basta saber de ese balanceo entre dos voces, una activa y otra silenciosa, que se corresponde con el balanceo entre movilidad e inmovilidad cuando los grupos de espectadores que comentan la obra tras su final parecen conversar animadamente para, de súbito, paralizarse por la mirada de una cámara-medusa que los petrifica al *fijarse* en ellos. Y entonces aparece la figura de Él, que surge de no se sabe muy bien dónde, a la izquierda del encuadre, para pasar al lado de una pareja cuyo miembro masculino también parece estar contando otra historia de amor frustrado, la de ambos, entre los muros de ese hotel, “sin jamás acercarnos ni un milímetro, sin jamás tender uno al otro los dedos hechos para apretar, las bocas hechas para morder...” Y entonces Él, que ha pasado junto a ellos, a quien parece pertenecer la voz *over* del principio, continúa: “...los dedos hechos para apretar, los ojos hechos para ver...” Continúa el relato de otro, deja en evidencia que el relato es polifónico y que la cámara se ha centrado en Él, la película se ha centrado en su voz, como podría haberse centrado en la de ese otro autómatas que tiene una historia parecida que contar. En el fondo, las historias flotan en el aire, en un aire viciado y desgastado por siglos y siglos de relatos que ahora se desvanecen, o quizá no encuentran su lugar.

“Él había montado el asunto de antemano y conocía todos sus resultados”: trasladada del escenario a la película, de la obra representada a la película que se está iniciando a trompicones, ¿a quién se refiere esta afirmación que hace uno de los espectadores de la obra? ¿Al narrador de quien ya conocemos la voz o a esa figura misteriosa, ese Otro, al que sólo hemos visto fugazmente, pero que luego desempeñará un papel preponderante en la “trama”, hasta el punto de que, al final, parece dar su consentimiento a la huida de Él y Ella, parece incluso haberla planeado (quizá por eso se diga: “Él había montado el asunto de antemano y conocía todos sus resultados”)? Pues se trata de un jugador, casi de un prestidigitador, que muy bien podría identificarse con ese narrador que juega con el tiempo, que cree poder manipularlo a su antojo, un poco como el Bergman de *Como en un espejo*. Muy poco después lo vemos de pie, a la derecha del encuadre, en apariencia escuchando a alguien que está contando de nuevo la historia, y que, por la lógica del lenguaje cinematográfico “clásico”, debería estar a la izquierda, fuera de campo. Sin embargo, la cámara se desplaza hacia la derecha mientras se oye la narración: “¿No conoce usted la historia? El año pasado no se hablaba más que de eso. Frank le había hecho creer que era un amigo de su padre y que venía para vigilarla. Era una vigilancia un tanto extraña, por supuesto. Ella se dio cuenta un

poco tarde, la noche en que él quiso entrar en su cuarto, como por casualidad, con un pretexto desde luego absurdo. Pretendía darle explicaciones sobre el cuadro”. Llegada a este punto la voz se difumina con el *travelling*, que conduce a un hombre que habla sentado a una mesa de juego y que se revela como el enunciador de esa historia, el que la ha estado contando desde el principio, y que ahora la termina rematada por un contraplano del Otro, que parece haberse trasladado de habitación como por arte de magia. De nuevo se repite el *travelling*, que termina en la misma habitación, pero ahora quien está sentado en el lugar del hombre de antes es Él, y hay un corte que muestra al Otro mirándolo, invitándolo a participar en un juego de mesa, esos juegos en los que siempre gana, según afirma él mismo. Con este *travelling* repetido, deslocalizador, que podría estar mezclando tiempos, pasado y presente, o llevando de uno a otro mediante su propio desplazamiento, la polifonía se materializa en la imagen, en la mirada de la cámara y la mirada del Otro, que se disputan la hegemonía de aquello que se muestra al espectador, del punto de vista. ¿Quién mira, pues? Todos y ninguno, de la misma manera que si habla Él es sólo en representación de una gran colectividad que parece estar en su misma situación espectral, a la espera de que suceda algo que la cámara siempre retrasa. Y entonces, sólo entonces, empieza la historia de Él y Ella, la seducción o el intento de rememoración: “No parece en absoluto acordarse de mí [...] La primera vez que la vi fue en los jardines de Friedrichsbad. Estaba usted sola, un poco apartada de los demás, de pie contra una balaustrada de piedra contra la que su mano se posaba...”

Este inicio constantemente pospuesto, una estrategia que será habitual en el resto de la película, ha dejado en el camino, pues, un reguero de cadáveres pertenecientes al ámbito del cine “clásico”: la instancia narrativa, la continuidad espacio-temporal, el mecanismo del plano-contraplano, la lógica del *travelling*... Todos ellos han visto subvertidas las funciones que se les habían atribuido, se han encontrado desposeídos de su capacidad para crear un mundo coherente, un universo reglado que ayude a comprender la realidad, hasta el punto de que es esa misma realidad la que se pone en duda, no la realidad *per se* sino la realidad del relato “clásico”. Desde este punto de vista, *El año pasado en Marienbad* es la historia de un par de personajes, Él y el Otro, que se empeñan en que eso no suceda, que quieren recoger las historias que flotan en el misterioso hotel y devolverles la vida: el primero, hablando y hablando sin cesar, quizá inventando un pasado, en cualquier caso convirtiéndolo en narración; el segundo, poniendo en marcha la maquinaria que hace posible ese acto de reconstrucción lingüística, sembrando el camino de obstáculos que den lugar a una reacción,

planteando enigmas en forma de juegos que disparen la capacidad hermenéutica del espectador. Y en medio Ella, la esfinge que no recuerda nada, que no tiene nada que contar, que debe ser devuelta a la vida para que todo pueda volver a empezar.

Es de *amnesia*, entonces, de lo que estamos hablando. De falta de memoria, o de una memoria perdida. Y de la amnesia como forma de evitar la melancolía, la del amor perdido, la del relato “clásico”, la del *sentido* esfumado: si todo sentimiento amoroso es también una forma de convencernos a nosotros mismos de que una historia de amor es posible, de que un futuro con otra persona es posible, entonces ese deseo de seguridad, ese deseo *por* la seguridad, entendida como objeto sexual, como ansiolítico de la intranquilidad y la soledad, debe trasladarse a un complejo más amplio, aquel que asegura otra posibilidad, la posibilidad de que las redes textuales que conforman el entorno también tengan *sentido*, sean *interpretables*, nos tranquilicen haciéndonos creer *que las entendemos*. Eso hacía, *en apariencia*, el cine “clásico”. Y es la búsqueda de esa apariencia de dominio la que pretende poner en escena *El año pasado en Marienbad*.

En 1963, sólo dos años después del estreno de la película, Roland Barthes habla de Alain Robbe-Grillet, su guionista, con motivo de la aparición de un libro sobre su obra, y desliza ahí una afirmación sorprendente: “... todo su arte consiste precisamente en *defraudar* el sentido en el tiempo mismo en que lo abre”.¹²⁷ Por supuesto, en este caso la opinión sobre Robbe-Grillet puede desplazarse perfectamente hasta Alain Resnais, desde el momento en que *El año pasado en Marienbad* se presenta como un objeto que tiene como una de sus muchas preocupaciones *borrar* la autoría, mostrar un enunciado que surge de no se sabe muy bien dónde: la polifonía también alcanza a aquellos demiurgos que ponen en escena a otros pequeños demiurgos. Sin embargo, lo que más importa en ese sentido es ese acto de defraudar y abrir a la vez, lo que antes identificábamos con un funeral y una resurrección. En ese intersticio se sitúa la película, en ese hueco en el que cualquier expectativa del espectador queda *defraudada* y, a la vez, se abre una multiplicidad del *sentido* que devuelve a esta palabra su poder de convocatoria, o de evocación. Barthes lo vuelve a explicar recogiendo la mano tendida por una imagen antológica: “Ya vuelve el sentido [...] Llena *Marienbad*, sus jardines, sus artonados, sus abrigos de plumas. Sólo que, dejando de ser nulo, el sentido es aquí diversamente conjetural: todo el mundo ha explicado *Marienbad*, pero cada explicación

¹²⁷ Roland Barthes, “¿Resumen de Robbe-Grillet?”, prólogo al libro de Bruce Morrissette *Les Romans de Robbe-Grillet* (París, Minuit, 1963), recopilado en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967, pág. 240.

era un sentido inmediatamente contradicho por el sentido vecino: el sentido ya no es defraudado, pero sigue quedando en suspenso. [...] no hay la menor duda de que la última alegoría de esta obra es esta estatua de Carlos III y su esposa, sobre la cual se interrogan los amantes de *Marienbad*".¹²⁸

En la película, Él describe la estatua en cuestión --formada por un hombre y una mujer vestidos con ropajes de la Antigüedad y en actitud expectante ante algo que contemplan, construida especialmente para el rodaje tomando como inspiración un cuadro de Poussin-- de la siguiente manera: "Para decir algo, yo hablé de la estatua. Le conté que el hombre quería impedir a la mujer que fuese más lejos. Había advertido alguna cosa, un peligro seguramente, y detenía con un gesto a su compañera. Usted me respondió que era ella, más bien, la que parecía haber visto algo, pero algo, por el contrario, maravilloso, que señalaba con la mano extendida. Pero eso no era incompatible. El hombre y la mujer habían abandonado su país, y avanzaban desde hacía días todo derecho. Acaban de llegar a lo alto de un derrumbadero abrupto. Él sujeta a su compañera para que no se acerque al borde, mientras que ella le enseña el mar a sus pies, hasta el horizonte." Y he aquí el comentario de Barthes:

"... admirable símbolo, por otra parte, no sólo porque la estatua misma es inductora de sentidos diversos, inciertos y sin embargo nombrados [...], sino además porque en ella el príncipe y su esposa señalan con el dedo de un modo cierto, un objeto incierto (¿situado en la fábula?, ¿en el jardín?, ¿en la sala?): esto, dicen. Pero, ¿qué es *esto*? Quizá toda la literatura esté en esa anáfora ligera que al mismo tiempo designa y se calla".¹²⁹

No hay más que sustituir "literatura" por "cine" para ver en esa interpretación una metáfora, precisamente, del cine de la época, del que *El año pasado en Marienbad* se erige a su vez en gigantesca alegoría. Ese acto doble de designar y callar, esos dos colosos de piedra que señalan algo a lo que no llegan, que a la vez temen y desean, no es más que ese momento de la historia del cine atrapado entre la necesidad de cambio, de renovar el sentido, y el miedo a que ese nuevo sentido genere monstruos. Hay algo de hitchcockiano en ese gesto inmóvil, algo a lo que el propio Hitchcock alude en las películas de esa época, empezando por *Vértigo* y terminando en *Marnie, la ladrona* (Marnie, 1963), tras haber pasado por *Psicosis*: un temor a ir más allá, a traspasar los límites (del estilo, del lenguaje), las puertas, y simultáneamente

¹²⁸ *Ibidem*, pág. 245.

¹²⁹ *Ibidem*.

un deseo irresistible de hacerlo, de llevarlo a término, lo cual da lugar a películas tensas como la cuerda de un arco, todas ellas variaciones sobre el mito de Orfeo, que no sólo está también en el origen de *El año pasado en Marienbad*, sino que estructura las historias de amor más misteriosas que ha contado el cine. Evidentemente, se trata de *Vértigo*, de ese hombre que también recrea la figura de una mujer a la que conoció y amó, que también vuelve a *narrarla*. Pero igualmente de *Marnie, la ladrona*, donde otro hombre intenta evitar que su intrigante contrafigura femenina permanezca para los restos en el infierno, como le ocurre a Marion Crane en *Psicosis*.

Y se trata de *Tú y yo*, en cuya escena postrera, como queda dicho, también aparece un hombre que, inconscientemente, hasta que se produce la revelación final, intenta rescatar a una mujer del inframundo a través del recitado, de la repetición de una historia que ya hemos visto y que ahora se cuenta en otro tono, fingiendo que ella no la conoce, en apariencia para herirla, en el fondo para abrir su conciencia, para devolverla a la realidad, para redimirla *entre los muertos*. También se trata aquí de una rememoración, y de una amnesia que no se quiere reconocer, o que se disfraza de olvido voluntario en bien del otro. Y por eso la escena final, la escena del reencuentro y la recuperación, tiene la extrañeza de una representación en la que los dos actores saben muy bien de qué están hablando, pero ese *qué* permanece oculto, obcecadamente velado por la negativa de ambos a afrontarlo y, por lo tanto, sustituido por relatos que aluden a la realidad, a lo que sucedió en realidad, en forma de narraciones tan alegóricas como las de *El año pasado en Marienbad*. En el fondo, Él no es consciente de estar curando una amnesia, del mismo modo en que Ella tampoco lo es respecto a estar siendo curada: finge no saber de qué le están hablando --como la otra Ella, la de la película de Resnais-- mientras que Él narra y narra. ¿Hay que sorprenderse por esta coincidencia que se produce entre una película del Hollywood decadente y otra que representa la modernidad más radical procedente de Europa? Quizá no tanto: ambos movimientos, la crisis y la emergencia, se estaban también balanceando, acercándose y alejándose continuamente, coincidiendo en puntos esenciales, de manera que *Tú y yo* podría ser el fetiche de *El año pasado en Marienbad*, la plenitud del sentido que Resnais relativiza, el modelo de película que queda petrificado en los jardines y los pasillos del misterioso hotel o balneario. En la encuesta antes mencionada, Resnais situaba, entre sus películas norteamericanas preferidas, la versión de *Tú y yo* de 1939. De nuevo el eterno retorno de los temas y los motivos, incluso de la manera de abordarlos, que se repite sin cesar a lo largo de la historia del cine y que alcanza su culminación provisional en la petrificación de *El año pasado en Marienbad*, allá

donde el relato se enreda tanto en sí mismo que incluso llega a paralizarse, como la mujer en la historia de McCarey.

La amnesia, pues, es el resultado del deslizamiento del deseo. Esos muertos vivientes de *El año pasado en Marienbad* proceden de una especie de mutación genética que ha reconvertido el melodrama hollywoodiense en una película de zombis. Incluso el Otro, ése que se interpone eternamente entre Él y Ella, está interpretado por un actor (Sacha Pitoëff) de aspecto cadavérico, de movimientos lentos y sinuosos, mirada fija y pómulos salientes, que recuerda al gigantesco negro que guarda la entrada del territorio vudú en *I Walked with a Zombie* (1943), de Jacques Tourneur, otro cineasta que construye miniaturas congeladas en el tiempo, que empieza a *monumentalizar* el “clasicismo” en forma de pequeños mausoleos poblados por héroes impasibles que surgen de la nada para regresar siempre a ella, inevitablemente. A la vez motor del deseo narrativo y cancerbero del deseo físico, ese Otro explicita la separación entre ambos que se produce en ese periodo, en los vagabundeos de Monica Vitti por las películas de Antonioni que tanto se parecen a los de Delphine Seyrig por la de Resnais, o en los viajes inmóviles de los personajes bergmanianos. Hay un deseo de dinamizar esas naturalezas muertas que apenas se agitan agónicamente en la pantalla, pero a la vez hay un saber que lo impide, una conciencia que lo obstaculiza. De este modo, el otro deslizamiento, el del “clasicismo” a la “modernidad”, que tan bien ilustra *El año pasado en Marienbad*, no se produce en el exterior, en los cortes diacrónicos establecidos por los historiadores, sino en el interior mismo de las películas, que contemplan ese combate entre deseo y saber con perplejidad creciente, la misma que parecen expresar los héroes de Resnais. Mientras en *Vértigo* o en la segunda versión de *Tú y yo* se intuyen las sombras de ese *devenir tiempo sin tiempo*, de ese discurso que empieza a girar sólo sobre sí mismo, en *El año pasado en Marienbad* se rememoran, como en la caverna platónica, los cuerpos reales de los que proceden. El saber, agazapado en la imagen hollywoodiense, se desplaza a un primer plano en la “modernidad” europea, mientras que el deseo es objeto de melancolía. Ambos, sin embargo, bullen igualmente en una y otra, experimentando transformaciones que sólo pueden contemplarse microscópicamente, mirando fijamente esos momentos de transición.

Pues bien, la película de Resnais es un espacio privilegiado para realizar esa operación, pues precisamente en ella el deseo se desliza en el saber, la carne en la palabra, el relato en el discurso sobre el relato. En un texto publicado también, más o menos, en la misma época que

ve la aparición fulgurante de *El año pasado en Marienbad*, Michel Foucault toma como excusa el mito de Teseo y el minotauro para elaborar una teoría del nuevo saber, ése que ha expulsado de su territorio cualquier rastro de deseo. Teseo quiere matar al minotauro, a su vez hermano de su amada Ariadna, para liberar un cierto deseo acaparado por ese monstruo encerrado en sí mismo, obsesionado por sí mismo, ese único ojo que todo lo ve y todo lo sabe, ese representante máximo del saber entendido como opresión. Teseo lo consigue, pero pierde a Ariadna: ¿es la pérdida, el duelo, la melancolía, el único excedente posible del saber?, ¿es el saber el que se desliza hasta la tristeza por el paraíso perdido, mientras que el deseo nos mantendría en la ignorancia, pero también en la felicidad? Foucault habla del “lenguaje del mundo” en términos que se parecen mucho al lenguaje que se utiliza en *El año pasado en Marienbad*: “... aparentemente carece de contenido, está sobrecargado de inutilidades formales, ritualizadas en una decoración muda [...]. Y sin embargo, es un lenguaje saturado y rigurosamente funcional: allí toda frase es una forma breve de juicio; vacía de sentido, debe recargarse con el mayor peso posible de apreciación. [...] Esta palabra charlatana, incesante, difusa, tiene siempre un objetivo económico: un cierto efecto sobre el valor de las cosas y de las gentes. [...] Lo que carga este lenguaje no es lo que quiere *decir*, sino lo que quiere *hacer*”.¹³⁰ ¿Acaso no estamos en el territorio del hotel parlanchín de *El año pasado en Marienbad*, de ese discurso sin fin que intenta hechizar tanto a la mujer como a los espectadores de la película, esas palabras que sólo remiten a sí mismas? ¿Y acaso eso no mata el deseo por la palabra (que se volatiliza en sus propios bucles) y los cuerpos (que se convierten en robots)? Eso es lo que Foucault identifica como la “perversidad moderna”, que se sitúa “del lado de la contra-natura, allí donde Teseo se dirige fatalmente cuando se aproxima al centro del laberinto, hacia esa esquina de noche donde, voraz arquitecto, reina el Saber”,¹³¹ es decir, el minotauro.

En ese punto de fuga abierto por Foucault, en un gesto teórico muy parecido al de la película casi coetánea de Resnais, *El año pasado en Marienbad* alcanza una nueva complejidad. Por una parte, se recrea en la tradición occidental no sólo del lado de Orfeo, como decíamos, sino

¹³⁰ Michel Foucault, “Un saber tan cruel”, recopilado en *Entre filosofía y literatura*, edición a cargo de Ángel Gabilondo, Barcelona, Paidós, 1999, págs. 151-152. En realidad se trata de un texto aparecido en la revista *Critique*, en julio de 1962, sobre sendos libros de C. Crébillon y J.-A. de Révéroni Saint-Cyr, dos clásicos de la literatura francesa del siglo XVIII, y de hecho Foucault toma prestada la expresión “perversidad moderna” del segundo de esos autores.

¹³¹ *Ibidem*, pág. 162. También Núria Bou y Xavier Pérez, en “Todos estos años en Marienbad” (incluido en el volumen colectivo *Alain Resnais: viaje al centro de un demiurgo*, Barcelona, Paidós, 1998, págs. 97-105), hacen uso de la metáfora teseica para poner punto final a su discurso, por otra parte uno de los más fructíferos que aún pueden leerse en torno a la película, y al que las presentes líneas deben más de una idea.

también de Teseo, siendo el Otro ese minotauro en su laberinto, el hotel o balneario, y siendo Él y Ella trasuntos de Teseo y Ariadna, aunque en este caso el hilo se transforme en narrativo y sea Él quien lo va dejando en el camino para que Ella lo recoja, al contrario de lo que sucede en la leyenda. En el lado opuesto de *Vértigo*, la película de Resnais parece hacer triunfar el deseo por encima del saber; en el mismo territorio que *Tú y yo*, el héroe consigue redimir a la mujer cautiva del reino de las sombras. Por otra parte, sin embargo, ese deseo vencedor no es el mismo deseo propulsor del goce narrativo del “clasicismo”, sino que es un deseo fantasmagórico, en el exterior del relato, un deseo que se va transformando poco a poco en saber, no tanto de los personajes como del espectador, un deseo un tanto melancólico. Al final de *El año pasado en Marienbad*, Él y Ella consiguen huir del Otro, reconstruir su deseo en oposición al saber maquiavélico del jugador-demiurgo, de quien detenta el poder, de quien hasta ese momento ha podido retener a la mujer. Pero eso el espectador no lo ve, sólo lo escucha a través del mismo relato con que se iniciaba la película, de la misma voz, de esa voz que quizá haya mentido todo el tiempo y también esté mintiendo ahora. Lo único que ve es un plano frontal del hotel, por la noche, con algunas ventanas iluminadas. Deslizado fuera del territorio en el que se desatan las pasiones, condenado a verlo todo desde el exterior, el espectador “moderno”, resultado de una película como ésta, sólo puede echar de menos aquella *narración deseante* propia del “clasicismo”. Del mismo modo en que *El año pasado en Marienbad* se ha contado a sí misma siendo muy consciente de sus operaciones de vaciado respecto a lo “clásico”, lo “moderno” se instituye ahora como otro mito que ha roto con el pasado y propone un nuevo placer: no ya el de desear sino el de saber, el de interpretar, sustituyendo el goce físico por la fruición intelectual. Y ahí empieza entonces su propio relato, condenado a vagar por los pasillos vacíos y los salones desiertos de un cine “clásico” que quizá, como el *affair* del año pasado, jamás existió, pues siempre llevó dentro la semilla de esa autodestrucción: un rito de paso que una película como ésta puede convertir en imágenes a su vez capaces de embalsamar el pasado —de los personajes, del propio cine— para convertirlo en presente eterno.

¿Puede la memoria, la melancolía del recuerdo *que pesa como una losa*, transformar el mito del “realismo social” que lastra algunas películas del Free Cinema inglés en otra cosa, en el lamento por un pasado que, en ese caso, nunca existió? En los títulos de crédito de *El ingenuo salvaje* (*This Sporting Life*, 1963) aparecen tres nombres míticos del llamado “Free Cinema”, la versión británica de los “nuevos cines” europeos surgidos en los años cincuenta y sesenta. Su director es Lindsay Anderson, que debuta aquí en el largometraje tras el

prestigio adquirido con *Every Day except Christmas* (1957) y *March to Aldermash* (1958), sus trabajos anteriores en el ámbito del corto documental. El productor es Karel Reisz, otro adalid del movimiento, responsable de *Sábado noche, domingo mañana* (*Saturday Night and Sunday Morning*, 1960), una película que, como luego se verá, presenta múltiples concomitancias con la de Anderson, y también impulsor de los dos cortometrajes mencionados, además de codirector del segundo de ellos. Y el guionista es David Storey, que, como Allan Sillitoe, autor de la novela en la que se basó el primer largo de Reisz, fue otro de los renovadores de la literatura británica de la época, en gran parte responsable de los nuevos aires cinematográficos.

También en 1963 Reisz presentó *Night Must Fall*, su segundo trabajo como director, y Tony Richardson, el otro vértice del triángulo que completaban Anderson y el propio Reisz, se decantó por la parodia histórica en *Tom Jones*, una fábula desvergonzada y no demasiado respetuosa con los primeros presupuestos teóricos e ideológicos del Free Cinema, por aquellas fechas ya en plena decadencia. *El ingenuo salvaje*, pues, es una película a destiempo, que parece regresar al realismo social cuando todos los demás se han desmarcado ya de él, cuando el Londres de los *angry young man* empieza a convertirse en la capital del *pop*, un texto que se presenta como la memoria del Free Cinema, de lo que quiso ser y de lo que ha terminado siendo. No en vano 1963 es igualmente el año en que aparece el primer elepé de The Beatles. Y tampoco es casualidad que Joseph Losey estrene en esas mismas fechas *El sirviente* (*The Servant*), donde la lucha de clases experimenta una curiosa inversión. De idéntica manera en que *Night Must Fall* es la historia de una esquizofrenia, *Tom Jones* se configura como un relato de época visto desde la ironía de una modernidad que se caricaturiza a sí misma. La furia antisocial de los jóvenes desclasados a los que habían dado vida Richard Burton o Albert Finney se reconvierte en el dandismo cínico de la cultura *mod*.¹³²

En *El ingenuo salvaje*, Storey proporciona una base literaria estándar transformada luego por Reisz y Anderson en un relato cinematográfico que pertenece a la vez a los tres y a ninguno de ellos. Pese a ganar la Palma de Oro en Cannes con *If...* (1968), Anderson nunca volvió a

¹³² O lo que Xavier Pérez llama “la huida melancólico-autodestructiva”, en la “tradición antiheroica de los jóvenes rebeldes del cine contestatario”. En “Perfiles trágicos del héroe juvenil”, en Vicente Domínguez (ed.), *La edad deslumbrante. Mitos, representaciones y estereotipos de la juventud adolescente*, Oviedo, Nobel, pág. 260. Esas huidas son también transiciones, como traspasar una puerta, que a veces se muestra impenetrable, como es el caso de los *angry young men*, donde impulso e impotencia se miran cara a cara.

firmar una película tan sugerente como ésta, y en ella ya pueden detectarse los ecos experimentales que resuenan en el resto de su filmografía. Y si el punto de partida es muy similar al de *Sábado noche, domingo mañana*, el tratamiento es diametralmente opuesto, aunque muchos detalles hacen pensar en las películas americanas de Reisz, hasta el punto de que su protagonista parece el antecedente del James Caan de *El jugador* (*The Gambler*, 1974) o el Nick Nolte de *Nieve que quema* (*Who'll Stop the Rain*, 1978). Este relato sobre seres escindidos es la representación perfecta de la cultura británica de la época: en guerra con una tradición que aún pervive, es incapaz de prescindir de ella a la hora de reformular sus propósitos.

El protagonista es Frank Machin (Richard Harris), un minero que de repente se ve convertido a sí mismo en famoso jugador de rugby. La película empieza una Nochebuena, cuando un encontronazo en el terreno de juego le provoca graves daños físicos. Mientras lo anestesian para extraerle los dientes, Frank recuerda el camino que ha recorrido para llegar a ese punto. Impredicible y violento, tosco y arrogante, su ambigua relación con la señora Hammond (Rachel Roberts), una viuda con dos hijos aún traumatizada por la misteriosa muerte de su marido, es el contrapunto de su vertiginosa ascensión social, al principio inconsciente y feliz, luego tenebrosa y traumática. De hecho, Frank se debate entre dos universos que no lo aceptan y a los que él, en justa correspondencia, tampoco quiere pertenecer, como si se tratara de dos puertas que no piensa traspasar, como si le diera miedo hacerlo. Con la señora Hammond se comporta bruscamente, sin ningún gesto de cariño, y a veces con injustificada ostentación: en una ocasión, le regala un abrigo de pieles y la invita a cenar a un restaurante de postín, donde acto seguido se dedica a vulnerar todas las normas sociales propias del evento. Igualmente, carece de sutileza para interpretar los códigos de sus nuevos amigos y nunca hace lo debido, ni siquiera cuando se trata de seducir a la mujer del jefe.

Los escenarios en los que transcurre la acción también son dispersos y disímiles. En casa de la señora Hammond, el ambiente luce gris y taciturno, siempre presidido por las botas del difunto, a las que Richard observa con una mezcla de estupor y consternación. Los pubs y los lugares de diversión no son especialmente sórdidos, y quizá por eso el protagonista tampoco acaba de encontrar su lugar en ellos, ni entre las parejas que se van formando ni en medio de las pequeñas intrigas mafiosas. Quizá su sitio esté en el campo de rugby, con los gritos y la violencia, donde no sirven las palabras ni las normas de conducta. Y puede que ésa sea la

razón de que la película empiece y termine en ese espacio, al principio visto como una realidad perturbadora, al final contemplado con una extraña añoranza. Aparecen también, por supuesto, los no-lugares típicos del paisaje industrial, las chimeneas amenazadoras, las vías solitarias, las casas alineadas en calles desiertas, pero no desempeñan la misma función que en *Mirando hacia atrás con ira* (Look Back in Anger, 1959) o *Un sabor a miel* (A Taste of Honey, 1961), ambas de Richardson: más que sugerir representaciones de una posguerra desolada, aquí se trata de decorados por los que vaga un alma en tránsito, a través del vacío, como sucede en *Sábado noche, domingo mañana*.

Los contrastes formales no terminan ahí. La música de Roberto Gerhard, inesperadamente, se adscribe a una vanguardia cercana a la exhibida por Giovanni Fusco, en la misma época, en las películas de Antonioni. Y la primera parte del relato está más próxima de Resnais que del naturalismo lineal que se estilaba en el Free Cinema. A partir del accidente sufrido en el campo de juego, Frank rememora en flashes su vida anterior, con un cierto desorden y esporádicos retornos al presente, reflejos tanto de la confusión vital de Frank como del carácter de puzzle de la película, que a su vez combina diversos registros tonales. Quizá debido a la admiración que Anderson sentía por John Ford, *El ingenuo salvaje* es tanto la historia de un desencuentro con el mundo como un retrato de su dualidad en una época de crisis, cuando los viejos y los nuevos valores luchan entre sí, de la misma manera en que el amor de Machin por la señora Hammond se ve enturbiado por su inesperada ascensión social.

La idiosincrasia del personaje, en fin, supone una curiosa revisión de la tipología del héroe cinematográfico del siglo XX. En el fondo, los *angry young men* procedían de la estirpe de Nicholas Ray, de sus criaturas violentas y desvalidas, que a su vez eran un trasunto de algunos personajes de la literatura *beat*. Y en el caso de *El ingenuo salvaje*, ese parentesco es tanto más acusado cuanto que Frank, como ocurre con Albert Finney en *Sábado noche, domingo mañana*, se ve despojado de la mitología asociada a la representación de la clase obrera para adquirir un carácter más abstracto, subrayado por su relación con la señora Hammond. Incapaz de amar, pero también renuente al abandono, Machin pasea su cuerpo vacilante por un paisaje desquiciado que luego, como decíamos, Karel Reisz trasladaría a América para que lo recogieran Martin Scorsese y Robert De Niro en *Taxi Driver* (Taxi Driver, 1976) y, sobre todo, *Toro salvaje* (Raging Bull, 1980), también la crónica de un enfrentamiento irracional con el mundo. Y, curiosamente, en esa violencia heredada se

reconocerá una parte de la vieja Europa, pues de hecho constituyó la otra cara de aquella errancia sentimental a través de la cual, más allá de la banda sonora, quizá Anderson y Reisz miraran hacia el cine de Antonioni, donde los cuerpos y los espacios se distendían en los lánguidos escenarios del tedio, y hacia el de Resnais, donde la memoria paraliza el cuerpo y lo reconvierte en autómata.

Pero hay que volver a *Sábado noche, domingo mañana* para extraer algo más de esta corriente que se cruza con la Nouvelle Vague y el cine americano intentando sustraer de ellos una tradición de la que carece y que *debe inventarse* a la sombra de esos dos prestigiosos del relato de la historia del cine. Frente a las películas más conocidas de Reisz, sea *Isadora* (Isadora, 1968) o *La mujer del teniente francés* (The French Lieutenant's Woman, 1981), la visión de *Sábado noche, domingo mañana*, su primer largometraje, depara más de una sorpresa. Para empezar, no hay en ella vocación esteticista alguna, sino más bien una dureza mineral, un blanco y negro sombrío y austero, una visión de la realidad en absoluto acorde con el romanticismo novelesco de las dos películas citadas. Tampoco el personaje convocado tiene mucho que ver con los protagonistas *sensibles* de las películas citadas, pues se trata de un obrero a la vez patético y despreciable, un bravucón vociferante y bullicioso que es consciente de su condición de explotado sólo en un nivel muy primario, el del enfrentamiento directo y más bien irracional con el sistema. Y, en fin, ni siquiera el tono empleado parece pertenecer al mismo hombre: frente al melodrama posmoderno abordado de manera más o menos distanciada, más o menos irónica, aquí emerge la crónica naturalista desde un enfoque esquivo de los acontecimientos, como si se quisiera dejar constancia de algo y a la vez analizarlo desde fuera. Reisz se adentra en el estilo “clásico” para extraer de él una “modernidad” en bruto, casi de manual, que luego reelabora para su retraducción en nuevo relato.

Sábado noche, domingo mañana, pues, pertenece más bien a ese grupo de películas que Reisz dirigió de manera intermitente a lo largo de su carrera y que tras su muerte, tras haber filmado únicamente nueve largometrajes en treinta años, se revelan como las más importantes de su corta filmografía, aquellas en las que de verdad *se expone* a encontrar un lugar en el cine. En otras palabras, junto a *El jugador* y *Nieve que quema*, su *opera prima* traza un sorprendente retrato de la época contemporánea, diseña un universo en el que todos los ideales han sido abandonados y, paradójicamente, todas las luchas están aún por

iniciar.¹³³ En *El jugador*, basada en la novela de Dostoievski, un profesor de universidad dedica su tiempo libre a rastrear el ambiente nocturno de su ciudad y ofrecerse en víctima propiciatoria de un orden social en crisis perpetua. En *Nieve que quema*, un veterano de la guerra de Vietnam se introduce en el tráfico de drogas dejando en evidencia uno de los agujeros negros del neocapitalismo: la irreversibilidad de una economía basada en el terror y la explotación, un sistema capaz de trasladar la angustia bélica a la vida civil sin solución de continuidad. *Todo el mundo gana* (Everybody Wins, 1990), su última película, es un adecuado epílogo a este itinerario, pero todo empieza en *Sábado noche, domingo mañana*, donde la desideologización del proletariado deja paso irreversiblemente a la reproducción mecánica de la violencia institucional, a la crisis de la identidad moderna.

Esta dualidad se da a conocer al espectador no bien iniciada la película, cuando la cámara filma a Arthur Seaton (Albert Finney) en la fábrica donde trabaja, en apariencia con inconfundible estilo documental, en el fondo mediante el recurso a un peculiar monólogo interior: una voz *over* desvela sus pensamientos a través de un procedimiento que volverá a utilizarse hacia el final. Lo que el espectador ve se contrapone a lo que oye, la realidad exterior a la realidad interior, y de este modo una situación alienada y degradante se convierte, tal como afirma la narración del propio Seaton, en la historia de una rebelión. La interiorización, por parte de las clases explotadas, de la cultura popular del antihéroe, divulgada a través del cine y la televisión, da lugar a la reelaboración constante de idealizaciones y mitos, todo ello a partir de una situación tan prosaica como el trabajo cotidiano y su regulación en forma de tiempo libre para el ocio, otra disociación que se hace presente desde el título. Estamos, pues, en el terreno de la manipulación de los relatos a través de una memoria *educada*, un tema que la “modernidad” situará cara a cara con la languidez decadente del “clasicismo” en la época. Reisz ya había explorado ese terreno en alguno de los cortometrajes que rodó antes de *Sábado noche, domingo mañana*, sobre todo en *We Are the Lambeth Boys* (1958), acerca de los vecinos de un barrio de Londres filmados durante sus ratos de esparcimiento, significativamente contrapuestos a sus miserias cotidianas, pero es en su primer largo donde empiezan a moverse todas las implicaciones de este cataclismo social.

¹³³ Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon advierten esta continuidad entre el Free Cinema y el cine americano de los setenta, de quien Reisz será inesperado compañero de viaje en su vertiente “exiliada”, junto con Ivan Passer o John Boorman. Véase “Karel Reisz”, en *50 años de cine americano*, Madrid, Akal, 1997, págs. 895-900.

A partir de ese principio, que sitúa la película desde un primer momento en la cresta de la ola, el resto del metraje se dedica a seguir a Seaton en su deambular y a mostrar el revés de la trama, el lado oscuro del personaje que ese hombre ha construido sobre sus propias cenizas. El héroe de nuestro tiempo, el proletario orgulloso y airado, el tipo que nunca se deja pisotear, es en realidad un pobre hombre, uno de esos bocazas que claman contra el sistema mientras aceptan sus prerrogativas y soportan sus humillaciones. Reisz hace especial hincapié, por ejemplo, en las relaciones del protagonista con las mujeres, lo cual le lleva a dibujar una peculiar topografía sentimental del milagro económico europeo de los años cincuenta, así como de sus consecuencias respecto a la vida afectiva. La aparente flexibilización de los tabúes sexuales provoca diversos equívocos acerca de la crisis de la masculinidad, reflejada en el reciclaje de las costumbres y su engañosa puesta al día. Y ello desemboca en la aceptación incondicional de los ritos comunitarios que chocan frontalmente con las vanas promesas de liberación que traen los nuevos tiempos. Por un lado, Seaton deja embarazada a la esposa de uno de sus compañeros de trabajo, lo cual le vale una paliza descomunal. Por otro, sus juergas semanales, sus borracheras indiscriminadas, esos pequeños actos rituales que él cree de rebeldía y el entorno social acepta sólo como válvula de escape, culminan en una boda indeseada y la reintegración definitiva a los mecanismos de castración propios de la familia tradicional.

Y sin embargo, a pesar de todo eso, *Sábado noche, domingo mañana* no es una película moralista, ni mucho menos el retrato de un personaje siniestro o despreciable. Como *El ingenuo salvaje*, habla de la clase obrera sin reducirse a su ámbito, y ello la acerca más de lo que pudiera parecer a una generación de directores estadounidenses que en aquella época se estaban formando como espectadores y, por qué no, también como cineastas. Podría decirse, en ese sentido, que, tal como *El ingenuo salvaje* conectaba directamente a Antonioni con Scorsese, *Sábado noche, domingo mañana* es el antecedente directo de películas como *Malas calles* (Mean Streets, 1973), también de Scorsese, o *Blue Collar* (Blue Collar, 1978), de Paul Schrader, a su vez el guionista de *Taxi Driver* y *Toro salvaje*, que al tiempo señalan el camino conducente al Abel Ferrara de *El rey de Nueva York* (The King of New York, 1990) o *El teniente corrupto* (Bad Lieutenant, 1992): una revisión crítica de la historia contemporánea, un análisis político de nuestra época a través de los grupos marginales desgajados de la clase proletaria. Al término de la película de Reisz, ese personaje fascinante, casi admirable en su absurda tenacidad, en su eterna rebelión contra todo y contra todos, lanza una piedra contra el grupo de casas en el que se verá condenado a vivir el resto de sus

días, en un gesto quizá heredado del James Dean de *Rebelde sin causa* (Rebel Without a Cause, 1955), de Nicholas Ray: una última manifestación de inconformismo que puede seguir contribuyendo a construir su propio mito de *angry young man*, un mito en el que sólo él acabará creyendo.

Pues bien, esa misma relación de ambivalencia entre lo que cree Seaton y lo que cree la película persiste en el diálogo que entablan esta última y el espectador, no sólo en ese interminable cruce de referencias a la cultura popular sino también, curiosamente, en el desplazamiento que acaba experimentando. En buena ley de la ortodoxia cinéfila, *Sábado noche, domingo mañana* es una de las películas emblemáticas del Free Cinema, pero eso, en su caso, adquiere otras resonancias, hasta el punto de identificar al personaje con la deriva del movimiento: el “nuevo cine británico” que surgió a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta se ha revelado también, finalmente, como un artefacto cultural construido a medias entre la industria del cine y los nuevos ideólogos del poder, a partir, eso sí, de ejemplares concretos y en algún caso ciertamente renovadores. Otros mitos, otros ámbitos. Y un estilo que Reisz, ya en su época, veía condenado a una banalización que no tardó en llegar. En el interior de este complejo mecanismo, bulle una torva nostalgia por una tradición que nunca llegó a existir como tal, que nunca se inscribió en el relato del cine con la fuerza de otras, pero también puede verse, agazapada, una especie de melancolía prospectiva por lo que dejará como herencia y que ella, en cruel paradoja, tampoco podrá alcanzar: las sombras del manierismo de Hollywood y de la Nouvelle Vague, las huellas huidizas de Antonioni y Resnais, cuelgan de *Sábado noche, domingo mañana*, como de *El ingenuo salvaje*, para dejarse caer y solidificarse en las tinieblas apocalípticas del New Hollywood de los setenta, donde la “modernidad” ya empieza a llorarse a sí misma. Idéntica operación, por cierto, que la llevada a cabo por Visconti con *El Gatopardo* (Il Gatopardo, 1963), en aquellos mismos momentos, para reconducir la figura del muerto viviente a las puertas mismas del Nuevo Cine Americano de la mano de Burt Lancaster, el Elmer Gantry de Richard Brooks, pues esta película empieza en los orígenes del capitalismo que hace posible figuras como las de Anderson y Reisz para terminar en una especie de prólogo de las películas más “operísticas” --y por ello saturadas, donde el vacío se muestra a través de su sublimación fantasmática— del cine americano de los setenta, de *El padrino* (The Godfather, Francis Ford Coppola, 1972) a *El cazador* (The Deer Hunter, Michael Cimino, 1978).

En 1962, Visconti había realizado uno de los episodios de *Bocaccio '70* (Bocaccio '70), película que también contó con la colaboración de Federico Fellini, Vittorio de Sica y Mario Monicelli. Ese medimetro se titula *El trabajo* y debe contarse entre lo mejor de su producción, por mucho que su apariencia sea la de una miniatura más bien insignificante, un *tour de force* de inspiración teatral entre dos actores y un solo escenario, un bonito artefacto de gran elegancia retórica pero muy poco brío dramático, sobre todo si se compara con los dos mastodontes fílmicos que lo preceden y siguen en la filmografía viscontiana: por un lado, *Rocco y sus hermanos* (Rocco e i suoi fratelli, 1960), gran fresco histórico y novelesco sobre la inmigración y la pérdida de las raíces en la posguerra italiana; por otro, *El gatopardo*, un nuevo relato-río, esta vez ambientado en los tiempos de la unificación y dedicado a glosar el principio del fin de la nobleza siciliana, así como la irresistible ascensión de la nueva burguesía. No obstante, el paso de los años ha confirmado que *El trabajo* puede considerarse un sutil pórtico de *El gatopardo*, hasta el punto de que una no puede entenderse sin la otra y viceversa. Mientras *Rocco y sus hermanos* habla del devenir de la lucha de clases, *El trabajo* y *El gatopardo* se centran en un solo estrato social, la clase dirigente, para examinar de qué manera es capaz de transformar sus estructuras con el único fin de seguir detentando el poder.

A la luz de *El trabajo*, pues, *El gatopardo* trasciende algunas de sus características emblemáticas para convertirse en un organismo mucho más complejo de lo que aparenta, no tanto la minuciosa descripción de un traspaso de poderes como la crónica de una mutación, de un cambio de piel, tan doloroso para algunos como lógico e irrefutable para otros. "Es necesario que todo cambie para que todo siga igual", en efecto, pero esa transformación no tiene para nada en cuenta a la clase obrera, por otra parte la protagonista de *Rocco y sus hermanos*, y se produce únicamente en el seno de los estratos sociales más privilegiados. En *El trabajo*, una mujer de la alta sociedad exige a su marido una remuneración económica equivalente a la que éste concede a las prostitutas con las que se acuesta. En *El gatopardo*, un príncipe siciliano pone en marcha todos los mecanismos a su alcance para favorecer la escalada social de su sobrino en medio del nuevo panorama social surgido tras la victoria de Garibaldi. Tanto en una como en otra, la intriga y la maquinación son los instrumentos empleados para reactivar la circulación del dinero y asegurar el *statu quo* económico. No tanto un cambio, pues, como la continuidad a través de una transición que se pretende lo menos traumática posible. Por ello la película habla únicamente de "gatopardos, hienas y chacales", no de las clases oprimidas, que sólo aparecen en contadas y significativas

ocasiones: las persecuciones y los fusilamientos durante la toma de Palermo por las fuerzas garibaldinas; la mujer y el bebé sentados en plena calle, al paso del príncipe de Salina (Burt Lancaster) y Chevalley, el enviado del nuevo gobierno; los campesinos que trabajan y cuya imagen encadena con el inicio del baile con el que se podrá fin a la trama...¹³⁴

En fin, el *huis clos* en el que se desenvuelve la sórdida transacción de *El trabajo* amplía su espacio en *El gatopardo*, pero no su sentido ni su simbología. Al igual que la pareja de la primera, cuyos trueques y tejemanejes deben contemplarse como una modificación imprescindible para la supervivencia de su hegemonía, nunca para su socavamiento a través de una dudosa vindicación feminista, las negociaciones del príncipe de Salina dejan al descubierto el complicado funcionamiento del poder, dramatizan ese breve período de tiempo durante el cual todo podría llegar a ser de otra manera, y describen las maniobras de reconducción empleadas por quienes manejan los hilos para que no sea así. El baile final, que ha empezado con la imagen de los campesinos al sol, termina con unos disparos en *off*, oídos desde el coche de caballos que transporta a Tancredi (Alain Delon), su prometida Angelica (Claudia Cardinale) y el padre de ésta, Don Calogero (Paolo Stoppa), un latifundista enriquecido: acaban de ejecutar a algunos de los que pretendían seguir adelante con la lucha armada, sumir al país en la anarquía, según la perspectiva de los nuevos dirigentes representados por Tancredi y Caloggero, que ya han conseguido su lugar en el sol entre los políticos emergentes. Ese nuevo capitalismo siciliano, auspiciado al alimón por las alianzas matrimoniales y los trapicheos comerciales, es a la vez el sucesor de la aristocracia y el predecesor de las organizaciones mafiosas, que nacen de una sólida superposición entre la lealtad al clan familiar y la lógica implacable del crecimiento empresarial. Y es de este punto de vista de donde surgiría la asociación con *El padrino*, de la que casi podría considerarse una secuela, unidos ambos relatos por el empuje sinfónico de Nino Rota.

Pero ¿quién es ese príncipe de Salina, el Maquiavelo involuntario de todo este embrollo? Uno de los muchos misterios que alberga *El gatopardo* se centra, a pesar de todo, en la supuesta simpatía que parece sentir Visconti por su protagonista. Los tópicos se repiten: sobre todo el origen nobiliario del propio cineasta, así como del autor de la novela de partida, escrita por el también aristócrata Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Pero hay que examinar más de cerca esa identificación, que muestra muchos más matices de lo que parece y se

¹³⁴ Para *El trabajo*, véase el librito de José Luis Guarner, *Conocer Visconti y su obra*, Barcelona, Gedisa, 1978, págs. 77-79.

revela finalmente un juego de espejos cuyos destellos alcanzan tanto a Lampedusa como a Visconti, a Salina como al propio espectador. El relato, como también ocurrirá con *El padrino*, o con *El cazador*, empieza y termina con sendos rituales: en su caso, el rezo del rosario y el baile, el vínculo trascendental y el vínculo mundano. Entre ellos, puntuados a su vez por otros actos similares como misas y cenas, se desarrolla el itinerario del príncipe, empeñado a su pesar en dar por terminada su etapa hegemónica y preparar el camino a los nuevos capitostes. En el origen, la famosa sentencia, "Es necesario que todo cambie para que todo siga igual", pronunciada por Tancredi en su primer encuentro con su tío y luego repetida por éste en su discusión con Don Ciccio (Serge Reggiani). Como pasos sucesivos, los enfrentamientos del noble con los distintos *otros* sobre los que ejercerá su influencia y en cuya imagen deberá mirarse para reafirmarse en el sentido de su evolución: el padre Pirrone (Romolo Valli), sacerdote empeñado en la conservación del Antiguo Régimen; Don Ciccio, pobre organista de iglesia que tampoco cree en las bondades de los nuevos tiempos; Don Calogero, ave rapaz cuyo objetivo primordial es casar a su hija Angelica con Tancredi para asegurarse el aval nobiliario; Chevalley, enviado del nuevo gobierno que no consigue convencer al príncipe de Salina para que acepte el puesto de senador... En estos diálogos y conversaciones, a lo largo de este recorrido durante el cual un noble más bien hurraño y misántropo sale de sí para encontrarse con el mundo y transformarlo, el príncipe descubre su propia privacidad, un concepto inventado por la nueva burguesía en oposición a su lado público exhibido en las relaciones sociales o comerciales. Y de la privacidad se traslada a la intimidad, al encuentro con el yo, que a su vez conduce a la conciencia de sí y a la conciencia del hombre como ser-para-la-muerte.¹³⁵

La filmografía posterior de Visconti indaga trabajosamente en esta doble condición: el capitalismo nacido a finales del siglo XIX trae consigo no sólo un nuevo *infrahombre*, opuesto al *superhombre* nietzscheano y condenado a un eterno deambular sin rumbo en busca del beneficio económico, sino también un *hombre-a-la-intemperie*, entregado

¹³⁵ Youssef Ishaghpour lo dice así en "Le cinéma classique maintenant. L'historicité du récit dans "L'Innocent" de Visconti": "El cine de Visconti es la culminación del cine clásico de los años treinta. [...] Mientras en el exterior se desarrollaba el cine moderno, esencialmente reflexivo, que empieza con *Ciudadano Kane*, por la negación de la mimesis, de lo visible y de la narración, por el cuestionamiento de la imagen del maestro y del carácter todopoderoso de la propia imagen, de la belleza y del arte, Visconti, como hace [Thomas] Mann frente a la vanguardia, se vio obligado a encerrarse en la Historia para continuar la tradición cultural y artística del humanismo. Pero si el historicismo encallado en la realidad actual no ha encontrado otra materia que la Historia, la cultura humanista no ha cesado de descomponerse y de perder todo su valor afirmativo en el cine de Visconti: su destrucción es demasiada como para que una conciencia lúcida pueda encontrar refugio en ella". En *D'une image à l'autre. La nouvelle modernité au cinéma*, París, Denoël/Gonthier, 1982, pág. 109. La traducción es mía.

intermitentemente al vacío ocioso que deja el tiempo de los negocios y, por lo tanto, también desprotegido ante la angustia que provoca la mirada en el espejo, la misma que enfrenta al príncipe consigo mismo en su vagabundo durante la escena del baile. Efectuadas todas las transacciones, rematados todos los intercambios, reaseguradas las posiciones, Salina ya no puede mirar ni al esplendor del pasado, que se le escurre entre los dedos, ni a la esperanza del futuro, que no le pertenece, y de ahí su errancia sin fin: mientras los demás bailan, contempla su rostro demacrado en el espejo, conversa desgadamente con otros espectros como él, intenta refugiarse en habitaciones solitarias y, finalmente, accede a bailar con Angelica un último vals, no tanto una despedida como el enfrentamiento postrero con el otro, el mismo, ahora encarnado en un deseo sexual que nunca podrá satisfacer si no es a través de su sobrino, su sucesor.

No se sabe si Salina es un demiurgo, alguien que pone en marcha la ficción según sus intereses, que maneja a los demás personajes como a muñecos sin voluntad. Sí es cierto, sea como fuere, que su intervención en los hechos provoca modificaciones en el devenir de éstos, y que acaba ofreciéndose a sí mismo como espectáculo de decadencia y muerte. Desde el momento en que Tancredi pronuncia ante él la gran consigna del cambio sin cambios, la divisa del capital que se perpetúa a sí mismo, Salina no sólo empieza a preparar la continuidad de su línea hereditaria, no de casta pero sí de bienes, sino que también se apresta para un suicidio final cuidadosamente ritualizado. Sus duetos con el resto de los personajes representan el prelude de su anulación como ente social y como individuo, que culmina precisamente en la escena del baile, en esa gran celebración del *borrado* que ocupa el último tercio de la película. Desde el inicio, el príncipe se refugia en el distanciamiento y la inmovilidad: se aleja de sus compinches de clase para contemplarlos desde fuera, se recluye en las estancias más solitarias para sentarse y reflexionar. Frente al constante ajeteo del resto de los asistentes, que bailan y charlan de habitación en habitación, él prefiere dejar de moverse, convertirse en naturaleza muerta, única verdad frente a la gran mentira de ese bullicio sin sentido del poder, cuyos cachorros pretenden vivir el tránsito sin convulsiones. Al final, el príncipe se aleja solo por las calles, se arrodilla ante un viático y desaparece a la izquierda del encuadre, entre las sombras de la madrugada, hasta que su figura se funde con la oscuridad.

Esta última secuencia de *El gatopardo* se diluye a sí misma, y a la totalidad de la película, en la pura aniquilación del relato, que a su vez se ha ido debilitando poco a poco a lo largo de esos minutos finales. Hasta el momento, la narración ha transcurrido a salto de mata, sin apenas estridencias dramáticas, incluso con algún que otro *flashback* más o menos caprichoso. Las elipsis que separan una escena de otra no contribuyen a la inteligibilidad del sentido, sino que prefieren utilizar la técnica del *decrecendo*, desde la cima del rosario interrumpido por la guerra y la batalla de Palermo hasta la cima del encuentro con Chevalley. Y entonces llega el baile en el palacio Ponteleone, la ceremonia fúnebre que termina con la desaparición de todos los personajes, algunos apurando su última danza en las postrimerías de la fiesta, otros esfumándose en la oscuridad: una "dilatación hiperbólica", en palabras del propio Visconti, que celebra el tránsito realizado por la película desde el cubismo neoclásico de Lampedusa al impresionismo fúnebre de Marcel Proust, a tal punto que esa secuencia monumental es lo más cercano que filmó Visconti a lo que hubiera podido ser su anhelada adaptación de *En busca del tiempo perdido*. Como las heroínas lánguidas de Antonioni o los *vitelloni* fantasmagóricos de Fellini, también los espectros de otro tiempo de Visconti estaban prestos para desaparecer en su propio desfile, para abandonar el mundo de la figuración en pos de una quimera fugitiva.

3. Manierismo de la modernidad: el pasado en el presente¹³⁶

¿Colapso o eclipse? Si hay que hacer caso al título de la película de Antonioni, aquella que cierra su trilogía, se trataría más de lo segundo que de lo primero, pues un eclipse significa una oscuridad total y desoladora, que no ahorra aquello que sí deja en elipsis el colapso, es decir, el dolor de ver cómo todo se petrifica lentamente. Todo: la ideología, la vida emocional, los mecanismos de la memoria y el pensar, y también el cine, la leyenda del cine que, como lo demás, adquiere un grado de aguda mineralización donde los héroes caen derrotados y la humanidad que resta de esa catástrofe ni siquiera tiene fuerzas para verse como tal, con lo cual vuelve a convertirse en mito, o por lo menos a intentarlo. Hay que decir, a este respecto, que existe una misteriosa circulación de atracciones y personajes entrecruzados en las películas que componen la “trilogía” de Antonioni. *La aventura* empieza con una desaparición y termina con el dudoso inicio de una relación amorosa. *La noche* se concentra en una pareja hastiada de sí misma y de todo cuanto les rodea, quizá los amantes de *La aventura* reencontrados años después. Y *El eclipse* se abre con una ruptura y se cierra con un nuevo principio, un hombre y una mujer que empiezan a amarse sin saber muy bien por qué.¹³⁷ Monica Vitti atraviesa los tres relatos como una presencia vagabunda, de manera que la muchacha a la que da vida en *La noche*, el oscuro objeto del deseo de Marcello Mastroianni, podría ser tanto la protagonista de *La aventura* como la de *El eclipse*, también dos burguesas ociosas atrapadas en una inextricable red de espejismos sentimentales. Las ciudades son susceptibles de intercambiarse, los interiores producen la misma sensación de hastío e incluso los gestos de Vitti reaparecen una y otra vez, a modo de rimas que conectan una película con otra.

¹³⁶ El análisis de *El noviazgo del padre de Eddie*, de Vincente Minnelli, ha aparecido publicado en inglés, con modificaciones, en el volumen de Joe McElhaney (ed.), *Vincente Minnelli. The Art of Entertainment*, Michigan-Detroit, Wayne University, 2009.

¹³⁷ Núria Bou escoge precisamente *El eclipse* para dibujar el paso del melodrama “clásico” a la desestructuración del género propia de la “modernidad”: “El cine de Antonioni, la extraordinaria inflexión que presenta, dentro de una época ya de por sí fructífera en poéticas cinematográficas innovadoras, respecto al modo de decir las relaciones humanas y las relaciones de los seres con el cosmos que habitan, constituye el auténtico paradigma de su tránsito: su discurso fílmico no nace de la ruptura radical, sino de una inicial inversión de los motivos y las formas del clasicismo americano. [...] En todo caso, esa misma concentración temática obliga al director de *L’eclisse* a asumir la escena fundacional soporte de toda la arquitectura de la narrativa clásica: el enamoramiento (o re-enamoramiento) entre los dos protagonistas del film”. En *Plano/contraplano*, op. cit., pág. 97.

La aventura, *La noche* y *El eclipse* no son tres universos distintos, sino uno solo que se despliega en diversos planos narrativos. Los personajes podrían salir de uno de ellos para entrar en el otro y la estructura común no se resentiría. El Gabriele Ferzetti de *La aventura* es tanto el Mastroianni de *La noche* como el Francisco Rabal de *El eclipse*, amantes maduros que se enfrentan al final de sus respectivas “aventuras” a través de la aceptación del tedio o el final de una historia de amor. Una de las imágenes más repetidas es la que muestra a Monica Vitti desapareciendo del plano, fugándose hacia el espacio que hay más allá del encuadre, no sabemos muy bien adónde. Así termina su intervención en *El eclipse*, quizá para trasladarse a *El desierto rojo*, quizá para retroceder y ocupar los inacabables salones de *La noche*, o para volver a conocer a Ferzetti en *La aventura*. Si *El eclipse* resulta ser la propuesta más radical de la trilogía es precisamente porque esas fugas constituyen su razón de ser. Microcosmos de esos mundos desolados que tanto fascinan al Antonioni de los sesenta, esta película acaba de dibujar el mapa de un territorio sin fronteras, atravesado por múltiples agujeros negros que se comunican entre sí como pasadizos secretos. El espacio es multiforme e inabarcable. El tiempo es sólo una construcción mental. Y David Lynch no está lejos de todo eso, al tiempo que en esos no lugares aún pueden reconocerse las huellas del melodrama “clásico”.

Al principio de *El eclipse*, Vittoria (Vitti) y Riccardo (Rabal) aparecen en una habitación, al amanecer, tras una noche en vela que supuestamente ha sellado el fin de su romance. Se mueven como robots por un espacio de aspecto lunar, un entorno cotidiano que se ha convertido en un aséptico campo de batalla. Impolutos, sin una mancha, sin una herida, asisten al desmoronamiento de su universo con palabras estereotipadas y gestos banales. Al final, Vittoria y Piero (Alain Delon), un agente de bolsa con quien parece haber iniciado una nueva relación, se despiden hasta el día siguiente sin demasiado entusiasmo y la cámara los abandona para filmar desérticos paisajes urbanos, aquellos por los que han paseado sus cuerpos desnortados a lo largo de la película u otros por los que ahora circulan nuevas figuras humanas igualmente indiferentes. En medio, vemos escenas de frenética actividad en la bolsa, donde Vittoria conoce a Piero. Vemos a Vittoria con sus amigas, con quienes comparte un sucinto viaje en aeroplano o una extraña noche de fiesta. Y vemos la casa de Piero, su oficina, y la casa de Vittoria, que vive con su madre, y poco más. Explicar *El eclipse* con palabras es una experiencia desalentadora, pues no conduce a nada, a ninguna historia que pueda considerarse interesante. Verla, en cambio, es otra cosa, pues sus imágenes convierten el vacío que albergan en una sensación asfixiante y pavorosa. Si *La aventura* era una película de ciencia ficción, *El eclipse*, en mayor medida aún que *La noche*, es una historia de terror.

Todas las escenas están concebidas como retablos cerrados sobre sí mismos y, a la vez, abiertos a cualquier posibilidad narrativa. Se trata de un mecanismo ya ensayado en las dos películas anteriores, pero llevado aquí hasta el límite, de manera que apenas existen lazos de unión entre los diferentes *tableaux*. Por ello no hay que sorprenderse de esos siete minutos finales en los que no sucede nada, postales de la desolación únicamente identificadas entre sí por la música inarmónica de Giovanni Fusco: tampoco en el resto de la historia ocurren demasiadas cosas, hasta el punto de que las idas y venidas de los personajes, siempre sin rumbo, o con rumbos circulares e infinitos, componen algo así como pinturas abstractas más atentas a los movimientos de masas y volúmenes que a la penetración psicológica. Es imposible encontrar análisis de los sentimientos en *El eclipse*, ni mucho menos personajes entendidos a la manera clásica. Los protagonistas, como los decorados, son impenetrables, y sólo podemos conocer su apariencia exterior, metáfora de una sociedad cada vez más escorada hacia la ocultación y la máscara. En la bolsa, todos gritan y gesticulan: el dinero también es invisible, pero genera neurosis, como ocurre cuando algunos inversores pierden sus ahorros, un acontecimiento que la película contempla como un pequeño apocalipsis capitalista. En realidad, ni siquiera existe ya la nostalgia del paraíso, pero ello sucede porque la película está ensayando un lamento por sí misma, por una variedad de “lo moderno” que Antonioni abandonará enseguida. Vittoria se disfraza de indígena africana en casa de una amiga que ha vivido en Kenia. Luego, en los alrededores de su casa, el viento mueve las rejas de las mansiones, vistas en perspectiva como lanzas que apuntan al cielo.

Como en el tramo final, toda la película es una sucesión de sombras fantasmales que se mueven por un territorio en principio familiar, pero en el que se sienten extrañamente ajenas. En el último plano, junto con la palabra FINE, una luz extraña inunda la pantalla a modo de eclipse cinematográfico.¹³⁸ *El eclipse* habla del eclipse de los sentimientos, pues, pero también del eclipse de la “modernidad” en el cine, un avance de lo que luego será la “muerte del cine”. No se trata de la imposibilidad de contar historias o de desacralizarlas, sino de que las historias del siglo XX y su desmontaje se han homogeneizado hasta tal punto que da igual

¹³⁸ Así lo describe Domènec Font: “La historia no ha llegado a su término, pero los personajes se eclipsan. El vacío de la historia ha dejado paso a una composición de imágenes vacías del barrio del Eur (complementadas con sonidos atonales) en cuya figuración se reconoce el informalismo y la abstracción [...] con toques surreales. [...] Algunas imágenes resultan difíciles de descifrar y amplían la dificultad receptiva del film”. En *Michelangelo Antonioni, op. cit.*, págs. 163-164. No se trata tanto, pues, del vacío, como de una densificación progresiva de las redes significantes que impiden el acercamiento hermenéutico, como intento explicar más adelante.

contar una que otra, deconstruir una que otra, y de ahí la indefinición y la confusión de la película, que va de lo narrativo a lo hermenéutico sin solución de continuidad. Como en el conjunto de la trilogía, todos los personajes podrían ser otros, y sus tribulaciones las de sus vecinos. En un universo alienado y masificado, el individuo pierde su individualidad, aquello que lo caracteriza como persona. Y por lo tanto pierde también la capacidad de narrarse a sí mismo, de hacerse una vida, de trazarse una dirección que seguir. El trabajo, como el amor, se sustenta en huecos ceremoniales que esconden el terror que provocaría ver la realidad tal cual es: cuando Vittoria se va de la oficina de Piero, tras haberse entregado a sus juegos sexuales, él vuelve a colgar todos los teléfonos, que empiezan a sonar sin que nadie responda a las llamadas. Poco a poco, en esas escenas decisivas, el tiempo y el espacio se confunden, se hacen uno, como si para los personajes fuera imposible controlar sus actos en un ámbito que puedan dominar.

Los últimos planos, en fin, permanecen aún hoy día como uno de los momentos decisivos del relato de la historia del cine, pues confirman esa ceremonia de la confusión que ha alcanzado incluso al llamado “proyecto moderno”. Una muchacha pasea a un bebé en cochecito. Los lugares por los que caminaron Vittoria y Piero aparecen desérticos, a la luz de un crepúsculo incierto. El rostro de un hombre cualquiera, sus gafas, su mentón. Segmentos de arquitectura moderna que parecen líneas dibujadas en el cielo. Un grupo de personas desciende de un autobús y se aleja de espaldas, como zombis. Otro hombre lee un periódico: “La pace é debole”. La película se esparce en múltiples direcciones sin decidirse por ninguna. Una vez abandonados los héroes de la trilogía, ya no sabe qué hacer, *ni qué hacer con ese no saber qué hacer*, por lo que ni siquiera se disgrega, sino que se convierte en una señal luminosa, una señal de alarma. De hecho, podría seguir a cualquiera de esos personajes, como Vittoria cuando espía al hombre de la bolsa, que simplemente se sienta en un café y luego se va. Podría ensayar nuevas historias, nuevos argumentos, nuevos impulsos antinarrativos, tan plausibles como el que ha practicado *El eclipse*. Da lo mismo, porque para Antonioni todos los relatos, todas las relaciones, todos los hombres y todas las mujeres, *toda intención de contar las cosas de otra manera o de buscar en los intersticios de lo que significa contar*, son iguales a sí mismos y a los demás.

“Hay algo terrible en la realidad y no sé qué es”, dice Giulianna (de nuevo Monica Vitti) en *El desierto rojo*, la siguiente película de Antonioni.¹³⁹ De película en película, desde *La aventura* a *El eclipse* pasando por *La noche*, la relación de Vitti con el cine de Antonioni se hace cada vez más estrecha, de manera que resulta imposible imaginar esas ficciones sin la languidez de su figura, sin su mueca de hastío. La neurosis manifiesta de su personaje en *El desierto rojo*, entonces, puede parecer una pirueta demasiado amanerada respecto a su desgastado tránsito por las películas anteriores, pero en realidad se trata de su conclusión. No se olvide, empero, que estamos ante una ficción materialista, y la relación entre los cuerpos y los objetos, los seres y los paisajes, adquiere en ella una dimensión más física y directa que nunca.

Giulianna, la acomodada esposa de un ingeniero, la mujer que estuvo a punto de morir en un accidente de tráfico y desde entonces es incapaz de desenvolverse con normalidad en el mundo exterior, la burguesa insatisfecha que terminará en brazos de un extraño (Richard Harris), se mueve y retuerce por espacios que ya no reconoce, nunca parece cómoda o tranquila en ningún lugar. Ya no es que vagabundee, sino que se agita, mira a su alrededor como si hubiera perdido algo, ya no tanto la estructura como la desestructuración: su cuerpo y su mente, como el cine de Antonioni, *han ido tan allá que allá donde están ahora ya no hay nada*, ni siquiera la propia nada. Incluso la escena del encuentro sexual con Corrado está filmada con una furia aparente que, en el fondo, sólo pretende describir su convulsa inquietud. A diferencia de la tensa introversión de Harriett Andersson o Ingrid Thulin en las películas rodadas por Ingmar Bergman en esa misma época, o de la sensualidad huidiza de Anna Karina en las de Jean-Luc Godard, el deambular desnortado de Monica Vitti por las narraciones de Antonioni, que llega a su culminación en el temblor de *El desierto rojo*, actúa simultáneamente hacia dentro y hacia fuera, desea abrazar el mundo íntegramente y conservar su propia identidad. *El desierto rojo*, como la misma Giulianna, no busca ninguna trascendencia en las cosas: sólo quiere asirlas para que no huyan definitivamente, pero en ese gesto encontrará su pérdida definitiva.

¹³⁹ John Orr sitúa *El desierto rojo* en el inicio de una corriente cinematográfica que termina con *Tres colores: azul* (Trois couleurs: Bleu, 1993), de Krzysztof Kieslowski, y expone la figura sacrificial como paradigma del nuevo héroe enfrentado a una realidad cada vez más irreconocible. Ese movimiento transitivo también pasaría por películas como *Aguirre, la cólera de Dios* (Aguirre, der Zörn Gottes, 1973), de Werner Herzog, *Stalker* (Stalker, 1979), de Andrei Tarkovski, o *Apocalypse Now* (Apocalypse Now, 1979), de Coppola, y definiría una veta especialmente significativa de la “modernidad”. En *Contemporary Cinema*, Edimburgo, Eddinburgh University Press, 1998, págs. 32-79.

Frente a la naturaleza solidificada y los nuevos entornos urbanos de *La aventura* y *La noche*, *El grito* y *El eclipse*, las primeras escenas de *El desierto rojo* dibujan los límites de un universo que ha cambiado definitivamente de rostro.¹⁴⁰ Una gran refinería expulsa humos y vapores, provoca sonidos monstruosamente rítmicos, altera el paisaje con su presencia gigantesca. La hierba y el agua han perdido su color natural para adaptarse al nuevo cromatismo metálico del panorama postindustrial. Las propias calles de la ciudad también son grises o incoloras, se confunden con un cielo siempre encapotado al final de una perspectiva inquietante. Giulianna, sin embargo, no lamenta esta mutación. A diferencia de su marido, que la acepta indiferente, o de Corrado, que huye de ella de ciudad en ciudad, Giulianna siente el deseo irrefrenable de estabilizarse, de no sentir que el suelo se desliza bajo sus pies, como le sucedió en el hospital tras el accidente. A ella no le afecta el cambio en el aspecto de las cosas, sino el hecho de que éstas se le escapen, como las personas. A veces los contornos se difuminan, las imágenes se hacen borrosas, los colores se confunden. En otras ocasiones, cuando mira a quienes la rodean, no puede discernir los límites entre los cuerpos, los objetos y los trasfondos. Y eso convierte la realidad en algo monstruoso. La cámara se desliza por el rostro de alguien y luego sigue subiendo, hasta enfocar la pared, como si no importara filmar una cosa u otra. Los cuerpos parecen terminar en objetos y los objetos en líneas abstractas. En la habitación del hotel donde se entregará a Corrado, mira la barandilla roja de la cama y luego sigue más allá de ella, como si cayera en un abismo.

El propio Antonioni, en una intuición que formalizó Pasolini, atribuye la mirada de la cámara a los ojos de Giulianna. Puede que sea cierto, pero eso no impide que él aparezca siempre tras ella. Giulianna mira las cosas, pero Antonioni la filma a ella en el acto de mirar, muestra en directo el funcionamiento de una conciencia escindida que en el fondo es la suya. Y esa conciencia es también una diferencia respecto al mundo que lo rodea, porque el hecho de que Antonioni filme las cosas de ese modo significa que aún no ha llegado a un acuerdo con él. Como Giulianna, él es el visionario, aquel que ve lo que otros no pueden ver, ya sea a través de la cámara o de una sensibilidad exacerbada, lo que en realidad viene a ser lo mismo. Hacia la mitad de la película, Giulianna y su marido, junto con Corrado y unos amigos, se entregan a estúpidos juegos eróticos en una cabaña junto al mar. Ese entretenimiento típicamente

¹⁴⁰ Para comprobar qué referencias culturales utiliza Antonioni en la pintura de ese universo, véase el texto de Angela Dalle Vacche “Antonioni’s *Red Desert*”, en su libro *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*, The Athlone Press-University of Texas Press, 1996. Reproducido en John Orr y Olga Taxidou, *Post-War Cinema and Modernity*, Edimburgo, Eddinburgh University Press, 1998, págs. 318-332.

burgués, sin embargo, termina cuando junto a la ventana aparece un barco, como un fantasma, y se declara una epidemia. Y es Giulianna quien percibe más agudamente esa situación de peligro, quien se altera hasta el punto de olvidar el bolso en la cabaña, quien al final contempla a sus compañeros como figuras engullidas por la niebla. Y Antonioni quien contempla ese mundo en descomposición a través de la mirada del deseo regenerador. Ha habido, pues, un cambio en la heroína y en el cineasta de la “modernidad”: ahora se ve más allá del cine y de su relato, más allá del melodrama y de su ausencia, se observa la materia minuciosamente, lo cual lleva a encontrar formas monstruosas que, al contrario de las que aparecían en el papel pintado de Bergman, *no tienen un más allá*, no suponen metafóricamente ninguna puerta, ningún espejo. El mundo, más allá del barroco manierista y de sus consecuencias, es una superficie plana que sólo ostenta manchas, granos de la imagen, imagen que no conduce a ninguna otra imagen porque no hay pasillo por donde hacerlo.¹⁴¹ He ahí, pues, un callejón sin salida de la “modernidad” que habrá que solventar para continuar el relato del cine, pero al que todavía le queda una estación de paso, *Blow Up* (*Blow Up*, 1966), la siguiente película de Antonioni.

El eclipse terminaba con la disolución del universo en una luz glauca y mortecina, como al final de un incendio. En *El desierto rojo*, título que invoca el paisaje después de aquella batalla, una superviviente del Apocalipsis se propone reconstruir el mundo figurativo a través de las formas y los colores que han resistido a la catástrofe, reconfigurar un flujo que se ha convertido en un magma monstruoso, como el que fluye de la boca de The Phantom en *INLAND EMPIRE*. Y el primer paso, el primer corte para esa tarea es reconocer la situación, penetrar en las apariencias y desenmascararlas. No es extraño que esta película fascinara a Pasolini, pues ese personaje mesiánico que pretende restituir el mundo a su justo lugar desarrolla su misión a través del esfuerzo y del dolor. Giulianna, en fin, descubre el sinsentido de la ficción burguesa y de los juegos que pueden hacerse a su costa, de ese simulacro al que poco a poco se va uniendo incluso la clase obrera. El propio Corrado, durante la reunión con los trabajadores que ha reclutado para un trabajo ignoto en la Patagonia, los percibe como arquetipos prisioneros de su propia imagen, una masa informe a la que ni siquiera su individualización es capaz de otorgar rasgos peculiares. La lucha de clases se ha vuelto hasta tal punto opaca que sólo la destrucción del espejismo del bienestar

¹⁴¹ Domènec Font se cruza insospechadamente con John Orr cuando menciona a Tarkovski como continuador de los hallazgos de *El desierto rojo*: “En ese espacio informe que se manifiesta como fisura del tiempo (algo que seguirá fascinando a dos brillantes cineastas antonionianos de los ochenta como Angelopoulos y Tarkovski) se verifica una vibración del aire, de los colores”. En *Michelangelo Antonioni, op. cit.*, pág. 179.

puede reactivarla. Y es ahí donde Giulianna debe desempeñar su papel, como una mártir de su propia obsesión.

Pero Giulianna es también un ser-para-la-muerte, alguien marcado por la conciencia de su finitud. Allá donde mire, ve el filo de los seres y los objetos, su clausura. En un momento dado, cuando parece que su hijo también va a incorporarse a su universo de sombras, le explica un cuento: una muchacha, una playa idílica, un barco que llega y desaparece, y por fin un lugar en el que las cosas *cantan*, en el que las rocas parecen carne. Ése es su sueño, un paraíso más allá de todo, donde su cuerpo torturado por el movimiento constante halle la paz en esa misma rugosidad hecha piedra. O la atracción del abismo como liberación. Domènec Font, en su libro sobre Antonioni, habla de Morandi y Piero della Francesca, entre otros, como precursores del arte pictórico del cineasta. Pero éste, por lo menos en *El desierto rojo*, es también un escultor, del mismo modo que había sido arquitecto en *La aventura*, por ejemplo. Por ello “lo terrible” que menciona Giulianna es como la *terribilità* de otro Miguel Ángel que también amaba las figuras deformadas por el dolor o el anhelo. ¿Quizá por eso, muchos años más tarde, Antonioni dirigió un cortometraje titulado *Lo sguardo di Michelangelo* (2004)?

En este sentido, Antonioni coincide por fin con Dreyer, más allá de Ray y de Godard, pues ambos fracturan el relato del cine, cogen un atajo que lo convierte en una masa abstracta, que no conduce a ninguna parte. *La palabra* estaba basada en una obra de Kaj Munk, autor danés influido por Kierkegaard y los existencialistas. *Gertrud*, en 1964, el mismo año que *El desierto rojo*, sitúa su punto de partida en la literatura de Hjalmar Söderberg, más cercano a Strindberg. Dreyer parece proponerse la conservación del hilo conductor de su propia obra, de manera que *La palabra* y *Gertrud* se exhiben mutuamente como en un espejo, complementan sus discursos hasta tal punto que a veces resulta muy difícil imaginarlas por separado. Por ejemplo, el mundo en el que vive Gertrud también está regido por una economía de subsistencia. Se mueve entre su marido, un aspirante a ministro que pretende equilibrar vida amorosa y laboral en la misma balanza, y su amante, un aspirante a músico famoso que abandona su existencia pseudoboemia para casarse con una muchacha de buena familia. En medio, un antiguo amor que llora por ella, pero con esa nostalgia vagamente romántica tan propia del melodrama que hubiera podido ser *Gertrud*. Los espacios aparecen sometidos a idéntica codificación: la casa para las discusiones domésticas, el lago para los

devaneos extramatrimoniales, los salones de la alta sociedad para los enfrentamientos con el pasado y el presente. Pero entonces ¿quién es esa Gertrud que se planta frente a la cámara como un espectro, que ya no puede desaparecer de la escena como hacía Johannes, que no tiene otro remedio que mostrarse a los demás en toda su simpleza y su complejidad, como la Giulianna de *El desierto rojo*?

Gertrud, decía Dreyer, es una intolerante, pues no soporta que los demás ignoren su sed de absoluto, su concepción exclusivista del amor. Algo de eso hay, pero lo que importa es el modo en que el director se sitúa ante este personaje que tanto le turba. Al contrario que Johannes, esta mujer sólo puede desaparecer a través de la alteración de su propia conciencia, otro gesto que la une a la desaparición de todo lo visible que pone en escena *El desierto rojo*. En la recepción, no puede resistir la presencia simultánea de todos los hombres a los que ha amado y se desmaya, pierde el conocimiento. Gertrud, pues, como Johannes, también practica el dispendio frente a la economía excesiva de su entorno, pero el suyo no es el exceso de la palabra, sino más bien el del movimiento desacompasado, el de la vida cuando ha perdido todo punto de referencia, *incluida esa tranquilidad que da ser consciente de no tener ningún punto de referencia*. Es asombroso comprobar hasta qué extremo, en ese momento del relato fílmico, dos cineastas como Antonioni y Dreyer coinciden en ese punto de fuga, conciben dos personajes femeninos que pueden ser herederos de la figura de la hembra sacrificial que el propio Dreyer había instaurado en *La pasión de Juana de Arco* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1931) --y que Godard había seguido en *Vivir su vida*, hasta llegar a Lynch--, pero se niegan a ello, prefieren retorcerse antes que morir, desaparecer en la superficie de un mundo que ha perdido todo relieve, de manera literal en *El desierto rojo*, de manera alusiva en *Gertrud*. Sin embargo, mientras Johannes da la vida, Gertrud sólo la quiere para sí. Por ello su destino es la soledad, pero en el interior del encuadre, no en ese exterior del que nada se sabe y nada se percibe, es decir, condenada a poblar un territorio fantasma que evoca el plano "clásico" sin conseguir hacerlo presente, y que busca la inconveniencia del plano "moderno" sin encontrarla, porque ya se ha perdido. En lugar de reunir a la comunidad, la divide. Y en lugar de resucitar la carne, la amortaja, incluida la suya propia. Es la otra cara de una santidad radical cuyo principal objetivo, como el de Dreyer, es la transformación del espacio que la rodea.

La escena final de *Gertrud*, como la de *La palabra*, transcurre en una habitación iluminada por una luz enorme, descomunal, hasta el punto de que, en este caso, incluso las figuras quedan difuminadas, *todo es un blanco sin matices*. Han pasado los años, y es en esa elipsis donde Gertrud ha experimentado la metáfora de la muerte, se ha convertido definitivamente en un fantasma. Con el pelo cano, vestida también de blanco, conversa con un antiguo amigo, el único que le ha permanecido fiel. ¿Ha pasado el tiempo o simplemente se encuentra en otra dimensión? Mientras Johannes violentaba la ficción traspasando las fronteras de la verosimilitud, Gertrud no puede hacer otra cosa que aceptar el sueño de una vida que ya no es vida, en la que sólo queda su exceso y su dispendio, sin economías de ningún tipo. Interrumpir el flujo de la realidad, el devenir de la ficción, es la misión de todo artista, de todo santo. Pero no se pasa al otro lado así como así. En las fronteras del bien se encuentra el mal, la desgracia propia y ajena. Y es muy difícil establecer la línea divisoria entre uno y otro, atravesar la puerta entre la transgresión redentora y el sueño de la razón. Ésa es la bendición de Johannes y la tragedia de Gertrud y Giulianna, de Dreyer y Antonioni, que al fin quedan suspendidos en otra dimensión, más allá incluso del cine.

Por eso *Blow Up*, la película que Antonioni filma en Londres después de *El desierto rojo*, recoge las ruinas de *Sábado noche, domingo mañana* y *El ingenuo salvaje* para que se confundan en el gran manto sin relieve de su película anterior, más allá de la cual sólo puede explorarse la naturaleza de la imagen, una disolución que el cine todavía no estaba dispuesto a aceptar. Del eclipse de los sentimientos pasamos a la desertización de las relaciones y, en fin, al estallido, pues “blow up” alude a las ampliaciones fotográficas, pero también significa emerger, salir violentamente a la superficie, explotar, disolverse. ¿A qué se refiere Antonioni, entonces? ¿Al misterioso contorno que emerge, impasible y hermético, a partir de una fotografía, como la figura en la alfombra de Henry James? ¿O a la historia de un individuo que se desmorona por la aparición de una imagen desestabilizadora? En *El eclipse*, Monica Vitti contempla ensimismada cómo desaparecen de su cuerpo los últimos signos de vida emocional. En *El desierto rojo*, sus paseos en el filo del vacío se contraponen al nacimiento de un paisaje iconográfico que niega incluso la posibilidad de la figura humana tal como se ha concebido hasta entonces. En *Blow Up*, el fotógrafo interpretado por David Hemmings, que parecía haberse integrado en ese nuevo sistema como una pieza más, entrevé un universo

paralelo cuyo acceso le será vedado porque en él sólo existe un gran vacío que ni siquiera el mundo de la imagen está dispuesto a asumir.¹⁴²

Se trata, pues, de un relato de misterio cuyas raíces se hunden en el pasado, ése del que carece el protagonista. Y un pasado también indefinido, donde un relato primordial --¿qué es eso y por qué no lo averiguamos?—se abalanza por encima del espectador, y de todas sus expectativas, para ir a caer en el otro extremo, en la negación del relato en imágenes y el regreso a la fotografía, ancestro del cinematógrafo. La investigación sobre la imagen no funciona por sí misma, no es el centro de una narración periférica, sino su culminación. Primero, el cambio de sexo: la mujer por el hombre, Monica Vitti por David Hemmings, heredero de Albert Finney y Richard Harris, digamos que su versión dandi, aunque en realidad, como se verá luego, los personajes interpretados por la Vitti en *El eclipse* y *El desierto rojo* encuentran aquí su continuación en la figura de Vanessa Redgrave, la inquietante muchacha del parque. Segundo, el cambio de país: de Italia a Gran Bretaña, de la degradación del paisaje clásico a su escamoteo, pues en el Londres de *Blow Up* el entorno urbano ha perdido su identidad y la naturaleza ha sido confinada a la continuidad de los parques. Si se suman las dos circunstancias, el resultado es la desaparición de la inquietud y del movimiento, asociados con las figuras femeninas, y también la desaparición de un escenario con posibilidades de modificación o, por lo menos, sensible a la intervención humana. En compensación, *Blow Up* es la película de los desvíos, donde el hecho de esfumarse tiene mucho que ver con el acto de tomar otro camino, como intenta por última vez Antonioni. David Hemmings se adentra en un parque cuando en realidad su objetivo era una pequeña tienda de antigüedades. Luego, se abisma en la contemplación de lo abstracto cuando sólo pretendía resolver un enigma.

¿Desaparición del movimiento? Sí, pero del movimiento en busca de algo, aunque no supiéramos muy bien qué, propio de las heroínas incorporadas por Monica Vitti en el cine previo de Antonioni. Porque la verdad es que Hemmings se mueve, y mucho. Toda la primera parte de la película describe precisamente esos movimientos mecánicos. Al principio le vemos salir de un asilo para indigentes, camuflado entre la multitud, pues se ha infiltrado

¹⁴² Ese “entrever” es como asomarse a una puerta, al umbral de lo desconocido, como sugiere Núria Bou hablando de *BlowUp*: “Como en el cine clásico, Antonioni puebla todos sus films con puertas, ventanas y umbrales, donde tienen lugar los primeros encuentros entre los personajes. *Contra ese mismo cine clásico*, sin embargo, mantiene el protagonismo de los umbrales distanciadores como presencia obsesionante a lo largo de la narración”. En *Plano/contraplano*, *op. cit.*, pág. 138.

allá sólo para tomar unas fotografías. Luego se cambia de ropa y dirige su cámara hacia una de sus modelos, sesión filmada como si de un coito se tratara, con la imagen culminante del protagonista a horcajadas sobre la muchacha para captar el rostro de ella en toda su intensidad. Después continúa su trabajo con otras chicas, una coreografía del tedio que finaliza con una *parade* espectral: las modelos alineadas sobre un fondo neutro mientras la cámara efectúa un leve movimiento envolvente. En medio de estas fantasmagorías, Hemmings se agita, grita, habla por teléfono, da órdenes a sus ayudantes, no se detiene ni un momento. Una vieja hélice llama su atención en la tienda de antigüedades, se la lleva a su casa y la deposita en el almacén: un objeto concebido para el movimiento y condenado a la inmovilidad, como le sucederá a él mismo.

Y, en efecto, ésa es también la transformación que sufrirá Hemmings en la secuencia del parque. Allí, una pareja se mueve al ritmo de la seducción amorosa, como tantas otras veces en las películas de Antonioni. Ahora, sin embargo, ese peculiar *pas à deux* adquiere un aire distinto, pues lo vemos a través de los ojos de otro, un intermediario que es a la vez artista y público: al principio, Hemmings pretende encuadrar e inmovilizar el acontecimiento; después se deja llevar por él. La muchacha, que luego confesará una vida sentimental agitada, le pide el coche y no lo consigue. Él vuelve a casa para revelar las fotografías, que pretende incluir en un libro de próxima publicación, y recibe la visita de ella, insistente. Como decíamos, Vanessa Redgrave es una especie de Monica Vitti condenada a un papel secundario: el mismo rostro prefarraelita, la misma expresión displicente, la misma angustia injustificada, los mismos movimientos sin rumbo. En casa de Hemmings, se desnuda para intentar convencerlo de que le ceda el coche, se oculta los pechos con los brazos cruzados mientras da vueltas sobre sí misma, como una esfinge que oculta su indiferencia tras una estudiada sensualidad. Esa figura, en la ficción de Antonioni, deja ahora paso a su reflejo masculino, que ha logrado inscribir todos esos gestos en el nuevo simulacro de la sociedad de masas.

Cuando el “hombre nuevo” se enfrenta por fin a la naturaleza de esas imágenes con las que trabaja cotidianamente, descubre que la problemática superficie de *El desierto rojo* encubría también el pozo sin fondo de la negrura absoluta. Su indagación es un viaje al final de las sombras que termina cuando la apariencia figurativa deja paso a las manchas y, simultáneamente, éstas *toman* el mundo real, lo convierten en un cadáver. Se trata de una transferencia entre realidad e imaginario ya presente en el cuento de Julio Cortázar que sirvió

de excusa al guión de Antonioni y Tonino Guerra, “Las babas del diablo”, pero sobre todo entendida como un pasar al otro lado del espejo para ver que allí sólo se oculta el vacío de la muerte. ¿Dónde están las puertas milagrosas de McCarey, o los paisajes urbanos de *La aventura*, o los pasillos infinitos, pero pasillos al fin, que canalizaban la energía del cine pocos años antes? En *Blow Up*, hay que regresar al punto de partida para asumir un doble reconocimiento: la condición falsaria de la llamada “realidad” y ya no la imposibilidad de desenmascararla, sino la inutilidad de intentarlo. Tras la revelación y el descubrimiento del vacío, tras la visión del flujo primordial y tenebroso que él, como artista, nunca podrá *cortar*, Hemmings vuelve a su mundo para contemplarlo con otros ojos. La práctica del sexo desinhibido muestra su banalidad en el *ménage à trois* con las dos jovencitas que quieren ser modelos. El concierto de The Yardbirds, los ritos de la cultura pop, se dibujan como ceremonias fúnebres pobladas por estatuas de sal. La fiesta en la que irrumpe el protagonista en busca de su editor sustituye el escenario burgués de *La aventura* o *La noche* por una nueva moral rápidamente convertida también en estereotipo. Y, al final, los mimos que juegan un partido de tenis imaginario interpelan a Hemmings, como carontes modernos, para que regrese a las tinieblas de la ignorancia tras haber osado intuir la luz del conocimiento. Lejos de ser el centro y razón del relato, pues, las secuencias del parque y el revelado, la fascinación del enigma y la ansiedad de su resolución, constituyen únicamente otra etapa en la caracterización fragmentaria de ese héroe contemporáneo, a la vez farsante y visionario, que tiene lugar paso a paso a lo largo de la ficción. No estamos muy lejos del James Taylor de *Carretera asfaltada de dos direcciones* (Two-Lane Blacktop, Monte Hellman, 1971), que se quema en un deseo, en un fuego interior que ni siquiera existe, aunque la iconografía de esa película dé una continuidad a la melancolía cinéfila al incorporar el paisaje americano y, con él, un cierto regreso al *western*.

El fotógrafo se revela entonces uno de esos impostores que de vez en cuando descubren una cierta verdad en la cual, sin embargo, son incapaces de instalarse porque eso significaría su completa anulación. Y, de paso, el propio Antonioni descubre con ello la naturaleza del artista moderno, incluido él mismo. Como en el caso de Bergman o Fellini, su misión es pintar el desorden emocional y sentimental de su época a través de una máscara impasible. Pero, en *Blow Up*, la ocultación ostenta un mecanismo aún más retorcido. El placer de la hermenéutica sustituye al de la seducción sexual, pues Hemmings prefiere abismarse en las fotografías que en el cuerpo de Vanessa Redgrave, algo inédito hasta ahora en los héroes de Antonioni. Y del mismo modo en que esas instantáneas ampliadas simulan una cadena

narrativa que podría encerrar un misterio, el relato esconde su verdadero significado tras una reflexión sobre la naturaleza de la imagen. Pero no se trata de eso, sino de seguir indagando en ese sujeto contemporáneo progresivamente difuminado, desdibujado, fuera de sí. Como todo en este mundo, el autor es, también, su propia ficción.

Pero ¿el autor de qué? Regresar a Minnelli, a través de *El noviazgo del padre de Eddie* (*The Courtship of Eddie's Father*, 1963), quizá dé una respuesta a esa cuestión. ¿Puede estar el autor en el interior de la ficción y, desde ahí, ausente, manipular los cuerpos presentes, de manera que el flujo se reconduzca, de modo que no haya necesidad de caer en la mancha, en la obsesión por el vacío, por el fantasma? ¿Se puede dar solución a la cuestión del fantasma y hacerlo, a la vez, por medio de un espacio de nuevo articulado en huecos y puertas por cuyo tránsito recuperar la melancolía tranquilizadora de la “puesta en escena”? Ahí se encuentra el nudo gordiano no sólo del cine manierista y moderno, sino también del cine contemporáneo, de nuevo escindido entre Antonioni-Dreyer (la ausencia) y McCarey-Minnelli (el fantasma), o entre la “modernidad” europea y el “barroco” americano: el eterno retorno no cesa de fluir.

Pero volvamos a *El noviazgo del padre de Eddie* y constatemos que empieza con una variación sobre una escena muy habitual en las comedias americanas de los años cincuenta y sesenta. Un hombre trastea en la cocina, preparando el café para el desayuno. El lechero llama a la puerta. El hombre se dirige a otra habitación para despertar a un niño de unos diez años, su hijo: es su primer día de colegio después de las vacaciones de verano... Este tipo de exordios tenían, en su origen y en su versión femenina, una finalidad muy concreta: dar a ver un modo de vida, definitivamente consolidado a partir del desarrollismo económico de los cincuenta y a menudo simbolizado por cocinas-nido donde la madre organizaba la vida familiar. Pero en ese inicio de *El noviazgo del padre de Eddie* falta algo, un agujero que Tom Corbett (Glenn Ford) intenta llenar con sus idas y venidas, su paso rápido, su desplazamiento a través de pasillos y habitaciones. ¿Dónde está precisamente esa mujer, esa madre, la figura totémica que da soporte a la tribu? ¿Por qué Eddie (Ron Howard) no está en su habitación? ¿Por qué aparece en la cama de su padre, una cama de matrimonio, hecho un ovillo bajo las sábanas, completamente oculto? ¿Por qué es el padre quien prepara el desayuno y despierta al niño? He ahí una herida abierta, una ausencia por ahora inexplicable que hace tambalear los cimientos del género y que la película no se atreve a enunciar directamente, dada su enormidad, su monstruosidad. El lechero pregunta si a partir de ahora debe dejar menos

botellas. Y ya en el colegio, el padre comenta a Eddie que la camisa que lleva es *aún* de las que planchó su madre...

Su madre. ¿Separación, divorcio? No, algo mucho peor, irremediable, pues enseguida sobreviene la réplica del muchacho: “Is mummy really dead?” (¿De verdad mamá está muerta?). La incredulidad del niño es también la del espectador, adquiere connotaciones metafílmicas, pues algo tan cruel es inconcebible en una comedia familiar, un producto de entretenimiento de los muchos que fabricaba Hollywood en aquella época. Sin embargo, toda esa primera parte de la película está dedicada a devastar las bases sobre las que hubiera debido moverse el relato de pertenecer a ese circuito del consumo rápido. Y enseguida se hace evidente que *El noviazgo del padre de Eddie*, como sugiere tajantemente su título, no es tanto una película sobre un niño como sobre el padre de ese niño,¹⁴³ y por lo tanto no es una comedia familiar, sino un peculiar artefacto que pretende seguir las convenciones de las *sophisticated comedies* de los años treinta para desmontarlas desde dentro. El concepto de *remarriage*, que ha popularizado Stanley Cavell,¹⁴⁴ tiene aquí algo de macabro, pues con quien querría volver a casarse Tom es con su mujer muerta, con un cadáver. A falta de eso, debe buscar sustitutos, representaciones. En este sentido, el decorado del piso se convierte en un pequeño teatro del mundo para Eddie y su padre, un santuario dedicado a la memoria de la madre muerta y sólo habitado por sus réplicas fantasmagóricas. La primera aparición de Elizabeth Marten (Shirley Jones), la vecina, amiga de la difunta y evidente referencia sustitutiva para Eddie, amplía el marco narrativo más allá del rellano, al piso de enfrente, y está dedicada a explicar esa ausencia que es a la vez presencia ineludible. “When I opened the door and saw you, I have expected to see Helen...” (Cuando he abierto la puerta y te he visto, esperaba ver a Helen...), dice Tom al verla. En otras palabras, Helen, la ausencia, puede aparecer en cualquier hueco, en cualquier recoveco de la ficción, porque en realidad nunca se ha ido de ese espacio de puertas abiertas, de circulación incesante de las relaciones humanas, e incluso del deseo, que representa el lugar de la domesticidad. Por lo tanto, he ahí la gran tentación de Tom al iniciar su proceso de *remarriage*: recuperar a Helen en la figura de Elizabeth, su doble, como así será finalmente. No obstante, antes de eso Tom deberá pasar su particular vía crucis a través del universo femenino, lleno de peligros y tentaciones. *El*

¹⁴³ En sus memorias (*I Remember It Well*, New York, Doubleday, 1974), Minnelli se refiere al argumento de la película como la historia de un padre enfrentado al “amor sagrado”, al “amor profano” y a la “mujer sofisticada” (capítulo 21).

¹⁴⁴ Stanley Cavell, *La búsqueda de la felicidad*, Barcelona, Paidós, 1998.

noviazgo del padre de Eddie, a este respecto, es la narración del aprendizaje de Tom, no de Eddie.

Uno de los conceptos clave que utiliza Cavell en su libro es el de *conversation*. La relación amorosa, el matrimonio, no es sólo un intercambio sexual, ni mucho menos económico o de productividad, sino un diálogo interminable en el que dos personalidades se enfrentan y maduran gracias al contacto humano y sentimental. En *El noviazgo del padre de Eddie*, sin embargo, esa conversación es más bien discusión, debate, incluso lucha. Tom y Elizabeth, como cualquier pareja en ciernes que se precie, presentan puntos de vista distintos sobre muchos aspectos, incluida la educación de Eddie. Su primer enfrentamiento serio tiene lugar después de que el niño haya sufrido una crisis tras ver muerto a uno de sus peces. Elizabeth lo acuesta y le pregunta por la relación entre el acontecimiento en sí y sus sentimientos respecto a la muerte de su madre. Tom, airado, se dirige al salón y se sirve una copa, de modo que cuando la muchacha sale de la habitación ya está preparado para la batalla. De la misma manera, hacia el final tiene lugar la escena clave, a la vez el último choque entre la pareja y la demostración final de las intenciones de la película respecto al género o géneros en los que se inscribe, en concreto respecto a las convenciones de la *sophisticated comedy* y los estrechos límites que pueden separarla, a veces, del melodrama. Tras encontrar a Eddie, que se ha escapado del campamento de verano por desavenencias con su padre, Tom y Elizabeth tienen una amarga discusión en casa de él, durante la que se reprochan mutuamente su miedo al compromiso y a la vida. Es curioso que Tom no pise, en ningún momento de la película, la casa de Elizabeth, lugar sagrado donde habita una virgen vestal que él considera inaccesible, quizá por asimilación a su esposa muerta. Esa discusión final, en paradójica oposición al diálogo según Cavell, fortalece los vínculos y asegura un cierto entendimiento más allá de su precariedad, pero tampoco legitima la entrada del macho en territorio femenino: en la última escena, Tom y Elizabeth hablan por teléfono, parecen entenderse, pero cada uno permanece en su casa, aunque las puertas de sus respectivas viviendas sigan abiertas en ese espacio común del proyecto familiar que es el rellano. La contradicción entre esa libertad de movimientos y las fronteras invisibles establecidas por las convenciones sexuales y tribales corre paralela, en el fondo, a la fractura que se esboza entre la *sophisticated comedy* y el melodrama: si en la primera, sobre todo en los años treinta, la *conversation* es siempre irónica y punzante, en el segundo los enfrentamientos suelen ser airados y amargos. De esta manera, *El noviazgo del padre de Eddie* progresa a través de un

diálogo siempre interrumpido, carente de toda fluidez, en el que la guerra de los sexos no es casi nunca divertida, sino más bien problemática y accidentada.

Por supuesto, toda esta operación de dragado sistemático se debe a la “puesta en escena” de Minnelli, un cineasta post-clásico cuya relación con los géneros debe dirimirse necesariamente en términos de conflicto, nunca de armonía. De hecho, *El noviazgo del padre de Eddie*, pese a ser una de las últimas películas de su filmografía, hereda en línea directa los presupuestos ya fijados en sus primeros trabajos, especialmente en *Cita en San Luis* (Meet Me in St. Louis, 1943) y *The Clock* (1944). De la primera recoge la reflexión sobre cómo debe filmarse no sólo el cuerpo, sino también la psicología de una mente infantil transida por el dolor, más o menos lo que harán también Rossellini en *Alemania, año cero* (Germania, anno zero, 1947) o Truffaut en *Los cuatrocientos golpes*. De la segunda retiene el itinerario que supone la formación de una pareja, el difícil camino hacia la felicidad. En este sentido, la Margaret O’Brien de *Cita en San Luis* parece el mismo personaje que la Judy Garland de *The Clock* o el Ron Howard de *El noviazgo del padre de Eddie*, cuerpos frágiles y vulnerables cuya pequeñez transmite la existencia oculta de una mente atormentada por la soledad y el desamparo. Y sus reflejos adultos se mueven igualmente en esa indefinición perpetua: Tom, en *El noviazgo del padre de Eddie*, es un hombre marcado por la posibilidad de la tragedia, que pierde a su mujer y está a punto de perder a su hijo. No es casualidad que el actor encargado de darle cuerpo sea precisamente Glenn Ford, tan dotado para la comedia como para la expresividad melodramática, como demuestran sus rígidas interpretaciones para el Fritz Lang de *Los sobornados* (The Big Heat, 1953) o *Deseos humanos* (Human Desire, 1954), sendos ejemplos indiscutibles del “manierismo” hollywoodiense. La parte final de *El noviazgo...*, la sección previa al desenlace, es tan oscura y sombría como una película de Douglas Sirk: la noticia del extravío de Eddie, el viaje de Tom en coche hasta el campamento, su tensa espera, la conversación con el amigo de su hijo en la cabaña, el regreso en plena noche... De la misma manera, la pelea entre Tom y Elisabeth también tiene lugar en la penumbra, un tono crepuscular que contrasta con la luminosidad de la primera parte. ¿Comedia o drama? ¿Película familiar o trayecto doloroso en pos del amor? Minnelli, manierista del contraste, combina los gráciles movimientos de Shirley Jones entre los dos apartamentos con la histeria del padre desesperado, la coreografía musical de la planificación con el expresionismo del claroscuro...

Pero hay otras mujeres en la vida de Tom y Eddie, con lo que *El noviazgo...* no se limita a la *conversation piece* que podría haber sido de tener en cuenta sólo a Elizabeth. En otro de sus textos sobre cine, Cavell habla de la *unknown woman*, sobre todo, claro está, a partir de la película de Max Ophüls *Carta de una desconocida* (*Letter from an Unknown Woman*, 1948), basada en la novela de Stefan Zweig.¹⁴⁵ Al contrario que los personajes femeninos de las comedias clásicas, aquellos que aparecen en muchos melodramas no son aceptados en el cuerpo social, permanecen como elementos extraños a él, pues sus exigencias están más allá de las reglas, un arquetipo cuya disolución final se encuentra en la Giulianna de *El desierto rojo* y la protagonista de *Gertrud*. Su destino es la soledad y, más allá de eso, la muerte en vida. En *El noviazgo...*, Tom conoce a Rita Behrens (Dina Merrill), una mujer liberada, diseñadora de modas, elegante y sofisticada. Es, por así decirlo, la contrafigura de Elizabeth, enfermera voluntaria cuyo atractivo se basa en su aspecto dulce y maternal. Mientras el espacio de Elizabeth es el hogar, el de Rita se despliega en un amplio espectro de bares, restaurantes y salas de fiesta, además de un sofisticado apartamento que incluye un perro especialmente pendenciero. Se trata, por supuesto, del típico enfrentamiento hollywoodiense entre la fémina complaciente y la mujer de mundo, entre tradición y modernidad. Sin embargo, Minnelli pone el énfasis no tanto en el choque entre esos personajes como en el contraste entre los arquetipos, en el modo en que el melodrama se infiltra en el ámbito de la comedia. Rita es la metáfora perfecta de la vanidad de la vida urbana, cuyo máximo exponente minnelliano sería la secuencia en el bar de *Brigadoon* (*Brigadoon*, 1954), apoteosis de la confusión y el caos. Pero además Rita va demasiado lejos, su sentimiento de posesividad respecto a Tom llega hasta el punto de pedirle que vivan solos, sin Eddie, durante los primeros meses de su futuro matrimonio, algo que ni Tom ni el mecanismo narrativo de la película pueden tolerar. Rita es, por lo tanto, un personaje trágico, condenado al fracaso en un contexto como el de *El noviazgo...* Y también es un personaje típicamente minnelliano desde el momento en que antepone sus sueños a la realidad que la circunda: quiere convertir su vida en una obra de arte en movimiento que, finalmente, topa con el pragmatismo infantil, celoso guardián de las convenciones sociales y a la vez su transmisor, pues Eddie empieza a odiarla cuando comprueba que tiene los ojos rasgados, como las malvadas de sus libros de ilustraciones. Los medios de comunicación legitiman estereotipos que ayudan a preservar el orden moral, del mismo modo en que las películas del Hollywood de la época se resisten a difuminar las fronteras entre los géneros por miedo a perder su

¹⁴⁵ Stanley Cavell, *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996.

hegemonía sobre el pensamiento colectivo. De todo eso habla Minnelli en *El noviazgo...*, espacio privilegiado de la comedia donde el melodrama, y por lo tanto Rita, no tienen cabida.

El conjunto de la película es una especie de tratado sobre las diferentes formas tonales de la obra de Minnelli hasta el momento. Si Rita representa el espectro del melodrama, Dollye (Stella Stevens) es el espíritu de la inocencia, la voluptuosidad que no es consciente de sí misma, el puro espectáculo que no sabe nada de su propio poder de seducción. Dollye, podría decirse, es la herencia del musical, de *Melodías de Broadway 1955*, aunque también resulta deudora de la Ginnie (Shirley McLaine) de *Como un torrente* (*Some Came Running*, 1958), uno de los más poderosos melodramas minnellianos. Sea como fuere, es el triunfo de los sentidos sobre el formalismo puritano. Significativamente, Dollye sufre un bloqueo emocional, es incapaz de actuar en público: de hecho, perdió su oportunidad de ser Miss Montana porque no pudo articular palabra cuando subió al escenario para presentarse. Como el propio género musical, Dollye ha perdido sus atributos, pero, en lugar de convertirlos en fantasía melancólica como hace *El año pasado en Marienbad*, los recupera parcialmente en una escena exultante, genuinamente minnelliana. En un club de jazz al que la ha llevado Norman Jones (Jerry van Dyke), de repente se pone al frente de la batería y ejecuta una versión impecable, contagiosa, de “The Carnival of Venice”, de J. B. Arban. He ahí el mismo método de *Melodías de Broadway 1955*, el paso de la cotidianeidad al mundo de los sueños y las formas puras sin apenas transición, como hace el *flâneur* Fred Astaire en la primera secuencia de esta última. Dollye es, pues, un anacronismo, del mismo modo en que empezaba a serlo el propio musical en los inicios de los sesenta: Minnelli sólo realizará uno más, en 1970, titulado *Vuelve a mi lado* (*On a Clear Day You Can See Forever*), en realidad una deconstrucción de sus convenciones genéricas. No es casual, tampoco, que Tom y Eddie conozcan a Dollye en una galería muy parecida a la que transitaba Astaire en *Melodías de Broadway 1955*, es decir, el espacio del ocio popular neocapitalista, allá donde la diversión se convierte en consumo, pero también donde se establecen las relaciones sociales y se da rienda suelta a la espontaneidad. Rita, *the unknown woman*, pierde la partida por su excesiva rigidez, porque es incapaz de flexibilizar su concepto de la existencia artística para ajustarlo a las necesidades de la vida cotidiana a mediados del siglo XX. Es algo parecido a lo que ocurre con el director de teatro Jeffrey Cordova en *Melodías de Broadway 1955*, aunque éste se redime a través de la conversión al arte popular. De la misma manera, Dollye encuentra su pareja ideal en Norman, un locutor de radio que personifica todos los excesos de la sociedad de masas, de la retórica vacía propia de su oficio al sexismo indiscriminado que pone en

práctica en sus relaciones con las mujeres, características negativas compensadas por la ingenuidad de Dollye: ése es el futuro del *entertainment* según Minnelli, el compromiso entre la herencia popular y las nuevas reglas del mercado, algo que ni a él ni a Tom --ni por supuesto a Eddie, es decir, a la preservación de la integridad de los géneros-- interesa lo más mínimo, por lo cual la subtrama protagonizada por Dollye y Norman termina mucho antes que la película. *El noviazgo...* es una lucha continua entre el intento de dar continuidad a ciertas leyes tradicionales de la comunidad hollywoodiense y las inevitables tensiones que se manifiestan cuando ese esfuerzo tiene lugar en plena crisis de la representación clásica.

Pero, entonces, si Eddie no es el protagonista de la ficción, si lo que de verdad importa es la inevitable promiscuidad genérica de la película, o bien el trayecto de Tom, ¿qué función desempeña ese niño que, ya desde el título, se adivina indispensable para el cambalache de roles y sentimientos que se da en el interior de *El noviazgo...*? ¿Quién es, en realidad, ese Eddie? Para poder decirlo en voz alta hay que volver al principio, a esa escena inicial antes descrita. De hecho, las primeras imágenes propiamente dichas de la película no son ésas, sino unos cuantos planos de situación que muestran los rascacielos neoyorquinos bajo una luz sombría que convierte la luminosa fotografía de Milton Krasner en una sutil variación del blanco y negro. Se trata de una obertura que se revela un antecedente de la que Woody Allen pondrá en funcionamiento en *Manhattan* (Manhattan, 1978),¹⁴⁶ y ese detalle deja al descubierto parte de las intenciones de la película: no se habla de un personaje, sino de una ciudad, de un colectivo de cuerpos y sensibilidades en constante fricción, de una masa en principio homogénea cuya apariencia mastodóntica oculta la bulliciosa variedad que hormiguea en su interior, de aquello en lo que se ha convertido la metrópolis que intuyó Benjamin. De ahí también que esa obertura sea deliberadamente dispersa y engañosa. Por un lado, la voz *over* es la de Norman, que habla desde su programa de radio --“Wake up, Manhattan!” (¡Despierta, Manhattan!)--, pone en marcha el macrocosmos de la gran ciudad con el poder demiúrgico que le confieren los *mass media*. Por otro, tras los planos generales de los rascacielos, se abre una cortinilla sobre un plano de detalle de una cafetera, también en aparente blanco y negro. Tom está, como decía, preparando el desayuno. La voz advierte a las sufridas amas de casa a las que se dirige de los peligros de su cometido, de las quemaduras que pueden infligirse con tan sencilla tarea. Sin embargo, el “ama de casa” de *El noviazgo...* es Tom Corbett, y eso supone una primera quiebra de sentido en el seno de la

¹⁴⁶ Para comprobar las afinidades, véase el análisis de Elena Santos sobre el prólogo de la película de Allen en *Woody Allen: Manhattan*, Barcelona, Paidós, 2003, págs, 42-53.

comedia tradicional. La segunda corresponde a Eddie y a su inusual presentación en la película, en posición fetal bajo las sábanas del lecho matrimonial. De la voz demiúrgica de Norman se pasa a la vocecita quejumbrosa de un niño que ha perdido a su madre, se ha refugiado en la cama de su padre a media noche, seguramente acosado por el miedo, y ahora balbucea sus primeras palabras del día mientras se rasca la cabeza. En el marco imponente de la gran ciudad, en medio de la solemnidad de las voces y los edificios, Eddie es como un pequeño duende que nace al mundo como de la nada. Más allá de la tradición de ficciones infantiles que presentan a niños nacidos sin intervención femenina alguna, de Pinocho a Eduardo Manostijeras, y cuyo reverso tenebroso sería el Frankenstein de Mary Shelley, *El noviazgo...* recurre más bien al ámbito narrativo que culmina en *La invasión de los ladrones de cuerpos* (Invasion of the Body Snatchers, Don Siegel, 1956) y sus dos *remakes*, el de Philip Kauffman y el de Abel Ferrara, es decir, el del “extraterrestre” simbólico cuya procedencia es por completo ignota.

Podría decirse que el Eddie de la película nace del calor dejado por su madre en la cama que compartió con Tom, una especie de “vaina” benéfica que, a diferencia de los *body snatchers*, no llega a la Tierra para usurpar personalidades sino para prolongarlas. Como Elizabeth, aunque desde una perspectiva completamente distinta, Eddie es a la vez el doble y el fantasma de su madre, y su misión en la Tierra consiste en pactar ententes sentimentales entre los seres humanos: entre Tom y Elizabeth, por supuesto, pero también entre Dollye y Norman, que se conocen gracias a él. Igualmente, también está destinado a preservar un cierto equilibrio social con sus decisiones arbitrarias, y de ahí la exclusión de Rita del universo diegético, provocada por Eddie. Como el Puck de *El sueño de una noche de verano* o el Ariel de *La tempestad*, este espíritu burlón de filiación shakespeariana organiza el mundo a su antojo. Y como los niños protagonistas de *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James, o *Una muerte en la familia*, de James Agee, dos puntales de la literatura norteamericana sobre la infancia, su capacidad fabuladora lo convierte en una máscara que se infiltra en el mundo formalizado de los adultos para desvelar su organización secreta. Minnelli y su guionista, John Gay, reciclan la tradición anglosajona del aprendizaje, del paso del ecuador de la niñez, para adaptarla a la vida cotidiana en la América de los años sesenta: al contrario de lo que sucede en *La isla del tesoro*, de Robert L. Stevenson, o en *Huracán en Jamaica*, de Richard Hugues, o en *Moonfleet*, de John Meade Falkner, el inquieto Eddie de *El noviazgo...* no está ahí para aprender, sino para enseñar, aunque sea de manera laboriosa y a menudo contradictoria. En la América de John Kennedy, todas las mutaciones son posibles,

pero también pueden resultar extrañas y perturbadoras: paralelamente al desparpajo infantil en lo relativo al sexo –Eddie habla de las medidas femeninas con su padre, ante la sorpresa de éste, lo cual provocó problemas de censura a la película—¹⁴⁷, los personajes femeninos son inusualmente fuertes e independientes, desde la sofisticada Rita hasta Mrs. Livingston (Roberta Sherwood), la asistenta que aprende español para visitar a su hijo, casado con una latinoamericana.

Sin embargo, como queda dicho, el punto de vista de Eddie no es el de la película, por lo menos *no enteramente*. Al principio, predomina la voz de la ciudad, convertida en un gran espacio público dominado por los medios de comunicación. Y a lo largo del relato, las perspectivas se van deslizando progresivamente de uno a otro personaje, sin centralizarse en ninguno de ellos. Caben, pues, dos posibilidades. En la primera, aparecería un punto de vista colectivo, una polifonía de voces que se hace cargo de una narración incoherente y escurridiza, muy lejos de la unidad y la lógica clásicas. En la segunda, Eddie sería algo así como un pensamiento omnipotente, volátil e incorpóreo, que sobrevuela la ciudad igual que la voz de Norman al principio, mostrando incluso las cosas que no puede ver. Ambas opciones, no obstante, quedan subsumidas en el concepto freudiano de “superego”, de modo que Eddie sería a la vez la voz de la conciencia de Tom y de la masa social que lo rodea: una estructura subconsciente que intenta imponer su perspectiva unificadora sobre las desviaciones de la norma, pero también restaurar un paraíso perdido regentado por la figura de la madre muerta, es decir, del desorden vital y afectivo de la vida moderna, de la orfandad contemporánea. Orfandad del orden familiar y del modelo clasicista: ése es el hueco que pretende llenar Eddie. Y lo hace mediante su crecimiento iconográfico en el interior del plano, del feto distante inicial al rostro plétórico que inunda el espacio del campo en el último plano de la película.

En efecto, tras la discusión entre Tom y Elisabeth, tras la enunciación del “miedo al compromiso” como uno de los motivos temáticos de la película, retrato del naufragio sentimental de toda una época digno de Antonioni, se produce una escena de aprendizaje invertido. Definitivamente transformado en el superego de Tom, el pequeño Eddie obliga a su padre a escenificar una posible reconciliación con Elisabeth, una representación de su futura vida en común. En el fondo, en una cierta línea de continuidad que incluye *Tú y yo* y

¹⁴⁷ Sobre esta y otras informaciones acerca de la película, véase el libro de Stephen Harvey, *Directed by Vincente Minnelli*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1990, pp. 179-183.

El año pasado en Marienbad, Eddie intenta conseguir que su padre recuerde cómo se pone en escena una situación amorosa, un pasado al que no quería volver, como las mujeres en las películas de McCarey y Resnais. Están en la cocina, cómo no, y el niño le hace repetir tópicos amorosos extraídos de los *media* y a menudo deformados por su imaginación, como “sugar” (cariño) o “my strong man” (mi fortachón). Luego le obliga a llamar a Elizabeth y él sale al rellano, abre las dos puertas de sus respectivas casas y se queda allí, en el mismísimo centro de la escena, mirando a un lado y a otro, al hombre y la mujer que hablan por teléfono para pactar una reconciliación que muy bien podría haberse realizado cara a cara. Sin embargo, lo que importa es la transmisión, la corriente de amor que pasa a través de Eddie y de su deseo de ver a su madre reencarnada, es decir, de ceder su condición de fantasma a la dulce Elizabeth, de situarse más allá de la ficción para contemplar ese traspaso de poderes: paradójicamente, esa marginación se produce, como decía, en el centro del plano, con lo cual el núcleo del relato se desplaza hacia el espacio en *off*. Haciendo explícito el sustrato teatral de la materia fílmica, distorsionando el lugar natural de los intérpretes en la escena, Minnelli crea una secuencia explícitamente *moderna*. Ahora bien, ¿de dónde procede la emoción que se destila de ese distanciamiento? ¿Cuáles son los mecanismos que utiliza Minnelli, y la tradición de la que proviene, para darle forma?

Sin duda de la pureza, de la economía de medios con que se concibe ese desenlace, pues Eddie podría decir lo que el protagonista de *Pickpocket*, de Bresson, al final de la película: “¡Cuánto me ha costado llegar hasta ti!”. La búsqueda de la armonía, del paraíso perdido de una belleza a la vez humilde y sublime, tan típicas del ideario minnelliano, se resumen en ese rostro de un duendecillo feliz que ve cumplida su misión en la Tierra. Ante la vorágine ingobernable del universo contemporáneo, Eddie opta por el orden, por situar a cada personaje en su hábitat natural, por darle a cada uno el papel que le corresponde: Dolly con Norman, Rita en su soledad de mujer independiente, y Tom y Elizabeth en sus respectivas casas, pero unidos por el cordón umbilical del teléfono, el mismo instrumento que sirve para transmitir la buena nueva del retorno de Eddie a casa tras su desaparición del campamento. Ese hiato narrativo, ese momento en que el niño parece esfumarse del relato, es a la vez angustioso y significativo. Su ausencia, asimilada a la de su madre, da una imagen neurótica y desesperada de lo que sería un mundo sin él, *porque en el fondo se trata de un mundo sin el cine, sin el poder del relato cinematográfico, capaz de unir cuerpos y conciencias a través de puertas y pasillos*. Y es en ese agujero fílmico donde se concentra el sentido de *El noviazgo...* y de gran parte de la filmografía de Minnelli: la vida es un flujo incesante de fantasías

individuales que flotan en el aire, en infinitos encuentros y desencuentros, para converger en sueños que a veces pueden convertirse en pesadillas. Todo ello, por consiguiente, debe ajustarse a un cierto “principio de realidad” que convierta lo posible en aceptable. El compromiso entre la arte y la vida es el tema de los grandes musicales de Minnelli: *Un americano en París*, *Melodías de Broadway 1955*, *Brigadoon*. Por su parte, los melodramas ponen en escena el cortocircuito resultante de esas aspiraciones enfrentadas a una realidad despiadada: *Cautivos del mal* (*The Bad and the Beautiful*, 1952), *Como un torrente*, *Dos semanas en otra ciudad* (*Two Weeks in Another Town*, 1962). Y las comedias intentan crear un mundo perfecto a partir de las tensiones entre contrarios: *El padre de la novia* (*Father of the Bride*, 1950), *Mi desconfiada esposa* (*Designing Woman*, 1957), la propia *El noviazgo...*, por lo menos en la medida en que pueda considerarse una comedia. El hecho de que ese “mundo perfecto” sea a veces demasiado convencional, o incluso conservador, tiene mucho que ver con ese posibilismo emocional, con el sentimiento de que las cosas podrían ser peores: a la muerte de Helen podría haberse añadido la de Eddie, por lo que más vale volver a terreno conocido. La emoción proviene, pues, de la inevitabilidad de ese conformismo, de la renuncia a la belleza convulsa de las cosas, no de los mecanismos propios del *happy end*. No es cuestión, pues, de convertir a Tom Corbett en Julianna o Gertrud, sus estrictas coetáneas.

El noviazgo..., entonces, teje una laboriosa red de fantasías neuróticas y sexuales, inequívocamente urbanas, cuyo objetivo es alcanzar una forma lo más *apolínea* posible, por decirlo en términos nietzscheanos. De alguna manera, las turbulencias provocadas por una desaparición, por una ausencia, por un desequilibrio del sistema social, se ven reflejadas en las fallas del relato: ausencia de un punto de vista fijo, fragmentación, abundantes elipsis, construcción en episodios... Las reglas clásicas de espacio y tiempo se respetan escrupulosamente, sobre todo en el último caso, pues la narración abarca un año entero de la vida Eddie y viene marcada por diversas celebraciones: bodas, fiestas de cumpleaños, cenas de compromiso... Pero, a la vez, la obligación de concentrarlo todo en ese lapso da lugar a una estructura dispersa, que se construye a trompicones, lo cual facilitó la reconversión de la película en serie de televisión: también en ese punto *El noviazgo...* hace reverberar los destellos de un lenguaje en crisis, atrapado en plena transformación.¹⁴⁸ Sea como fuere, ese

¹⁴⁸ Véase, para la relación entre la crisis del clasicismo y el apogeo del relato televisivo, el libro de José Luis Castro de Paz, *El surgimiento del telefilme. Los años cincuenta y la crisis de Hollywood: Alfred Hitchcock y la televisión*, op. cit.

periodo de la historia del cine americano observa el relato mientras éste se observa a sí mismo, de la misma manera que Eddie observa el resultado de sus esfuerzos en la escena final. Y esa sucesión de miradas autoconscientes pone en juego una lógica del deseo reconvertida en narcisismo, uno de los correlatos de la actividad manierista:¹⁴⁹ del mismo modo que, en los melodramas de Douglas Sirk, los espejos superponen visiones de un universo angustioso condenado a reproducirse hasta el infinito, *El noviazgo...* da cuerpo a las fantasías, las representa y las enfrenta, para no verse obligada a salir del círculo vicioso que ella misma ha creado como artefacto cinematográfico. En la última escena, la mirada del muchacho reúne a los tres protagonistas, pero también se fortalece a sí misma en un circuito eterno de retroalimentación, pues tanto Tom como Elisabeth son su propia imagen reflejada en las aguas mansas de la familia reconstruida. Tradicionalmente, es la búsqueda de la perfección y la belleza, que siempre remiten a sí mismas, la que pone en marcha la disfunción narcisista. En el caso de Minnelli, sin embargo, la lucha entre el deseo y la realidad, la tensión resultante, da lugar a una especie de hipocondría estética en la que el cineasta se recrea mórbidamente. *El noviazgo...* es tanto la historia de varias fantasías neuróticas que se cruzan pero nunca llegan a encontrarse como la crónica de una forma indefinida obsesionada con su propio trayecto estructural. Siendo el más autista de los cineastas posclásicos, Minnelli se pudo permitir también ser el más manierista, y en este sentido *El noviazgo...* es una de sus películas más explícitas: seres aislados en sus espacios-colmena, la soledad de un niño-duende que quiere reformular el mundo según su enfoque, cortocircuito del deseo en el laberinto urbano a través de diversos rituales normalizadores... Contraplano de *Brigadoon*, esta película muestra los desastres de lo cotidiano, pero también los pactos que pueden formularse para maquillar sus mediocres apariencias.

¿Sólo el contraplano? Hay algo más que sutura *Brigadoon* con *El noviazgo...* y que se refiere a una cosa muy distinta. El musical de 1954 juega con las variaciones de un universo fantasmagórico, un pueblo escocés que vuelve a la vida únicamente una vez cada vez cien años: es decir, la puesta en escena de la resurrección de los muertos. *El noviazgo...*, por su parte, retrata el proceso mediante el cual una serie de personajes, heridos por la marca de una ausencia, intentan subsanarla mediante la reintegración completa del universo que regía. La

¹⁴⁹ Robin Wood, como Cavell, habla de la citada *Letter from an Unknown Woman*, de Ophüls, y en su caso la relaciona con el narcisismo freudiano: *Sexual Politics and Narrative Film*, Nueva York, Columbia University Press, 1998, pp. 214-218. También Joe McElhaney se refiere al mismo tema: "... narcissism is not necessarily a negative in Minnelli but may serve as an important step in the path toward the creation of new worlds, new identities" ("Vincente Minnelli", en *Senses of Cinema*, <http://sensesofcinema.com/contents/directors/04/minnelli.html>).

fallecida Helen, el pequeño Eddie y la virginal Elizabeth podrían ser la misma persona, una imagen reflejada en tres espejos deformantes. De igual modo, en la escena final, Eddie observa a Tom y a Elisabeth como si se tratara de sendos espejos de su mirada. Y esas imágenes tantas veces reproducidas no pueden hacer otra cosa que quedarse prendadas de sí mismas, enamorarse de los fantasmas que generan. El narcisismo es un conflicto autorreferencial al que le cuesta salir de sí mismo, pues sus modelos no dejan de estar presentes en su imaginario en ningún momento. De esta manera, su fin no puede ser otro que la melancolía por un mundo perdido, una melancolía pre-Serge Daney, cuyo oscuro objeto del deseo no es el vacío dejado por un modo de escritura, por una opción estética, sino su presencia demorada en forma de espectro. El propio Narciso desapareció de esa melancolía, convertido en flor, mientras que la lucha de Eddie y Tom consiste en evitarla, algo en lo que se ven ayudados por el curso implacable de la cotidianeidad. Eddie, tras su primer día de colegio, le confiesa a su padre que lo único que no ha hecho es precisamente aquello de lo que tenía más ganas: llorar. Tom ve *Mogambo* (Mogambo, John Ford, 1953) por televisión y se queda como hipnotizado por los arrumacos entre Clark Gable y Grace Kelly, pero la aparición de Eddie en la habitación, enfermo, le obliga a volver a la vida. Ese constante ir y venir entre la pulsión melancólica y el principio de realidad es también la marca de fábrica del manierismo, un estilo fascinado por su propia condición de superviviente entre las ruinas del cine clásico. Su obsesión es, pues, la proximidad de la muerte.

Las películas de Douglas Sirk son quizá el máximo exponente de este corrimiento de tierras en el cine de Hollywood.¹⁵⁰ También Hitchcock, a partir de *La ventana indiscreta* (Rear Window, 1953), frecuenta el juego de espejos como manifestación de una realidad espectral. Y está *Tú y yo*, donde los pliegues deleuzianos de un chal blanco sirven de rito de paso entre los muertos y los vivos. Se trata de un cine necrófilo, enamorado de su propio cadáver en descomposición, como le sucede a Eddie respecto a su madre muerta, de la que muy bien podría ser su transmutación. De hecho, Minnelli dedica la práctica totalidad de la parte final de su carrera a recrear ese tabú, y con ello se convierte en el cineasta americano que mejor refleja el sentimiento manierista. En *Adiós, Charlie* (Goodbye Charlie, 1964), un *playboy* es

¹⁵⁰ Véase al respecto, y en general para la cuestión del manierismo, *La metáfora del espejo*, de Jesús González Requena (Madrid, Hiperión, 1986). Es curioso, igualmente, que Slavoj Žižek utilice a Hitchcock para proponer lo que él denomina “el colapso de la intersubjetividad”, es decir, la falsa circulación de una mirada que siempre remite a sí misma, epítome del manierismo narcisista: la mirada de Norman Bates (Anthony Perkins) al final de *Psicosis*, como dice el propio Žižek, pero también la de Eddie en la escena final de *The Courtship...* Véase el último apartado del texto de Žižek titulado “En su mirada insolente está escrita mi ruina” e incluido en su propia recopilación *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, New York, Verso, 1992.

asesinado por un gángster pero vuelve a la vida en un cuerpo de mujer, el movimiento inverso al de Helen-Eddie. En *Vuelve a mi lado*, un psiquiatra convierte a su paciente en una mujer que vivió mucho tiempo atrás y, no contento con eso, se enamora de ella. En *Nina* (A Matter of Time, 1976), una criadita se transforma literalmente en la versión rejuvenecida de una anciana condesa, que una vez fue una de las mujeres más bellas del mundo. Por su parte, *Castillos en la arena* (The Sandpiper, 1967) es un ejercicio nigromántico en el que se pretende resucitar el melodrama tradicional en el contexto de la América hippie, del mismo modo en que *Vuelve a mi lado* lo intenta con el musical y la propia *El noviazgo...* con la *sophisticated comedy*.

Fascinado no tanto por la belleza como por su fugacidad, empeñado en plasmar ese momento mágico en el que alcanza su plenitud para luego empezar a desvanecerse,¹⁵¹ Minnelli propone con *El noviazgo...* una reflexión metafílmica sobre los modos en que el fulgor de la vida circula y se transmuta, es decir, se resiste a desaparecer entre la multitud. En aquellos mismos años, el pop-art renunciaba a los cánones tradicionales de lo bello para ensalzar la fealdad del contexto urbano, para convertir los objetos utilizados por los *media* en arte. Consciente de su condición de producto de consumo popular, *El noviazgo...* también tiene algo de reflexión sobre la manera en que los modelos culturales afectan a la vida cotidiana, pero a la vez se resiste a dejar escapar una armonía que muchos consideraban perdida. Mientras Andy Warhol y sus acólitos proponían el borrado del autor, Minnelli se propuso reencarnarlo en sus criaturas. En otras palabras, reencarnarse él mismo en el centro del espectáculo. Y por eso el punto de vista de *El noviazgo...* quizá no sea Eddie, ni siquiera las voces del caos urbano, sino ese cuerpo ausente que una vez se llamó Helen y ahora vaga entre los suyos, intentando restaurar un orden desaparecido. Belleza invisible, inefable, confinada en otro mundo, esa ausencia en forma de cadáver, o viceversa, es la obra maestra desconocida a la que cantó Balzac, aquello que debe permanecer oculto para no superponerse a sus débiles reflejos. Cineasta platónico, Minnelli podría haber dicho lo mismo que Flaubert, de quien adaptó precisamente *Madame Bovary*, pero con un cambio de nombre: “Helen Corbett c’est moi”.

Resolver la cuestión del fantasma, pues, consiste en situarlo en el centro de la escena y convertirlo en su organizador, *identificarlo con el cineasta y con su punto de vista*, que así se

¹⁵¹ Roberto Campari, *Vincente Minnelli*, Florencia, La Nuova Italia (Il Castoro Cinema), 1977, pág. 54 y sigs.

fortalece y evita la melancolía. Y si Minnelli consigue afrontar ese reto en el cine americano, será otro cineasta obsesionado con la oposición realidad/ficción, o con la intromisión del deseo como desestabilizador del conservadurismo natural de la vida, quien lleve a término el proyecto inscribiéndolo en ese cine europeo que se había marcado como objetivo la continuidad del cine americano. *Mi noche con Maud* (Ma nuit chez Maud, 1969) fue concebido como el tercero de los “cuentos morales” de Eric Rohmer, aunque por problemas de producción su rodaje tuviera lugar tras el de *La coleccionista* (La Collectionneuse, 1966), en realidad pensado como el cuarto. Después de los formatos más modestos a los que se habían acogido *La boulangère de Monceau* (1963) y *La carrière de Suzanne* (1963), éste debía ser el primer largometraje de su autor después de *El signo del león* y, por tanto, la formulación más amplia de los propósitos de la serie expuesta hasta entonces. Quizá por ello sea también el capítulo que mejor expone los presupuestos de la serie, con un orden y una claridad que lo convierten en el ejemplo perfecto para quienes deseen iniciarse en ella. Si a eso se añade la complejidad de sus propuestas, así como el rigor y la austeridad formal de la exposición, no hay duda de que *Mi noche con Maud* pretendía desde el principio erigirse a sí misma en una película-faro, que cerrara el círculo abierto por los cahieristas a mediados de los años cincuenta con una llamada a la vuelta al orden: lejos de las tentaciones disolutivas de Antonioni y Dreyer, ahora se trata de reestructurar el sujeto y el relato, de que la historia del cine siga fluyendo como una ficción indispensable.

Mi noche con Maud es una película basada en la palabra, o mejor, que se interroga sobre el poder de la palabra, su relación con la verdad y la mentira. Los protagonistas hablan y hablan, pero su retórica oculta hechos y sentimientos, como si los sofisticados razonamientos que utilizan no fueran otra cosa que una cortina de humo. Al igual que sucede en los demás “cuentos morales”, y también al igual que en *El noviazgo del padre de Eddie*, el narrador debe elegir entre dos mujeres en un momento en el que, aparentemente, ya parece decidido por una de ellas. La segunda se presenta a modo de tentación y, en consecuencia, pone en peligro la estabilidad de sus principios éticos. Sin embargo, el protagonista de *Mi noche con Maud* (Jean-Louis Tringnant) es en realidad un pelele en manos de un azar que él quiere disfrazar de destino, de manera que su elección resulta ficticia, otra máscara de su inseguridad. Decide unilateralmente que Françoise (Marie-Christine Barrault) será la mujer de su vida, y su estrategia de seducción tiene éxito. Pero la presencia ominosa de Maud (Françoise Fabian), una divorciada que cuestiona su dudosa moral, introduce un contrapunto inquietante en su camino. No es una cuestión de atracción física, ni de comunión espiritual.

En el centro mismo de la película, la noche que le da título, en la que el narrador se ve obligado a compartir equívocamente confidencias con su anfitriona, aparece una revelación dolorosa que se abre paso a trompicones a través de la retórica vacía: el verdadero amor de Maud murió en un estúpido accidente de coche y es en ese momento, por lo tanto, un fantasma. Para representar eso, Rohmer también desnuda su estilo de todo aderezo y, más cercano que nunca a Bergman, se centra en el actor y en el rostro. Ante la evidencia de la catástrofe, la posibilidad de la elección se convierte igualmente en un espejismo.

Cuando se habla de cineastas “religiosos” suelen citarse siempre los mismos nombres: Murnau, Dreyer, Buñuel, Rossellini... El caso de Rohmer, en cambio, es más ambiguo: la proximidad a los clásicos americanos que le asignó la crítica de los años sesenta y setenta ha jugado en su contra, pues provocó que los conflictos expuestos en sus películas se asociaran, sobre todo, con un realismo luego fatalmente banalizado. Se trata de una postura que, por ejemplo, acostumbra a situarlo más cerca de Hawks que de Hitchcock, lo cual resulta dudoso. En este sentido, *Mi noche con Maud* es una de sus películas más hitchcockianas, a la altura de *La mujer del aviador* (*La Femme de l’aviateur*, 1981) o *Triple agente* (*Triple agent*, 2003). En ella el héroe persigue a una heroína rubia y, en el camino, conoce no a su doble, sino a su reverso, su lado oscuro. Al final, una catarsis pone las cosas en su sitio y todo concluye con la formación de una pareja, más allá de las suspicacias mutuas, también como en *Tú y yo* y *El noviazgo del padre de Eddie*. La tentación y la redención, dos de los temas preferidos de Hitchcock, aparecen aquí transmutados por las exigencias de los nuevos tiempos: la primera procede de un demonio triste y desvalido, y la segunda no conduce a la plenitud, sino a la aceptación.

Sea como fuere, *Mi noche con Maud* es una odisea espiritual, la del narrador, que atraviesa diversos círculos del infierno y el purgatorio hasta llegar a un paraíso más que dudoso. Primero vive en soledad, en el limbo, en el clima provinciano de Clermont Ferrand, atendiendo a una rutina que incluye sus obligaciones religiosas de católico practicante, su trabajo, sus lecturas y sus fantasías amorosas y sexuales, materializadas en Françoise, la chica a la que acecha en misa. Cuando se produce el reencuentro con su antiguo amigo Vidal (Antoine Vitez), el filósofo comunista, se ve en la obligación de defender su postura vital, atrapada entre el puritanismo y sus veleidades de donjuán. Luego la película llega a su cima y acaece el enfrentamiento con Maud, escenificado como un juicio divino: ella en su cama,

como en un trono celestial; él en una silla, como en el rito de la confesión. Después empieza la relación con Françoise, la salida a la luz, simbolizada por una noche de contrición, una mañana luminosa y otra revelación: también Françoise tuvo un amante, un hombre casado. Y finalmente la elipsis y la salvación: han pasado cinco años, el narrador y Françoise tienen un hijo, encuentran a Maud en la playa y se produce la última epifanía, la que cierra el círculo desvelando que el amante de Françoise, el fantasma, era, en realidad, el ex marido de Maud. De las conversaciones intelectuales a las rutinas familiares, el narrador ha alcanzado la paz insensible que Voltaire deseó para su Cándido.

Pero ¿qué narrador? El título de la película está enunciado en primera persona: *Mi noche con Maud*. Y hay dos intervenciones de una voz *over* que delatan una perspectiva, la del protagonista: casi al principio, afirma su determinación respecto a que Françoise se convierta en su esposa, mientras que al final certifica ese logro con el descubrimiento de la verdad sobre la muchacha. Tres vislumbres sobre la cuestión del fantasma: la muerte del amante de Maud, el hecho de que Françoise ha tenido también un amante y la identidad de éste. Dos confesiones, al inicio y al término del relato. Y, en medio, las palabras del narrador, cuya oscilación entre la verdad y la mentira pone en duda muchos otros aspectos de la narración visual. Las disquisiciones sobre Pascal, por ejemplo, son importantes e iluminan muchos aspectos de la película, pero actúan como trasfondo de un drama metafísico cuyos matices se revelan a través de la realidad sensible, tan desbordante como en cualquier otra de las películas de Rohmer. *Mi noche con Maud* podría verse como un documental sobre el invierno en la Francia provinciana de los sesenta, la nieve en los parabrisas, las luces de Navidad en las calles, los apartamentos cálidos y acogedores, divorciadas y seductores, cafés y conversaciones filosóficas... Pero, a la vez, como señalan Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina en su libro sobre el cineasta, la nieve desempeña “un papel fundamental como instrumento del azar que mueve los hilos de los personajes, que propicia sus encuentros y separaciones”.¹⁵² Todo tiene, pues, su reverso: imagen pura y metáfora, realidad y ficción, en el fondo como la bulliciosa comedia social que representan los protagonistas.

“La apariencia es el ser –ha escrito Rohmer--, y extrae su sustancia de un mundo interior del que ella es la encarnación, no el signo”.¹⁵³ Esta afirmación, que podría verse como un desliz

¹⁵² *Op. cit.*, pág. 139.

¹⁵³ Eric Rohmer, “La época clásica del cine”, en *El gusto por la belleza*, *op. cit.*, pág. 70.

agnóstico, revela, por el contrario, la trascendencia de lo visible que persigue alcanzar *Mi noche con Maud*, y también la reconciliación con esta dualidad que había puesto en duda la última etapa de Antonioni. En las primeras escenas, el narrador saborea la belleza del universo físico de diversas maneras: toma un café junto a su ventana, bajo una luz cegadora; mira el hermoso perfil de Françoise en la iglesia... En el epílogo, la pareja y su hijo se alejan hacia un mar tranquilo y apacible, que se pierde en el horizonte como en una línea de fuego. Entre unas y otras imágenes, no obstante, algunas verdades han escapado a la trampa de las palabras y ahora ese idilio final ostenta otro significado añadido. Todo acaba bien no porque triunfe la pureza de los sentimientos, sino porque las cosas encuentran su justo lugar, en correspondencia con la perfección prístina del relato. El fantasma es esa ausencia necesaria para que las presencias inventadas tengan sentido. Y esas presencias deben ordenarse cuidadosamente para que sienten las bases de una tradición que se retroalimenta a sí misma. La melancolía de *Mi noche con Maud* no sólo nos devuelve a la nueva escena primaria, la reconstrucción de la ficción del sujeto que ya habían escenificado McCarey y Resnais, Reisz y Minnelli, sino que sitúa esta figura en una cadena significativa y narrativa que delata la intención lampedusiana de la Nouvelle Vague respecto a la agonía del cine americano: efectivamente, todo debía cambiar para que todo siguiera igual.

Segunda parte

El mito de la muerte del cine

1. El retorno a América: el último nuevo cine¹⁵⁴

A mediados de los años cincuenta, cuando cineastas vocacionalmente hollywoodienses como Minnelli o McCarey dejan ver las heridas de sus respectivos estilos enfrentadas a los cataclismos de las nuevas formas que están por nacer, otra generación de directores norteamericanos muestra igualmente sus múltiples quiebras. Marcados por la desunión y el desconcierto, por avatares políticos que el relato del cine iniciado en Bazin no había previsto, así como por las mutaciones de la industria del ocio, nombres como Elia Kazan y Robert Rossen, por un lado, o Robert Aldrich y Richard Brooks, por otro, se ven hollados por una conciencia común de *práctica a la intemperie* que sólo podrá redimirse o rescatarse desde fuera y que servirá de modelo, en ese mismo sentido, al paso a la acción que tendrá lugar en el cine europeo. El año 1955 y sus más inmediatos alrededores, de cualquier modo, son una especie de punto sin retorno que deberíamos confrontar a ese mítico 1959 que ve el nacimiento de la Nouvelle Vague, así como el alba de las trilogías fundamentales de Bergman y Antonioni. Además de *El beso mortal* o *The Big Knife*, ambas de Robert Aldrich, y *Al este del Edén* (*East of Eden*, 1955), de Elia Kazan, hay que fijarse en el Richard Fleischer de *Sábado trágico* (*Violent Saturday*, 1955) y *La muchacha del trapecio rojo* (*The Girl in the Red Velvet Swing*, 1955), el Don Siegel de *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956), el Anthony Mann de *El hombre de Laramie* (*The Man from Laramie*, 1955), el Samuel Fuller de *La casa de bambú* (*House of Bamboo*, 1955) y el Nicholas Ray de *Busca tu refugio* (*Run for Cover*, 1955) y *Rebelde sin causa*, por no mencionar a los satélites pertenecientes a la “generación perdida” producto del macarthysmo, que, dentro o fuera de Estados Unidos, alrededor de ese *annus mirabilis*, dan forma a una extensa red de propuestas formales que a su vez entroncan con las diferentes tendencias que están obligando a implosionar a la representación “clásica”, sea el neorrealismo funerario de *Mambo* (Robert Rossen, 1954), el enfrentamiento entre la ficción y el cine directo de *La sal de la tierra* (*Salt of the Earth*, Herbert J. Biberman, 1954), la descodificación del género de *Lanza rota* (*Broken Lance*, Edward Dmytryk, 1954) o el moldeado del *thriller* existencialista presente en *El tigre dormido* (*The Sleeping Tiger*, Joseph Losey, 1954).

¹⁵⁴ Este capítulo contiene fragmentos parcialmente publicados en Quim Casas (ed.), *Richard Brooks*, Madrid-San Sebastián, Filmoteca Española-Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 2009. También otros en prensa, en el próximo número de la revista *Nosferatu* dedicado al cine negro americano de los años setenta.

Eso ocurre incluso antes de que el propio Losey empiece a converger con las deconstrucciones del sentido antonionianas gracias a *La clave del enigma* (Blind Date, 1959) y *El criminal* (The Criminal, 1960), por mucho que uno pene su exilio en la Gran Bretaña de la época y el otro se autocombustione en la Italia de la *noia* desarrollista. Por centrarse en dos casos típicos, es curioso observar cómo, mientras Aldrich fuerza al límite el encuadre “clásico”, lo histeriza hasta dejar en evidencia sus tensiones internas, Kazan utiliza el color y la pantalla ancha para destacar el carácter arquitectónico del plano descubierto por Orson Welles, todo ello tras haber delineado sus torsiones escultóricas en *Un tranvía llamado Deseo* (A Streetcar Named Desire, 1951) y *¡Viva Zapata!* (Viva Zapata!, 1952). De Marlon Brando a James Dean, de la arquitectura a la escultura, en el cine de Kazan hay una voluntad barroca, en el sentido *miguelangelesco* de la expresión, que en el de Aldrich se convierte en una especie de irrisión por la vía contraria, aquella que consiste en demostrar que el plano no es más que algo extremadamente dúctil e incluso maleable, un juguete en manos del cineasta y no un material inmutable contra el que hay que luchar sin tregua. Sin embargo, más allá de este matiz donde se juega ya el sentido de lo *pop* del cine que está por venir, tanto uno como otro, tanto el “cínico” Aldrich como el “atormentado” Kazan, comparten algo esencial que quizá no sea una realidad sino sólo un deseo, pero que de cualquier modo los une para siempre: no sólo existe algo más allá del plano, sino que su propio interior puede esconder intersticios descontrolados, fugas velocísimas que revelen a la vez su trascendencia y su inanidad, su condición de lugar donde convergen los sentidos y de herida desde la que brotan. Puede que David Bordwell tenga razón y ello no suponga cambio alguno respecto al cine “clásico”, pero entonces cabe hacer una aclaración, pues si todos estos cineastas siguen siendo “clásicos”, el “clasicismo” no fue más que un territorio de contención, no el despliegue de lo apolíneo, sino la prohibición de lo dionisiaco, que de todas formas podía entreverse incluso en los encuadres más tercamente cerrados sobre sí mismos. Cuando la ideología enterrada sale a la superficie, también lo hacen todas las líneas fronterizas, tanto los bordes de la pantalla como los de las siluetas, de manera que podría decirse que estamos en el límite de la figuración cinematográfica, una frontera que se seguirá forzando pero nunca se traspasará. Del mismo modo que entre 1978 y 1982 parece acaecer la muerte del cine moderno, como se verá más adelante, los años que giran alrededor de 1955 entendido como eje nodal de ese cambio suponen un punto de inflexión decisivo, nunca institucionalizado simbólicamente sólo porque todavía no hay conciencia de pertenecer a ningún gran relato capaz de legitimarlo.

Hay en esa época varias películas que se desarrollan en el contexto de la transmisión de conocimientos interrumpida, que a su vez actúa como revelador de la situación del cine, una tradición en peligro de extinción si alguien no recapitula sus logros y continúa el camino.¹⁵⁵ En *Rebelde sin causa*, el tema de la herencia que van a recibir las nuevas generaciones flota en el ambiente, tal como lo hace en *Sábado trágico*, de Fleischer, en forma de valores comunitarios, los que representa la población que sirve de escenario a la trama, o incluso en *The Big Knife*, del propio Aldrich, en lo que respecta a la tradición narrativa norteamericana, al modo en que la sociedad estadounidense se pone en escena a sí misma. Hasta *La invasión de los ladrones de cuerpos*, de Siegel, y *El hombre de Laramie*, de Mann, desde sus fuertes condicionamientos genéricos, hablan del futuro, de las posibilidades de supervivencia de un cuerpo social determinado en unas circunstancias concretas de crisis y declive ideológico. En el caso de Richard Brooks, desde *Semilla de maldad* (*The Blackboard Jungle*, 1955), que debe unirse necesariamente a ese grupo de películas sobre la pedagogía y sus implicaciones históricas, o *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1958), a *Dulce pájaro de juventud* (*Sweet Bird of Youth*, 1963), se produce la transición que separa la tensión de la grieta. Hay en *La gata sobre el tejado de zinc* una línea divisoria que sitúa a un lado el clan familiar y al otro la pareja Paul Newman-Elizabeth Taylor, colocados verticalmente y separados por una escalera, pero no existen las fulgurantes irrupciones del imaginario que aparecen a todo lo largo y ancho de *Dulce pájaro de juventud*, otra adaptación de Tennessee Williams, pues en este caso se podría decir que estamos ya en el territorio de la imagen quebrada. Al final, de nuevo Paul Newman –actor igualmente quebradizo, de movilidad frágil, que aquí sustituye las muletas de *La gata sobre el tejado de zinc* por desplazamientos tambaleantes y continuos, de la habitación del hotel al *hall* o a la casa de su antigua amante, Shirley Knight— se contempla en el espejo retrovisor de un coche para ver su nariz rota a causa de una paliza, es decir, su imagen descompuesta, que a su vez rima con la de su protectora, una actriz en decadencia interpretada por Geraldine Page, cuya figura fragmentada se refleja en el espejo de la habitación del hotel y sólo se recupera en su integridad cuando recibe una llamada de Hollywood para que participe en una nueva película. Para Brooks no se trata de *romper* con Tennessee Williams, ni de *apropiarse* la obra, sino de infiltrarse en ella y recomponerla desde dentro, concebirla igualmente como otra imagen rota que debe restituirse de un modo distinto. Así, el hecho de que los *flashbacks*

¹⁵⁵ Peter Biskind las agrupa en el mismo capítulo en su libro *Seeing is Believing, or How Hollywood Taught us to Stop Worrying and Love the 50s* (Londres, Bloomsbury, 1983), aunque su discurso se decante más bien hacia la sociología del cine entendido como espectáculo popular.

que explican el pasado de Newman y Knight se sitúen desordenadamente, rompiendo de continuo el orden de la narración y proporcionando información fragmentaria cuyos agujeros quedan a disposición del espectador, no es tanto una manera de *desteatralizar* la pieza de Williams como de concebirla a modo de *puzzle*, como si se convocaran figuras recortables capaces de ocupar cualquier agujero. Y se trata de una opción que no sólo se practica en el ámbito de la estructura sino también en el del plano, por medio de sobreimpresiones que representan una memoria igualmente incompleta, que sólo puede aparecer en *flashes*, rompiendo la supuesta armonía clásica de los encuadres y provocando una fuerza centrífuga que llega a confundir también el orden temporal, de modo que pasado y presente confluyen *en una sola imagen*. Puesta en duda la gramática hollywoodiense, superada la oposición cine-teatro, la sima que abre el cine de Brooks debe cerrarse de algún modo si quiere continuar con su proyecto, y de ahí que la llamada del exterior procedente del propio Hollywood entendido como lugar simbólico de la recomposición —en este caso una llamada literal, aunque telefónica— sea la única forma de que se sigan respetando las reglas: de hecho, los cambios a los que obligó Metro Goldwyn Mayer y que afectan al desenlace —mucho menos contundente que en el original de Williams, donde la fractura física del protagonista no se localiza en su nariz, sino en su sexo— son producto de esa misma llamada al orden y no deben entenderse como una limitación de la película, sino como parte integrante de su *forma de ser*.

En *Los profesionales* (*The Professionals*, 1966), casi al mismo tiempo que Rohmer recomponía la armonía perdida del relato moderno europeo en *Mi noche con Maud*, Brooks moldea esa misma línea quebrada tanto en la propia concepción de la película como en sus formas sinuosas y reverberantes. Godard había considerado *Dulce pájaro de juventud* como una de las diez mejores películas de 1962, y en ese punto las historias de la crisis del cine “clásico” y de la emergencia del cine “moderno” se yuxtaponen, tal como podrían hacerlo cuando Truffaut o Resnais mencionan a Minnelli y Donen como influencias mayores. La quiebra, pues, se produce dentro y fuera, en las líneas que cruzan tradiciones cinematográficas que se pretenden unir mediante una narración identitaria común y en las que se debaten en las propias películas. Por eso, ése es el momento en que los cineastas americanos cuyo estilo se ha forjado en los cincuenta se repliegan para contraatacar en los años sucesivos, cuando Fleischer realiza *Viaje alucinante* (*Fantastic Voyage*, 1966), Siegel se refugia exclusivamente en la televisión (1965-1967) y Aldrich acaba de estrenar *El vuelo del Fénix* (*Flight of the Phoenix*, 1965), o sea, el instante en que todos ellos atraviesan una

transición que los llevará a películas más ambiciosas y comprometidas. En consonancia, Brooks emprende esa misma travesía del desierto con una identificación entre su propia figura y el pasado del cine americano. Por un lado, *Los profesionales* parece avanzar *Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1969), pero también prolonga *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956), en lo que supone un avance de la influencia del trabajo de Ford en las nuevas generaciones: en el Scorsese de *Taxi Driver*, en el Cimino de *El cazador*, en el Coppola de *Apocalypse Now*, con el que se cierra el círculo, tal como se verá. Por otro, la película de Brooks habla en primera persona, se inscribe en esa tradición con una declaración de principios morales que nada tiene que ver ni con unos ni con otros. Es cierto que se trata de un secuestro y del rescate subsiguiente, que revela a alguien que en el fondo no quiere ser redimido, pero todo eso también tiene que ver con *Dulce pájaro de juventud*, de manera que el vínculo con la tradición es el reflejo de esa desaparición de la línea recta que al final será intermitencia de la imagen. En el fondo, los “profesionales” acuden al rescate de la mujer del terrateniente supuestamente secuestrada por los revolucionarios mexicanos para dejar en evidencia una historia de amor: a su vez, ese “rapto” responde a un pasado en el que una pareja tuvo ilusiones, proyectó un futuro en compañía, como Paul Newman y Shirley Knight en la película anterior. Y los “profesionales” son los encargados de llevarnos hacia ese laberinto emocional a través de otro laberinto físico, la propia línea del horizonte del *western* reconvertida en un desfiladero con múltiples intersticios que se convierte en escenario de un doble viaje, de ida y de vuelta, a través del cual las cosas muestran su otro lado.

Pero *Los profesionales* también es como la otra cara de *Pierrot el loco*, de Godard, que de algún modo pone término a la Nouvelle Vague poco antes de que Hollywood empiece su renovación, pero también poco después de que haya frustrado otra evolución. Exiliados ya Ray y Mann, definitivamente instalado Losey en Gran Bretaña, perdido Fleischer en su periplo europeo, hay un grupo de esa generación de cineastas que pretenden manifestar sus problemas con los límites del “clasicismo” en una serie de películas que van de lo grotesco a la alucinación, pasando por un peculiar hiperrealismo. Es el caso de Kazan y *América, América* (*America, America*, 1961), o de Aldrich y *¿Qué fue de Baby Jane?* (*What Ever Happened to Baby Jane?*, 1962), o de Rossen y *Lilith* (*Lilith*, 1964). Pero sobre todo, como ejemplo extremo, es el caso de Fuller y *Una luz en el hampa* (*The Naked Kiss*, 1964), cuyo inicio es definido por José Luis Guarner como “uno de los más agresivos en la historia del cine”, describiéndolo como sigue: “Una prostituta le propina una descomunal paliza a un

chulo y la cámara se identifica con el punto de vista del hombre, recibe literalmente los golpes, es como si los recibiera el público; son tan violentos que la mujer pierde la peluca –su cráneo aparece entonces inesperada, incomprensiblemente rapado–, que se volverá a poner concluido el castigo, mirando al objetivo con satisfacción, mientras sobre su rostro empiezan a desfilar los títulos de crédito”¹⁵⁶ Y eso no es todo, pues la película continúa con una trama próxima al delirio: la misma mujer que llega, pasados los años, a una pequeña población y se pone a trabajar en un asilo para niños paralíticos; el magnate local que se enamora de ella pero que en realidad es un pederasta; el paso sacrificial de ella por la prisión tras haberlo matado y su redención a cargo de un policía equívoco... Es como si aquello que había dicho la crítica europea del cine de Fuller hubiera influido en su trabajo hasta el punto de *obligarle a realizar la película que se esperaba de Fuller*, algo así como *un Fuller reinventado por sus admiradores*, radicalizado hasta romper los límites no sólo de la verosimilitud “clásica”, sino también de lo permisible en el terreno de la factura, del decoro formal. De ahí a su mítica aparición en *Pierrot el loco* sólo va un año, el año en que la leyenda se consolida hasta el punto de que nunca se sabrá qué hubiera sido de Fuller sin sus apologistas europeos, del mismo modo en que resulta evidente qué sustrato, qué poso queda de todo eso. En la cárcel, la protagonista de *Una luz en el hampa* da la impresión de ser la Maria Falconetti de *La pasión de Juana de Arco*, de Dreyer, transfigurada en la Anna Karina de *Vivir su vida*, de Godard, de modo que el paso de esta actriz a *Pierrot el loco* no es pura coincidencia. Pues si *Los profesionales* sitúa en segundo término el tema de la pareja fugitiva, lo hace aparecer a la mitad del metraje para que poco a poco se apodere de la película, y para que exponga el rostro de Claudia Cardinale como punto de partida para un retrato de mujer, *Pierrot el loco* sigue los pasos de *Una luz en el hampa* al partir de la irracionalidad y llegar a un final de trayecto que en el fondo es un principio: si la Nouvelle Vague se queda en el camino y vuelve al redil con *Mi noche con Maud*, Hollywood deberá hacerse cargo de eso, en correspondencia a lo que el cine francés hizo por el americano a finales de los cincuenta. Y, de nuevo, la mujer es el espacio privilegiado en el que se libra esa batalla.

Por seguir a Brooks hacia atrás, ya en 1960, con *El fuego y la palabra*, el mismo desplazamiento que se efectúa en *Los profesionales* tiene lugar en un ámbito muy distinto: de la figura central a la secundaria, el protagonismo se desliza del hombre a la mujer, que adquiere un rol activo en aquello que ha desencadenado la dramaturgia. Elmer Gantry es un

¹⁵⁶ En *Muerte y transfiguración. Historia del cine americano, 3 (1961-1992)*, Barcelona, Laertes, 1993, pág. 34.

charlatán que va dando tumbos en la América de la Gran Depresión hasta que conoce a la hermana Sharon, responsable de un espectáculo religioso en el que acabará enrolándose. Poco a poco, sin embargo, Brooks va otorgando más protagonismo a Sharon, interpretada por Jean Simmons, que finalizado el rodaje se convertiría en su mujer. Así, la película pasa de ser la historia de un embaucador a transformarse en algo menos definido, más borroso, un espacio monumental cuyos límites se difuminan y amplían progresivamente, de manera que el retrato femenino fagocita lenta pero inexorablemente a la evolución del personaje del título original. La narración épica deja paso a la descripción lírica de una extraña santidad, en la línea de las pecadoras sublimes de *Vivir su vida* o *Una luz en el hampa*, que Brooks ya ha ensayado en *Dulce pájaro de juventud* –por partida doble: la estrella hollywoodiense en decadencia y la chica de provincias que pena por un pasado turbio— y *Los profesionales* –la esposa de un terrateniente huida con un revolucionario con el que vivió tiempo ha una historia de amor--: mujeres esquivas y huidizas que luchan por imponerse en un relato mayoritariamente masculino.¹⁵⁷ Pues bien, he ahí el sino del cine “moderno”, o quizá su mito. Se trata de que el cineasta *se enamore* de lo filmado, pero que ese acto amoroso sea el resultado de un misterio, de un temor. En otras palabras, se filma para no gozar de la mujer, y también para que de esa herida nazca la melancolía, que contribuye a la creatividad: se intercambia la felicidad por la consecución de una imagen. En ese territorio puede encontrarse al Bergman de *Un verano con Mónica* en relación a Harriet Andersson, al Rossellini que utiliza a Ingrid Bergman durante los años cincuenta para verse en un espejo deformado, al Antonioni que sigue a la mediatubunda Monica Vitti desde las playas desiertas de *La aventura* hasta los paisajes industriales de *El desierto rojo*, al Godard que acorrala a Anna Karina hasta hacerla desaparecer en *Pierrot el loco*. O al Hitchcock que busca su retrato ideal a través de la propia Bergman, de Grace Nelly, de Kim Novak, hasta llegar a la obsesión por Tippi Hedren. O al Preminger que escudriña, en *Cara de ángel* (Angel Face, 1952) a una joven actriz llamada... Jean Simmons. Las líneas se entrecruzan, los círculos se cierran para volverse a abrir y, casi siempre, esa relación cinematográfica conlleva una relación personal, íntima, de manera que el cineasta tiene la confianza suficiente en sí mismo y en su objeto de estudio como para someterlo a todo tipo de contorsiones.

¹⁵⁷ Y que en *El fuego y la palabra* también encuentra el mismo eco redoblado que en *Dulce pájaro de juventud*, pues igualmente existe *otra*, la prostituta que pretende hundir la carrera de Gantry, que actúa a modo de contrafigura y/o doble perverso de Sharon.

La imagen conseguida, sin embargo, no es ilusoria, aunque tampoco sea capaz de sustentar toda una película: ya no importa que la arquitectura se resquebraje con tal de que permanezca la “epifanía”, pues en el nuevo relato del “cine moderno” se sacrifica todo por ese momento privilegiado. Si se menciona a Juana de Arco, es para que al final de *El fuego y la palabra* Sharon muera en un incendio que destruye igualmente todo su mundo. Y muchas escenas culminan con un plano, no de Elmer Gantry, sino de su objeto de deseo, también el del cineasta, a menudo en una pose a medio camino entre la beatitud y la provocación: la erótica de un cierto, difuso sentimiento religioso que es también el del cine. Pues bien, cuando Fuller empieza su vagabundeo tras *Una luz en el hampa*, cuando muere Rossen, Brooks permanece en América para continuar por ese camino y tiene a Jean Simmons para hacerlo. El itinerario será corto pero intenso, pues en él aquella imagen conseguida en *El fuego y la palabra* se amplía y desvanece simultáneamente. En el fondo de todo eso, sin embargo, está de nuevo la sombra de Pablo de Tarso, la imagen de lo que será futuro y que por lo tanto acumula capas de sentido a medida que se va haciendo a sí misma. Pablo es mencionado al principio y al final de *El fuego y la palabra*, del mismo modo en que es la invocación a la que acude el inicio de *Como en un espejo*, de Bergman, realizada el mismo año. El charlatán, enfrentado por primera vez al hecho religioso en una celebración de la comunidad negra, recuerda los *Hechos de los Apóstoles* (9, 4), igual que Godard en *Histoire(s) du cinéma*: “¿Por qué me persigues?”, le dice Dios a Saulo antes de derribarlo de su caballo y convertirlo en Pablo. Cuando todo ha quedado reducido a cenizas, muerta la hermana Sharon, el superviviente Gantry resume su aventura acudiendo a la primera *Carta a los Corintios* (13, 11): “Cuando era niño hablaba como niño, juzgaba como niño, discurría como niño. Pero cuando fui ya hombre hecho, di de mano a las cosas de niño”. La primera vez, Sharon está ausente de su pensamiento. Ahora lo ocupa en su totalidad: *ha abandonado la niñez, ha alcanzado un cierto saber gracias a su sacrificio*, al sacrificio de la actriz que se inmola ante la cámara para que el cineasta consiga una imagen. Y esa imagen, en Pablo y también en Benjamin, como hemos visto que se encarga de decir Agamben, contiene en sí misma todos los tiempos posibles, *redime el pasado de su condición de tal* hasta el punto de hacerlo presente, de encarnarlo en el presente. ¿También el pasado del cine? ¿No habrá que ver en esos planos de Jean Simmons una retrospectiva galopante que nos lleve de nuevo a Preminger, al George Cukor de *The Actress* (1949), al Michael Powell de *Narciso negro* (*Black Narcissus*, 1949), al Lawrence Olivier de *Hamlet* (*Hamlet*, 1948), todas ellas protagonizadas por Simmons? ¿Y por qué no también el futuro, tal como consta en la cita que cierra *Toro salvaje*, de Scorsese, en 1980: “Sólo sé que antes era ciego y ahora puedo ver”? ¿Se reencarna Elmer Gantry en

Jake LaMotta, así como Brooks en Scorsese? Sea como fuere, *están aún ahí*, permanecen en ese pasado reencarnado de la imagen.

Del mismo modo, también “clasicismo” y “modernidad” tienen que permanecer en el mismo tránsito, y el cineasta debe doblegar todas las dificultades que se le presenten para poder conseguirlo, en el caso de Hollywood para poder *insertarse de algún modo en el relato que se está desencadenando a partir de esas convenciones conceptuales* que no implantan nuevas épocas, sino que las convierten en *pasos*, en *transiciones*. Como queda dicho, a finales de los años sesenta Brooks está en condiciones de superar ese desafío en territorio norteamericano, por lo menos en lo que se refiere a su generación. Sólo hay que mencionar *Petulia* (Petulia, Richard Lester, 1968), *Alicia ya no vive aquí* (Alice Doesn't Lives Here Anymore, Scorsese, 1974), *Wanda* (Barbara Loden, 1970), *Una mujer bajo la influencia* (A Woman under the Influence, John Cassavetes, 1974), *Una mujer descasada* (An Unmmarried Woman, Paul Mazursky, 1978), *Tres mujeres* (Three Women, Robert Altman, 1977) o *Annie Hall* (Annie Hall, Woody Allen, 1976) para ver de qué modo el Nuevo Hollywood sabrá reconocer, de un modo u otro, que *gran parte de la modernidad surge de un rostro de mujer*. Y es en ese punto donde aparece una de las películas que Brooks realiza en ese período, coincidiendo plenamente con la madurez de las generaciones más jóvenes, pues *Con los ojos cerrados* (The Happy Ending, 1969) recoge el testigo de *El fuego y la palabra* y ofrece un calidoscopio voraz, feroz, sobre todo lo que supone el nombre “Jean Simmons”.

Tanto esta película como *Buscando al señor Goodbar* (Looking for Mr. Goodbar, 1978), en la que Brooks dirimirá sus conflictivas relaciones con el New Hollywood y el fin de la modernidad, incluyen un gerundio en su título original, es decir, quieren ser testigos de un *paso*, de un *transcurrir* que no cesa: “finalizando” y “buscando” indican tránsito, una mirada que, aun alejándose, no deja de dirigirse hacia el pasado. Y ese pasado es el de Hollywood, el del mundo del espectáculo, circo de las apariencias que, como el de Elmer Gantry y la hermana Sharon, debe desvanecerse para que el relato pueda continuar. *El fuego y la palabra* terminaba con la figura del protagonista masculino *alejándose* no se sabe muy bien dónde, ni con qué intenciones, desconociéndose igualmente la naturaleza de su transformación, de la redención que proclama con la cita de Pablo. Se trata de un final, pero también de un principio. *Con los ojos cerrados* se dedica fundamentalmente a explorar ese momento, a empezar por un final que es aquel que habitualmente cierra las películas hollywoodienses, el

hombre y la mujer fundidos en un beso que simboliza el principio de una vida en común. Y de nuevo aparece la quiebra, que ahora, a estas alturas, hay que interpretar ya como una grieta que impide la rotura, o la ruptura, y que *inflige heridas sin llegar a matar*, como ocurre con el propio “clasicismo” en el seno del cine americano. O de cómo un estilo que nunca llega a su estabilidad es capaz de agrietarse para seguir tambaleándose, para seguir *pasando*. Aquí se trata, pues, de la grieta entre la realidad y la ficción, entre Hollywood y el mundo exterior, desde el momento en que Brooks utiliza el icono “Jean Simmons” a la vez como mito de ese espacio metafórico —la jovencísima estrella británica que alcanza su madurez, pero también, simultáneamente, su decadencia, en la “meca del cine”— y como signo doméstico, como imagen desdoblada de su mujer *real*: en su caso, como en el de Rossellini o Godard, vida y cine se confunden. La grieta, sin embargo, esconde una paradoja: esta historia de amor contada al revés de como lo haría el Hollywood “clásico” más convencional, desde la felicidad al desmoronamiento, desde el instante mágico de la boda hasta los momentos desoladores del alcohol y la huida, está repleta de la memoria hollywoodiense, que interfiere en el relato para *hacerse presente*, y también de la memoria de un cierto cine “moderno” europeo ya finiquitado en 1969, que da forma a la puesta en escena para *hacer notar su ausencia*. Narración entrecortada, tiempos muertos, utilización irónica de canciones y estereotipos iconográficos, *se ven así atravesados* por imágenes fulgurantes de *Casablanca* (Casablanca, Michael Curtiz, 1943) o *El padre de la novia* (Father of the Bride, Vincente Minnelli, 1950) --a veces de una manera literal, insertándose en el plano como los recuerdos de *Dulce pájaro de juventud*— para componer un retrato fragmentario, inconexo, de una actriz, de una situación sentimental y de una toma de postura estética frente al cine que fue, el que es y el que viene.

En efecto, el cine americano de los años setenta pondrá en juego ese ir y venir, esa flexibilidad de las formas y las referencias que permite a Brooks pasar de *Con los ojos cerrados* a *Buscando al señor Goodbar*, es decir, transitar toda una década mientras las influencias y las herencias bullen a su alrededor. En una de las películas más típicas del New Hollywood, de esa nueva hornada de cineastas nacidos en las universidades y que modificarán para siempre el paisaje del cine americano *injertándole* un doble virus, el del fantasma del “clasicismo” y el de la sombra de la “modernidad”, el choque de intereses llega a su máximo punto de ebullición. En *La conversación* (The Conversation, 1973), de Francis Ford Coppola, hay un momento en que el relato efectúa un giro inesperado. Harry Caul (Gene Hackman) acaba de despedir con malos modos a sus colegas del inhóspito local que

constituye su lugar de trabajo, una especie de garaje desolado, donde iban a celebrar una fiesta tras la convención laboral a la que han asistido juntos. Harry es un profesional de la vigilancia, alguien que se dedica a espiar por dinero, e intenta sobrellevar una ética que entra en conflicto con sus convicciones católicas: no importa el contenido, él se limita a grabarlo y a entregarlo a quien se lo haya encargado. Pero ahora se encuentra en una encrucijada, pues parece que, según las cintas que acaba de registrar, alguien puede estar en serio peligro por culpa de su intromisión. Y eso es algo que ya le ha sucedido, y que le persigue, hasta el punto de haberse convertido en una obsesión. Y hasta el punto de que es el recuerdo de ese acontecimiento fatal el que precipita el fin de la fiesta improvisada. Uno de sus colegas ha recordado ese asunto delante de todos los demás y, por si fuera poco, ha convertido a Harry en objeto involuntario de su vigilancia: el bolígrafo que le ha regalado y le ha puesto en el bolsillo durante la convención era en realidad un micrófono. Harry, decíamos, monta en cólera y da por terminada la reunión, aunque una de las chicas que acompañaba al grupo se queda con él. El punto de ruptura se produce cuando el hombre, tumbado en un camastro, en un rincón del local, se abandona a sus tribulaciones y se ve asaltado por imágenes indeseadas. Podría decirse que el profesional del control pierde el control, se introduce en ese mundo del inconsciente al que tanto teme. Aquel que se limita a registrar imágenes y sonidos se ve ahora invadido por ellos, en forma de visiones y pesadillas. ¿Cómo se explica, si no, que la puerta de la habitación de hotel que le viene a la mente, en principio la habitación en la que va a cometerse ese acto innombrable que lo atormenta, sea, en efecto, *la misma que luego verá pero que en realidad todavía no ha visto*? ¿Cómo puede ver algo que aún no ha sucedido, o que quizá no llegue a suceder nunca?

A partir de ese momento, *La conversación* pone en duda la fiabilidad de su propio punto de vista, pero también convierte al personaje central en una especie de visionario *capaz de ver cosas que nadie más ve*, algo que se hará especialmente enigmático en toda la parte final de la película, por otra parte un tratado sobre de qué manera empiezan a diluirse los dinteles de las puertas en los años setenta, es decir, de cómo las imágenes –del pasado, del inconsciente– se adueñan de la realidad hasta el punto de difuminar los límites de su representación. Mientras el detective privado de los años cuarenta, el que inaugura el cine negro hollywoodiense, sólo puede confiar en aquellos datos que le proporciona la realidad, esta nueva figura del *private eye* encarnada en el Harry Caul de Coppola –el modo en que los norteamericanos definen el oficio es mucho más rico: un “ojo privado”, alguien a través del cual podemos verlo todo, como en un barrido panorámico desde un punto de vista estable que

se despliega sólo para nosotros, que hemos *comprado* esa manera de ver— va más allá de ella para desentrañarla, lo cual lo conduce, por supuesto, a graves errores hermenéuticos. Sin embargo, hay algo que une a Harry con otra figura central del cine negro de la segunda posguerra mundial, un cine, según Joe McElhaney, “de la catatonia y la postración, donde los personajes viven en un mundo situado entre el sueño y la vigilia, entre la hipnosis y la lucidez”.¹⁵⁸ No hay un solo cine negro en los años en esa época, pues, sino por lo menos dos: el del detective activo y el del sujeto pasivo, el de la mirada behaviourista y el de la visión alucinada. Por supuesto, realistas acérrimos como Howard Hawks y John Huston —o que por lo menos lo eran en aquella época— dan forma al primero, mientras que otros cineastas como Robert Siodmak o Curtis Bernhardt se encargan del segundo. Y *La conversación* bebe igualmente de ambos, reformula la figura del detective para dotarlo de un sexto sentido que se ve obligado a desarrollar por la creciente paranoia del universo en que le ha tocado vivir: mientras Harry husmea en la habitación del hotel, un televisor emite noticias sobre Nixon. Investigador convertido en trabajador autónomo, con su gabardina plastificada que evoca tristemente las míticas gabardinas de Humphrey Bogart, Caul mantiene unas tensas relaciones con sus antecesores fílmicos: por un lado, refleja aquello en lo que se han convertido, el futuro que les esperaba; por otro, lleva a cabo patéticos intentos de mantener en pie una cierta ética en la que ni siquiera ellos habían creído.

Pero aún hay más en esta escena seminal. La visión de esa puerta tras la que se ocultan todos los horrores —hay una verdadera obsesión por las puertas a lo largo de la película: los innumerables cerrojos de la puerta de Caul, las puertas del ascensor que dejan entrever los rostros de la obsesión, la puerta del local tras la que Caul guarda sus secretos profesionales...-- deja paso, literalmente, a la apertura de las puertas de la percepción, tal y como hubieran querido William Blake y Jim Morrison, cuando Coppola escenifica la pesadilla del protagonista. En ella, él mismo persigue a la muchacha que cree que va a ser asesinada para avisarla, y lo hace en un paisaje pavorosamente solitario, envuelto en una extraña niebla, en un escenario desértico a medio camino entre los escenarios polvorientos de Bergman y las líneas inciertas de Antonioni. La esquizofrenia, pues, se hace patente, deslizándose desde el personaje al imaginario del autor, pues Coppola no sólo navega entre la doblez estilística del cine negro “clásico”, sino que también se ve invadido por otras visiones

¹⁵⁸ Joe McElhaney, “La transformación del modelo clásico, primera parte: de cómo Europa conquistó Hollywood”, en Carlos Losilla (ed.), *En tránsito: Berlín-París-Hollywood*, Festival Internacional de Las Palmas de Gran Canarias-T&B Editores, 2009, pág. 103.

de su inconsciente cinéfilo que se ve obligado a poner en escena. A todo lo largo y ancho de *La conversación*, las alusiones a la “modernidad” europea de los sesenta se hacen obsesivas, desde el tratamiento del espacio a la remodelación de determinados arquetipos, de manera que Caul también podría ser un remedo del Lemmy Caution imaginado por Jean-Luc Godard en *Lemmy contra Alphaville* (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965), alguien que intenta interpretar lo real en un mundo donde la realidad se ha volatilizado. Lo cual nos conduce de vuelta a Antonioni y a *Blow-Up*, referencia directa y confesa de la película de Coppola. De hecho, la filiación entre ambas películas queda clara desde el momento en que *La conversación* empieza allá donde terminaba *Blow-Up*, con la figura de un mimo que pretende hacer visible lo invisible en el espacio de lo público, una pista de tenis vacía en la película de Antonioni, una plaza repleta de gente en la de Coppola.

La continuidad entre el cine negro “clásico” y el *thriller* de la década de los setenta sufre, pues, innumerables turbulencias que impiden la fluidez de la transición y definen nítidamente las indecisiones del período, donde las variaciones sustanciales deben localizarse en los márgenes de normas y convenciones, de códigos y géneros, allá donde las reglas parecen desvanecerse con mayor intensidad y, sin embargo, allá donde pueden escudriñarse los cambios de paradigma y las continuidades, las rupturas y las herencias. Allá, en fin, donde se cruzan las filiaciones y una década tan rica en experiencias digresivas como la de los setenta en América deja al descubierto todos sus desgarros interiores. En *The Killing of a Chinese Bookie* (1976), de John Cassavetes, el género se reformula y a la vez se difumina, como ocurre en las propias imágenes de la película. Lo que Adrian Martin llama “melancholic male stories” (historias melancólicas de machos),¹⁵⁹ rúbrica a la que podría reducirse una buena parte de la historia del cine negro americano, se despliega aquí en todo su esplendor, en la historia de un pequeño aprendiz de mafioso que posee un local llamado Crazy Horse West y debe pagar una deuda cometiendo un asesinato. El crimen, desprovisto de cualquier tipo de suspense, se produce en el centro exacto de la película, mientras que antes y después sólo quedan las errabundas evoluciones de Cosmo Vittelli (Ben Gazzara), primero entre su club nocturno y dudosos lugares de reunión social de los bajos fondos, después entre el mismo local y la noche neoyorquina, que oculta innumerables fantasmas. Estamos, pues, de nuevo, ante un personaje que se da la vuelta a sí mismo, como un guante, a partir de un momento

¹⁵⁹ “Grim Fascination: *Fingers*, Toback, and 1970s American Cinema”, en Thomas Elsaesser, Alexander Horwath y Noel King (eds.), *The Last Great American Picture. New Hollywood Cinema in the 1970's*, Amsterdam University Press, 2004, pág. 329.

determinado, al igual que el Harry Caul de *La conversación*. En efecto, Cosmo ejecuta el asesinato del corredor de apuestas chino, y de algunos de quienes lo acompañan la noche en que asalta su mansión, como en un sueño, como si se encontrara en estado de trance, y a partir de entonces se convierte en otro ectoplasma que viaja entre la vida y la muerte, con una bala alojada en el costado, por varios escenarios de pesadilla. El más significativo de ellos, por supuesto, es su propio club, otro gran espacio de soledad y decadencia –pese a estar siempre lleno de público, al contrario que el local de Harry Caul— en el que se pone en juego una versión de bolsillo del *entertainment* americano, ese lugar en el que el *show* siempre debe continuar. Cosmo, pues, reúne en sí mismo varias personalidades que lo remiten al cine negro “clásico”: el individuo insignificante lanzado a la tragedia por un destino implacable, el gángster inexperto que sucumbirá ante los poderosos, y sobre todo el merodeador que termina engullido por su propio entorno, prototipo del género y heredero de sus primeras fuentes literarias, pues aquí ya no estamos hablando de Dashiell Hammett o Raymond Chandler, de Ross McDonald o James Hadley Chase, sino de Baudelaire y Poe.

Poe inventa el género detectivesco con su personaje de Auguste Dupin, que protagoniza tres de sus cuentos más famosos: “Los crímenes de la calle Morgue”, “El asesinato de Marie Roget” y “La carta robada”. Todos ellos son relatos sobre una nueva figura que viene a poblar el escenario de la modernidad urbana: lo que, en la primera de esas narraciones, el propio Poe llama un “analista”:

Pero la habilidad del analista se manifiesta en cuestiones que exceden los límites de las meras reglas. Silencioso, procede a acumular cantidad de observaciones y deducciones. Quizá sus compañeros hacen lo mismo, y la mayor o menor proporción de informaciones así obtenidas no reside tanto en la validez de la deducción como en la calidez de la observación. Lo necesario consiste en saber *qué* se debe observar.¹⁶⁰

El ciudadano como observador, pues. Y la nueva topología de la ciudad capitalista como un dédalo de informaciones que ocultan la verdadera faz del nuevo mundo, de manera que Harry Caul sería un sucesor, desencantado y desquiciado, tanto de Dupin como de los protagonistas de Hammett o Chandler, que ya empiezan a mostrar su cansancio ante la progresiva invisibilidad de las redes sociales. Eso es lo que va de *La conversación* a *The Killing of a Chinese Bookie*. Se ha producido una metamorfosis, una corriente de flujos que ha transformado al investigador, al analista heredero de Poe en el dandi de Baudelaire, que ya ha abandonado cualquier tipo de interés por desvelar las dinámicas de lo real para refugiarse en

¹⁶⁰ Edgar Allan Poe, “Los crímenes de la calle Morgue”, en *Cuentos, I*, Madrid, Alianza, 2002, pág. 427.

un vagar sin rumbo de aquí para allá. Sigue siendo un observador, como en el caso de Dupin, pero sin ningún interés por hacer caer las máscaras, sino únicamente por sobrevivir en ese laberinto *confundiéndose con la masa*, como de hecho ya anunciaba “El hombre de la multitud”:

La multitud es su medio natural, como el aire lo es del pájaro, y como el agua lo es del pez. Su pasión y su profesión consisten en *fundirse con la multitud*. Para el perfecto *flâneur*, para el observador apasionado, constituye un inmenso gozo fundar su domicilio en la masa, en las ondulaciones, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito. Estar fuera de casa y, sin embargo, sentirse en su casa; ver el mundo, estar en el centro del mundo y permanecer oculto al mundo: éstos son algunos de los pequeños placeres de estos espíritus independientes, apasionados, imparciales...¹⁶¹

Quizá deba verse a Cosmo Vittelli como una evolución especialmente improductiva del *flâneur*, alguien que cree haber estructurado su personalidad y sus circunstancias –sociales, laborales— según un modelo en el que tiene puestas todas sus esperanzas y que, de repente, se desmorona como un castillo de naipes. En efecto, como quería Baudelaire, ha hecho del exterior su domicilio, hasta el punto de que Cassavetes nunca muestra su casa, que parece ser el Crazy Horse West, ese refugio de la multitud en el que ésta, por si fuera poco, se ve reflejada en un ritual colectivo que mezcla la sordidez con la alienación, ese espectáculo presentado por un maestro de ceremonias que parece inspirado en Fellini, Mr. Sophistication, y protagonizado por unas cuantas chicas cuyo único instrumento de expresión y comunicación es un cuerpo alquilado, un cuerpo que ya no les pertenece y que, no obstante, constituye también un espacio de calidez e intimidad que ni siquiera su oficio es capaz de profanar. He ahí la densidad de la película de Cassavetes, la relación *esponjosa* que plantea entre el cine negro de los setenta y el cine negro clásico, que también contemplaba al detective como una fuerza de trabajo alienada, un espectáculo para las clases altas y los gánsters poderosos, pues el *show* del Crazy Horse West pone en escena esa contradicción entre la ausencia de un hogar y la omnipresencia de una cultura urbana degradada que, paradójicamente, se ha convertido en el hogar de Vitelli y los demás desheredados que pueblan la película. Por eso el asesinato se produce *en la mansión* del mafioso chino, en esa casa que Vittelli nunca podrá tener. Y por eso su figura de vagabundo urbano, de nuevo *flâneur*, se encuentra otra vez situada, como en el caso de Harry Caul, entre la realidad y la alucinación, entre la vigilia y el sueño, en esos momentos de la noche en que el tiempo

¹⁶¹ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, en *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, págs. 513-514. La traducción es mía.

parece suspendido y Vittelli, herido de gravedad, se pasea como un muerto viviente entre estafadores y neones, a la vez perseguido y perseguidor.

Quizá no sea casualidad que, el mismo año en que dirigió *The Killing of a Chinese Bookie*,¹⁶² Cassavetes interviniera como actor en una película de Elaine May que parece la contrapartida perfecta de la suya. Filmada con la misma cámara nerviosa y siempre pegada a los actores que caracteriza su cine, coprotagonizada por Peter Falk --otro integrante de su *troupe*--, *Mickey and Nicky* (1976) de nuevo toma al gángster de poca monta como objeto para desplegar otro discurso sobre la muerte en vida que se propone a la manera de emblema del propio género: la nostalgia del código *retro* se convierte en melancolía desde el momento en que no hay retorno posible, ni siquiera a través de la iconografía minuciosamente recreada, sino sólo un merodear, un desplazarse aquí y allá que también compete al concepto de “cine negro”. Si los detectives han perdido su lugar en la geografía del género, si incluso pueden confundirse con los pequeños gángsters que han sobrevivido al borrado del arquetipo ejercido por los nuevos usos capitalistas, entonces sólo queda una única figura, multiforme y centrípeta, que acumula en sí misma todos los rasgos posibles y, por lo tanto, *sólo puede enfrentarse también a sí misma*, como en un espejo. El título, con su doble evocación de nombres casi caricaturesca, ya actúa como tal, pero también el inicio, donde Nicky (Cassavetes) aparece encerrado en la habitación de un hotel esperando a su amigo Mickey (Falk), sin sospechar que éste se dirige hacia allá para entregarlo a los mafiosos que le pisan los talones. Dos nombres, dos hombres y una habitación que actúa a modo de lugar arquetípico, de enfrentamiento de esa figura confusa consigo misma y, por lo tanto, con su amigo-antagonista. Y el movimiento constante en medio de esas cuatro paredes, el movimiento de Nicky, incesante, neurótico, de la ventana a la puerta, de la cama al cuarto de baño, como en un hogar en miniatura en el que tampoco podrá quedarse, como le ocurría a Vittelli, o como en un decorado del que debe salir porque ya no es el suyo.

Tanto en *The Killing of a Chinese Bookie* como en *Mickey and Nicky*, la intriga se difumina paulatinamente, o bien pasa a ocupar un lugar secundario en los intereses de la película.

¹⁶² Nicole Brenez superpone esta película a *El bazar de las sorpresas* (*The Shop Around the Corner*, Ernst Lubitsch, 1940) y *Go Go Tales* (Abel Ferrara, 2007) para establecer entre ellas una filiación rica en síntomas y reverberaciones: véase “Shops of Horror: Notes for a Visual History of the Reification of Emotion in a Capitalist Regime, or (to put it more bluntly) ‘Fuck the Money’”, en *rouge*, 11 (2007), http://www.rouge.com.au/11/shops_horror.html, luego incluido en su libro *Abel Ferrara. La mal sans fleurs*, París, Cahiers du Cinéma, 2006.

Dicho de otra manera, la relación del género con su pasado se desarrolla a la manera de un enfrentamiento que no sabe gestionarse a sí mismo, de un torbellino ingobernable. ¿Dónde encuentra, entonces, la estabilidad que necesita? Pues no tanto en el cine negro como en el cine europeo, o en una cierta imagen de la “modernidad” que por aquel entonces se infiltraba en el tejido del cine americano. Pues las películas de Cassavetes y May, más allá de la actividad de *flâneur* que despliegan, tanto sus protagonistas como ellas mismas, aunque se trate de un *flâneur* reducido a mero títere que ni siquiera conserva la capacidad de observar, sino que sólo puede dejarse llevar por los acontecimientos, lanzado como un pelele de una pared a otra –de las habitaciones, pero también de la abstracción del decorado: el hecho de que a veces parezcan salir de la pantalla, importarles muy poco lo que allí sucede, alude precisamente al motivo de la “cuarta pared”--, pretenden inscribirse en la deriva en la que había desembocado el código por lo menos desde *La aventura*, de Antonioni, o *Al final de la escapada*, de Godard, por no mencionar los intentos de Jean-Pierre Melville. En ese punto de encuentro se pone en juego una negación de las reglas que en el fondo nunca dejan de mostrar sus huellas y, por lo tanto, se reconvierten en una especie de lamento. ¿Qué hubiera sido de Cosmo Vitteli en una ficción de los años cuarenta? ¿Qué hubiera podido hacer Nicky de haber nacido –como personaje— veinte años antes? Su desubicación, pues, en su búsqueda de un punto de anclaje, realiza un curioso recorrido: a su paso por la deconstrucción europea se reencuentra con sus raíces. Y es en ese momento cuando comparecen dos grandes iconos de un cine negro no demasiado canónico pero por completo indispensable. Por un lado, Fritz Lang y el individuo enfrentado a su propia máscara, los personajes de Edward G. Robinson en *La mujer del cuadro* (*The Woman in the Window*, 1943) o *Perversidad* (*Scarlett Street*, 1944), el *flâneur* atrapado en su propia red de miradas al que Godard dará forma de gángster de poca monta en su *opera prima*. Por otro, Alfred Hitchcock y el doble de sí mismo, ese rostro que podría ser cualquier otro y por ello *tampoco nunca encuentra su lugar*, como le ocurre al Guy Haines (Farley Granger) de *Extraños en un tren* (*Strangers on a Train*, 1951) o al Christopher Ballestrero (Henry Fonda) de *Falso culpable*. Curiosamente, el primero de ellos surge de una novela de Patricia Highsmith, que luego proporcionará el material necesario para que Wim Wenders construya *El amigo americano* (*Der Amerikanische Freund*, 1977), la gran elegía por el cine negro elaborada desde Europa. Y el segundo deja entrever la figura de Travis Bickle, el psicópata de *Taxi Driver*, de Scorsese, que le dio forma basándose en el modelo hitchcockiano, con música de Bernard Herrman incluida. En el fondo, Nicky es también un hombre perseguido por un poder sin rostro, por un destino adverso, cuyas formas más rotundas han pasado antes por el

filtro de la desaparición de Anna en *La aventura* o incluso del asesinato del guardia de tráfico en *Al final de la escapada*, simples excusas para que el género huya de sí mismo, se desvanezca en su propio discurrir.

En este magma inextricable de correspondencias cruzadas e influencias misteriosas, cierto *thriller* norteamericano de los setenta demuestra una doble dependencia, pues al querer incorporar el tiempo deslavazado propio de la “modernidad” europea regresa sin querer a las fuentes de su tradición. Es un movimiento tan desarticulado como el de sus protagonistas, pero sobre todo como el de Nicky, que pasa toda una noche de un lado a otro, condenado desde el principio, llamando a puertas que nunca le abren y entrando en hogares que ya no lo aceptan, para encontrarse cara a cara con una herencia que no puede evitar, con gánsters cuyas motivaciones nunca sabremos y persecuciones incomprensibles, como en una especie de calvario metafísico, *como si a la vez que le persiguiera su propio pasado le persiguiera también el del género*. Pero ¿acaso no era ése el destino de los personajes de Hitchcock y Lang, e incluso de Siodmak y Bernhardt? ¿Y no está ese eterno retorno regido por una *doble melancolía*, hacia el propio pasado y hacia el pasado ajeno, América y Europa, clasicismo y modernidad, todo ello ya en estado de coma a mediados de los setenta?

Ya se ha dicho que en 1967, el mismo año en que Rohmer pone orden en el cine europeo con *Mi noche con Maud*, Arthur Penn filma un guión que sus autores, Robert Benton y David Newman, habían enviado antes a Truffaut y Godard, quienes declinaron el ofrecimiento. La película resultante, *Bonnie y Clyde*, se convertiría luego en un mito del cine de la época, para muchos el inicio del Nuevo Hollywood, quizá junto con *El graduado* (*The Graduate*, 1967), de Mike Nichols, por cierto la pareja sentimental de Elaine May. Tres años después, Barbara Loden, la segunda esposa de Elia Kazan --con la inestimable ayuda del cineasta independiente Nicholas T. Proferes, que había trabajado en diversos cometidos con documentalistas como D. A. Pennebaker, Richard Leacock y Albert Maysles— rueda *Wanda*, sobre la peripecia de una mujer, sin familia y sin hogar, que termina uniéndose a un peculiar delincuente para atracar un banco. Preguntada por las coincidencias entre ambos trabajos, Loden dijo de la película de Penn: “No me interesa, no es realista e idealiza a sus personajes... Gente como ellos nunca se ve envuelta en esas situaciones, ni llevan ese tipo de

vida: son demasiado guapos... *Wanda* es un anti-*Bonnie y Clyde*".¹⁶³ Sin embargo, la película de Loden y Proferes incurre en otra clase de *idealización*, desliziéndose subrepticamente desde la recreación de época de *Bonnie y Clyde* hasta una querencia por la desolación, los paisajes polvorientos, los personajes *desglamourizados* y el borrado de todo tipo de estilización estética que también acaba formando un universo fascinante en su voluntario malditismo. La primera escena de *Bonnie y Clyde* muestra a Bonnie (Faye Dunaway) en lo que parece ser su habitación, sumida en el tedio y la inquietud, seguida por la cámara de Penn como si se tratara de un animal en celo. Ciertamente es un momento inusual en el cine americano de la época, la mostración de un vacío existencial a través de un agujero temporal, *como si se deseara que todo volviera a empezar*, de modo que aquellos instantes parecen convertirse en una eternidad, tal como ocurría en las primeras imágenes de *Mickey and Nicky*. De repente, Bonnie mira por la ventana y allá está Clyde preparado con su coche, como si la desazón de ella hubiera bastado para invocar su presencia, esa presencia que va a cambiar su vida. También el inicio de *Wanda* muestra al personaje en una habitación, aunque antes la ha contextualizado en un lugar en ninguna parte, en una casa triste y solitaria, en el fondo un entorno muy parecido al que mostrará Penn cuando Bonnie salga para conocer a Clyde. Hay una diferencia, sin embargo: en *Bonnie y Clyde* todo parece extraído de un viejo álbum de fotos de la Gran Depresión, las imágenes se construyen a partir de otras imágenes para dotarlas de otro sentido; en *Wanda*, por el contrario, se intenta inventar una estética distinta, una especie de minimalismo documental que reduzca la escritura fílmica a su grado cero. Del mismo modo, el malestar de Wanda (la propia Loden) se quiere distinto al de Bonnie: sumisa y pasiva, se despereza lentamente en un sofá-cama mientras su hermana, su cuñado, la abuela y los niños ocupan un espacio en el que ella no parece tener cabida.

Sea como fuere, *Wanda* pronto establece también sus particulares relaciones con el cine negro clásico. Ahora estamos en la tradición de la pareja fugitiva, por mucho que pretenda llegar desprovista de cualquier romanticismo. Los antecedentes son *Sólo se vive una vez*, *They Live by Night* (Nicholas Ray, 1947), *El demonio de las armas* (Gun Crazy, Joseph H. Lewis, 1950) y la propia *Bonnie y Clyde*, entre otras. Y el esquema argumental, aunque hollado por numerosas elipsis y apoyado sobre los tiempos muertos más que sobre la acción, sigue una línea muy clara, parecida a la de sus modelos, el itinerario de un destino fatal que

¹⁶³ Bérénice Reynaud, "For Wanda", en Elsaesser, Horwath y King (eds.), *op. cit.*, pág. 225. Véase también todo el artículo para la génesis de la película y los detalles de su gestación.

lleva de la transgresión a la desolación. La particularidad de *Wanda*, sin embargo, reside en que la figura de la mujer constituye el eje alrededor del cual gira todo lo demás. Una vez Bonnie se une a Clyde, su condición de pareja organiza argumental y estructuralmente el relato. Cuando Wanda se une a Mr. Dennis (Richard Higgins, curiosamente uno de los ayudantes de Harry Caul en *La conversación*), *la película sigue siendo suya*. En este sentido, *Wanda* es la historia de otro martirio, de otra santa laica, como la Jean Simmons de *El fuego y la palabra* o *Con los ojos cerrados*, esta vez despreciada por el cuerpo social y cuya única oportunidad de redención, que consiste en conseguir que su compañero lleve a buen puerto el golpe planeado, queda reducida a cenizas cuando ni siquiera puede estar a su lado en el momento crucial. Y es curioso que este retrato de mujer *realizado por una mujer* sea, entonces, un autorretrato --con todas las implicaciones de carácter esquizofrénico que implica la operación— que acaba confluyendo misteriosamente con las figuras alucinadas de Harry Caul, Cosmo Vittelli o Nicky Godalin. Como ellos, se trata de un cuerpo en transición, de un flujo más que de una materia orgánica, cuyo seguimiento por parte del espectador implica un cierto esfuerzo de atención, sobre todo desde el momento en que el voluntarioso realismo del estilo se hace pesadillesco, abstracto, una sensación que acrecienta el aspecto y la composición de Higgins, superpuesta a la de la propia Loden, tan desvaída como carente de anclaje en el mundo real al que pretende pertenecer. Wanda es un cuerpo sin alma, una mueca sin expresión, y por ello el último fotograma de la película la congela en una mirada vacía, que ya no sabe dónde dirigirse. Los tópicos del cine negro se han metamorfoseado en otra cosa, se han diluido en una estela que clausura, en América, la corriente subterránea que unió *La pasión de Juana de Arco* con *Vivir su vida*. Bérénice Reynaud, en el texto citado, relaciona *Wanda* con *Jeanne Dielman, 32 Quai de Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), de Chantal Akerman,¹⁶⁴ pero la herencia venía de antes: el gesto final de Loden fija la doble melancolía del *thriller* americano de los setenta en una sola imagen hecha de capas superpuestas, esbozada en los albores del proyecto pero no por ella ajena al sentimiento de luto que caracterizará el ciclo a lo largo de la década. Del mismo modo en que *Los visitantes* (*The Visitors*, 1972), dirigida por Kazan también con la ayuda de Proferes, es ya un *thriller* sin *thriller*, un vaciado sistemático de las convenciones del género para dejar al descubierto sus angustias, *Wanda* no tiene sentido sin esa herencia dual, de la América rural de Lang al París esquinado de Godard.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¿De dónde surge --en este momento del relato del cine en América, cuando la apropiación ejercida por los europeos ha llegado a su fin-- eso que hemos venido llamando “doble melancolía”, qué tipo de génesis hay que asignarle? No parece casual que esa imagen de clausura de *Wanda* sea, en el fondo, el prototipo de otras muchas que se prolongarán a lo largo del *thriller* de los setenta y que, para limitarnos a las películas tratadas aquí, pueden resumirse en la figura sacrificial de un personaje por completo ausente de sí, desprovisto de todos sus atributos, reducido a la inmovilidad o muy próximo a ella, o bien dedicado a la repetición de unos cuantos gestos que antes lo definían y ahora lo anulan. En *La conversación*, Harry Caul destroza su apartamento en busca de micrófonos, presa de un acceso paranoide que terminará clavándolo en una silla, con la mirada perdida, repitiendo unas cuantas notas en el saxo que al principio servía de válvula de escape a su habitual ensimismamiento. En *The Killing of a Chinese Bookie*, el último plano muestra a Cosmo Vittelli en el exterior de su local, detenido en el espacio y en el tiempo, mientras la sangre de su herida mana en su costado derecho. En *Mickey and Nicky*, de nuevo la sangre de otra herida mortal sirve de clausura, dejando la figura de Nicky Godalin clavada contra la puerta de la casa donde ha pasado el angustioso final de su última noche. No hay que hurgar mucho en el relato del cine americano de los setenta para encontrar la imagen indicial de esas naturalezas muertas compuestas a partir de la figura humana. En el plano citado que cierra *Carretera asfaltada de dos direcciones*, de Monte Hellman, el conductor (James Taylor), filmado desde atrás, entra en una inquietante vorágine de silencio al ralentí que termina con la descomposición química del propio celuloide, el mito de la muerte del cine en su más intensa y lacónica expresión.

La catatonía de Wanda, pues, se ve subrayada por la imagen de James Taylor en la hoguera: el héroe solitario del cine clásico americano --la película de Hellman también podría ser un *thriller* en el que la intriga ni siquiera se insinúa-- no es más que un cuerpo al borde de la extinción definitiva, provocada por los restos residuales de la modernidad europea. En *Melodía para un asesinato* (Fingers, 1978), de James Toback, que prácticamente cierra la década en lo que al *thriller* se refiere, el plano final es una especie de espejo invertido del que da inicio a la película. Al principio, vemos a Jimmy Angelelli (Harvey Keitel) sentado ante su piano, en el salón de su casa, interpretando apasionadamente una pieza de Bach. La cámara se acerca poco a poco a él hasta encuadrarlo manteniendo como fondo el gran ventanal que da a la calle. Al final, tras haber cometido su primer asesinato, Jimmy aparece de nuevo en la misma estancia, pero ahora desnudo, mirando por la ventana y con la

respiración agitada, una mano en el piano y la otra en el cristal. A medida que la cámara vuelve a aproximarse a él, esta vez para encerrarlo en los límites claustrofóbicos del encuadre, en un movimiento de signo sutilmente contrario, su rostro desencajado se gira hacia nosotros y *nos mira*, como si preguntara: “¿Y ahora qué?”. Como Harry Caul, Cosmo Vittelli y Nicky Godalin, su personalidad ha sufrido un cortocircuito definitivo. Como Wanda Goronski, y cerrando así el círculo de la década, su vacío interior interpela a la audiencia de una manera altamente agresiva, como si la culpara por su situación. ¿Es ésta la doble melancolía del *thriller* americano de los años setenta, se encuentra entre estas dos imágenes?

Toback tiene la respuesta, pues mientras Wanda no conoce el deseo, apuesta siempre por *dejarse llevar*, Jimmy lucha por lo que quiere. Inscrito en una esquizofrenia parecida a la de Harry y Cosmo, entre el mundo del crimen y el del espectáculo, entre los trabajos que le encarga su padre, otro mafioso de medio pelo, y su pasión por el piano, que quiere convertir en su profesión, Jimmy es otro de esos cuerpos que vacila, pero su duda es mucho más clara que en los casos precedentes: entre la violencia inherente a la cultura americana y la belleza convulsa de un pasado que procede de Europa y *que no puede manejar como quisiera*. Cuando camina por las calles de Nueva York con su radiocassette, oyendo canciones de los años cincuenta, Jimmy encuentra algo parecido a un precario equilibrio, una frágil coraza que le permite sobrevivir en la jungla y enfrentarse a todos los peligros. Cuando debe vérselas con Bach, en cambio, ante la mirada inquisitiva de su examinador, fracasa en el intento. Ésa es la historia del cine americano de esa época, pues su tendencia hacia la deconstrucción procedente de la modernidad europea siempre se ve obstaculizada por una presencia ominosa, de la que no se puede deshacer, y que corresponde al pasado de los géneros, a las sombras de arquetipos y estructuras, fetiches y derivas. O al contrario, cuando pretende aplicar las herramientas de su tradición a un tiempo desestructurado y lábil, la imagen-tiempo elaborada a partir de la imagen-movimiento, se encuentra igualmente con que no hay manera de olvidar que el cine ha cambiado, que ni siquiera Pakula o Siegel, Fleischer o Aldrich, Penn o Eastwood, *pueden recurrir a un “clasicismo” que alguien ha dado ya por muerto y enterrado*.

Pues bien, es en ese intersticio donde se mueve un cierto cine americano y su espectador en los años setenta –y donde se desarrolla la peripecia de sus protagonistas a veces hasta su

desaparición en el interior de esos pliegues--, todos ellos igualmente renqueantes, débiles, figuras desdibujadas que pierden su fuerza y su definición en ese estrecho paso que separa la vida de la muerte, la realidad de la ficción, el crimen del espectáculo o el arte, la estructura de la escritura libre. Esa doble melancolía, entonces, está compuesta en realidad de dos melancolías que se enfrentan, quizá por primera y última vez en el relato de la historia del cine. Por un lado, la que resulta de no poder continuar con el proyecto clásico, la que obliga a *matar al padre-Hollywood*. Por otro, la que se desliza de la imposibilidad de atrapar lo moderno, de haber llegado tarde a ello. El resultado es un sentimiento extraño, una especie de pérdida imaginaria que sólo puede darse en un país a la vez real e inventado como es Estados Unidos: “Rara vez echo de menos lo que he vivido por mí mismo –dice John Ford convertido en personaje literario, en la novela de Peter Handke *Carta breve para un largo adiós*--, pero siento una gran nostalgia por las cosas que nunca he podido hacer y por los lugares donde no he estado nunca”.¹⁶⁵ El “nuevo cine” americano de los setenta nunca *estuvo* en el “clasicismo”, ni *pisó* la modernidad europea, que sólo vio de lejos, y sin embargo también es capaz de echarlas de menos. El “nuevo cine” americano de los setenta es un *flâneur* baudelairiano reconvertido en el melancólico deseo de todo eso, “el deseo de esa simultaneidad específica de presencia y ausencia que sólo el cine puede satisfacer”.¹⁶⁶

También Brooks, para volver a *Buscando al señor Goodbar*, otra película de 1978, ofrece una variante de esa grieta fundamental. En el fondo, se trata del contraplano de *Annie Hall*, desde el momento en que es otro retrato de Diane Keaton muy distinto al realizado por Woody Allen –su pareja en aquellos años, detalle significativo— y también desde el momento en que el *glamour* de aquélla es puesto en entredicho por un feísmo tenebrista que va mucho más allá del claroscuro elegante con que Gordon Willis ilumina a la actriz también en las dos primeras partes de *El padrino* (*The Godfather*, 1972-1974), trayectoria que confiere a *Buscando al señor Goodbar* un valor añadido como resumen catastrofista de una década a través de una de sus intérpretes más carismáticas. De hecho, se trata igualmente de otra expulsión del paraíso hollywoodiense, como ya lo era *Con los ojos cerrados* y como sugieren los finales de los *thrillers* mencionados. En las primeras escenas, una maestra de niños sordomudos tiene una historia de amor con un profesor universitario que finalmente prefiere a su mujer. A partir de ahí, la grieta vuelve a abrirse hasta el punto de remontarse a la vez a *Semilla de maldad* y *La gata sobre el tejado de zinc*: de una parte, un examen de la

¹⁶⁵ Peter Handke, *Carta breve para un largo adiós*, Madrid, Alianza, 1976, pág. 135.

¹⁶⁶ Stanley Cavell, *The World Viewed*, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 1979, pág. 42.

educación, de la transmisión de legados, de la formación de significados a través de la palabra, como también ocurre en *El fuego y la palabra* y como metaforizan *La conversación* o *The Killing of a Chinese Bookie*; de otra, una separación abismal ya no inducida por una escalera, ya no entre arriba y abajo, habitaciones de lo privado y salones de lo público, sino entre el universo del padre, de la familia, de la tradición, y el espacio de lo prohibido, del tabú, del sexo y la muerte, materializado en el apartamento progresivamente deteriorado de la maestra, que le sirve a la vez de territorio de la rebelión y lugar reservado al sacrificio, a la autoinmolación. ¿Otra vez el cine americano, su tradición rígida y castradora, y el cine europeo, el mito de su libertad? Más histórica que *Con los ojos cerrados* en lo que se refiere a la irrupción de la memoria e incluso de las fantasías paranoicas de la protagonista, que resquebrajan el relato de una manera inopinada y violenta, *Buscando al señor Goodbar* va más allá al convertir esa grieta en pura y simple desaparición, al diluir por completo el rostro vaciado de sentido de Barbara Loden en *Wanda*. Directamente extraído de una escena de *El fuego y la palabra* en la que Jean Simmons, en sus momentos postreros, es iluminada intermitentemente por una luz de neón que deja en evidencia su condición de *imagen frágil*, presta a desvanecerse, el final acude a la estroboscopia, al centelleo propio del cine para visualizar el asesinato de esa imagen femenina *de una manera literal*: muerta a golpes por un homosexual que tampoco sabe encontrarse a sí mismo, Keaton muestra su rostro desapareciendo en un pozo sin fondo de oscuridad, en la negrura de su apartamento, hasta que semeja una mueca cadavérica inscrita en el vacío, quizá como la marca del propio Brooks en el cine de la época, otro final a la vez mineralizado y dotado de una electricidad asesina que remite a *Carretera asfaltada de dos direcciones*.

De nuevo hay que pensar hacia delante y hacia atrás en ese presente troceado, en esa imagen *que sale de sí misma*. Y hay que recordar la afirmación de Benjamin citada por Agamben: “Sólo en la imagen, que centellea una vez por todas en el instante de su cognoscibilidad, se deja fijar el pasado”.¹⁶⁷ Centellear, brillar por momentos para atrapar el tiempo que pasa, para regresar al pasado en busca del presente. En *Bigger than Life* (1956), de Nicholas Ray, realizada después de *Rebelde sin causa*, aparece ya esa grieta esencial, también en forma de escalera, la que une las dos plantas de la casa de James Mason, atrapado, por culpa de la cortisona, en una espiral de violencia y delirio que amenaza con la desintegración de todo su mundo. En *Taxi Driver*, de Scorsese, estrenada sólo un año antes que *Buscando al señor*

¹⁶⁷ *El tiempo que resta. Comentario a la Carta a los romanos, op. cit.*, págs. 138-139.

Goodbar, Robert De Niro debe abrir otra brecha, subir otra escalera, la del hotelucho en el que pretende redimir a la prostituta Jodie Foster de su cochambrosa existencia, para reencontrarse con la realidad de su cuerpo martirizado y su alma denigrada. En ambos casos, tanto en la película de Ray como en la de Scorsese, las imágenes que los protagonistas tienen de sí mismos se quiebran, salen disparadas en múltiples direcciones: los espejos rotos y el plano en rojo de *Bigger than Life*, poco antes de que Mason invoque la llamada de Dios a Abraham para que sacrifique a su propio hijo; el televisor hecho añicos de *Taxi Driver*, pero igualmente el espejo que devuelve el reflejo de una alteridad no asumida en la escena en la que De Niro se enfrenta a un Otro imaginario en la soledad de su habitación: “Are you talking to me?”. Centelleos cegadores, la explosión del rojo y del televisor, que coinciden con el que mata a Diane Keaton en *Buscando al señor Goodbar*. Y una pregunta angustiada, que muy bien podría ser una transmutación del “¿Por qué me persigues?” paulino pronunciada por el propio Pablo respecto a ese dios que lo busca, o una nueva versión de la respuesta de Abraham ante la llamada de Yaveh: “Aquí me tenéis” (*Génesis*, 22, 1), una pregunta que se ha convertido en motivo de regocijo cinéfilo en detrimento de la riqueza semántica que puedan producir sus resonancias bíblicas: “Are you talking to me?”. He ahí igualmente la pregunta que se hace Brooks respecto a la historia del cine “clásico”, y en la cual coincide con los fulgores del “nuevo cine” americano, cuando, ante el silencio de su generación, le pide que *continué la narración por sí mismo*, que establezca un puente entre los personajes de Mason y De Niro: ¿es casualidad que ambos se acojan al oficio de taxista para paliar un déficit, económico en el caso del primero, emocional en el segundo? Y más allá de eso: ¿recoge la película de Brooks esa “redención del pasado” que pedía Benjamin, puesto que incluso *Taxi Driver ya es pasado* cuando aparece *Buscando al señor Goodbar*?¹⁶⁸ ¿Y refleja los movimientos que se están dando alrededor, en las películas de Coppola y Cassavetes, Loden y Toback, que ponen en presente la lucha por el espejismo de la “modernidad” del cine americano de las dos últimas décadas, que la salvaguardan en forma de mito poco antes de su desaparición?

¹⁶⁸ Robin Wood, en *Hollywood from Vietnam to Reagan* (Nueva York, Columbia University Press, 1986), ya establece un agudo paralelismo entre las dos películas, relacionándolas con lo que él llama el “texto incoherente” del Hollywood de los setenta, una serie de contradicciones ideológicas que también ponen en duda su procedencia “clásica”: véase el capítulo 4, “The Incoherent Text: Narrative in the 70’s”, págs. 46-69.

2. El duelo por Europa: de ausencias y mausoleos¹⁶⁹

He ahí el temor al abismo final, a la muerte del relato del cine. En 1978, el propio Coppola quiso que Wim Wenders dirigiera una película para Zoetrope Studios, su propia compañía de producción, que tras el éxito económico de las dos partes de *El padrino* había concebido como una especie de taller del Renacimiento donde se reunirían los mayores talentos cinematográficos de su tiempo. Había visto *El amigo americano* y sabía que aquel era su hombre, el cinéfilo europeo fascinado por la mitología hollywoodiense y, por lo tanto, el cineasta ideal para llevar a cabo una recreación de Dashiell Hammett, autor de *El halcón maltés* y uno de los inventores del género “negro”. Wenders acudió a la cita, pero el rodaje no empezaría hasta 1980 y la aventura se prolongaría dos años más, cuando se produjo el estreno mundial de la película en el Festival de Cannes de 1982. *El hombre de Chinatown* (Hammett, 1982) acabó llevando en sí misma varias películas, a la vez de una manera literal y metafórica. Aprovechando uno de sus viajes a Estados Unidos, Wenders filmó *Relámpago sobre el agua*, sobre la agonía de Nicholas Ray, pero también sobre la muerte del padre, el desvanecimiento de la tradición. Luego finalizó una primera versión de *El hombre de Chinatown*, en febrero de 1981, pero a Coppola no le gustó y tuvo que rehacerse. Su vagabundeo de aquel momento, producto del desencanto y la desolación, se puede seguir, como si se tratara de las páginas de un diario personal, en las imágenes que filma de manera itinerante. Primera etapa: huye a Portugal y rueda, en blanco y negro, *El estado de las cosas* (The State of Things, 1982), que alude a su vez al rodaje de una película imposible, así como a la encrucijada fatal a la que han llegado las relaciones entre el cine de autor europeo y el nuevo Hollywood. Segunda etapa: con la excusa de otro de sus viajes a Nueva York para seguir el montaje final de *El hombre de Chinatown*, en el mes de marzo, realiza un corto de 17 minutos y en 16 mm titulado *Reverse Angle / Letter from New York* (1982), ensayo en forma epistolar y en primerísima persona sobre las perspectivas de la imagen en la nueva era que se avecina. Tercera etapa: en mayo de ese mismo año, durante la presentación de *El hombre de Chinatown* en Cannes, reúne a un grupo de directores presentes en el certamen y

¹⁶⁹ Fragmentos de este capítulo, en distinto formato, fueron viendo su publicación desde las primeras fases de la investigación que estuvo en su origen: en los números 30 (octubre de 1998, sobre *Tren de sombras*) y 55 (febrero de 2007) de la revista *Archivos de la Filmoteca* (Valencia). Parte del resultado final es una mezcla entre el segundo de esos números y el texto “Difusión, difuminación, disolución. La vida de los otros cines europeos”, en Domènec Font y Carlos Losilla (eds.), *Derivas del cine europeo contemporáneo*, Barcelona-Valencia-La Coruña, Muestra Internacional de Cine Europeo Contemporáneo-Filmoteca de Catalunya-Filmoteca de la Generalitat Valenciana-Centro Galego de Artes da Imaxe, 2007.

realiza una serie de entrevistas cuyo montaje final acabará conociéndose como *Chambre 666* (1982).¹⁷⁰

Así pues, en ese lapso temporal que va de 1978 a 1982, cuando se juega el destino de una película que debía revolucionar el relato de la historia del cine, se produce igualmente la reflexión continuada de un cineasta sobre una fantasía que ronda en aquellos momentos por un determinado inconsciente colectivo de la cinefilia: ¿se está muriendo el cine? Lo cierto es que la coyuntura parece propicia. El propio Coppola, tras la pesadilla del rodaje de *Apocalypse Now*, se enfrenta a un proyecto suicida, la experimentación con el vídeo en el interior de un género decididamente muerto y enterrado, el musical, y el fracaso económico consiguiente es estrepitoso, de manera que la película resultante, *Corazonada* (*One from the Heart*, 1982), supone el fin de sus sueños expansionistas y de su pequeño imperio cinematográfico. Poco antes, Michael Cimino, tras la revelación de *El cazador*, ha precipitado la quiebra de United Artists con el fiasco económico y crítico de *La puerta del cielo* (*Heaven's Gate*, 1980), el cual conduce al fin del New Hollywood y el retorno de los ejecutivos a los despachos de las productoras. En Europa, tras la ausencia de Wenders y la muerte de Rainer Werner Fassbinder, precisamente en 1982, se desvanece igualmente el último baluarte de los nuevos cines de los sesenta, que aún resistía en Alemania. No se sabe si se trata del cine, pero por lo menos existe una cierta manera del arte de fabricar imágenes en movimiento que está llegando a su final: “El cine, mientras tanto, se convirtió en una cosa muy ambigua: cada vez más débil en la realidad y cada vez más fuerte en el patrimonio simbólico de una cultura”.¹⁷¹

Y es de ese “patrimonio simbólico”, de esa herencia, de lo que conviene hablar, pues en esos cuatro años se gesta su debacle y, en consecuencia, aumenta su aura mítica, su condición de gran relato legendario que cimentará la obsesión melancólica de una determinada generación. Escondida en ese intersticio de la historia del cine, un pliegue en el que coinciden varias pérdidas, se sitúa la figura elefantiásica de Nicholas Ray, el “protagonista” y “codirector” de *Relámpago sobre el agua*. Hay que reconocer, sin embargo, que Ray no se ha ganado esa fama sólo con películas, sino más aún con su simple *figura*, como un fantasma del Hollywood que pudo ser y no fue, o por lo menos del Hollywood que *fue* durante un tiempo

¹⁷⁰ Véanse simultáneamente el libro de Robert Phillip Kolker y Peter Beicken *The Films of Wim Wenders. Cinema as Vision and Desire*, Cambridge University Press, 1993, y el de Peter Cowie, *Coppola*, Londres, André Deutsch, 1989.

¹⁷¹ Serge Daney, *Perseverancia*, *op. cit.*, pág. 153.

y luego desapareció sin dejar rastro, excepto en el panteón de unos cuantos. Ray es el mártir, el antihéroe de la historia, aquel que abandona progresivamente la escena para ejercer de padre ausente, de último bastión de una manera de mirar. En 1962, Ray deja el plató de *55 días en Pekín* (*55 Days in Pekín*, 1963) al tiempo que Roberto Rossellini renuncia al cine y se entrega a sus proyectos televisivos y didácticos. Desde entonces vive en España, Francia, Yugoslavia, Checoslovaquia y la isla de Sylt, en Alemania, para regresar a Estados Unidos en 1969 y dedicarse a la enseñanza y la confección de unas cuantas películas fragmentarias o inacabadas, testamento de su imposibilidad para enfrentarse a los nuevos tiempos: *We Can Go Home Again* (1973) es la más famosa de todas ellas.¹⁷² Pero ¿qué casa era aquella a la que Ray no podía volver, según el título de ese misterioso *work in progress*? ¿Acaso la misma que Wenders había frecuentado durante un tiempo y también se había visto obligado a dejar? ¿Quizá la casa que los había acogido a todos en una gran ceremonia virtual de hermandad cinematográfica, aquella casa cuyo proyecto había sido no tanto cambiar el mundo como cambiar las imágenes que representan el mundo, ver el mundo de otra manera gracias a las imágenes?

Hay que volver al cine europeo para responder a esa pregunta. A mediados de los años setenta, la búsqueda de la epifanía presente en *Stromboli, tierra de Dios* o *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1954), los rostros revelados de *Un verano con Mónica* o *Persona*, la mística del plano oculta en *Vivir su vida* o *El desprecio*, incluso los abismos del vacío representados en *La aventura* o *La noche*, llegaron a un callejón sin salida al final del cual aguardaba una larga agonía. Se podría decir que el cine moderno estaba entrando en una fase manierista que a la vez remedaba aquella del cine clásico sucedida treinta años antes y exhibía sus propias características, centradas en una concepción de la muerte que toma el cuerpo como espacio de descomposición de una gramática y de una época. En *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, 1972), Bergman situó en primer término el dolor de la agonía y la proximidad de la descomposición orgánica. *El reportero* (*Professione: reporter*, 1975), de Antonioni, concluye con la puesta en escena de una muerte que alude, a su vez, a la muerte de la puesta en escena. Y, sobre todo, en *Saló o los 120 días de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975), la última película de Pier Paolo Pasolini, la celebración del cuerpo propia de aquella modernidad soñada se trastoca en su escarnio. En la madrugada del 2 de noviembre de 1975, el poeta y cineasta fue golpeado hasta la muerte, convertido en un

¹⁷² Véase el libro de Víctor Erice y Jos Oliver, *Nicholas Ray y su tiempo*, Madrid, Filmoteca Española, 1986.

amasijo sanguinolento en medio de una playa desierta. Ese asesinato supuso también la aniquilación de toda una época, pues en él confluyen varios elementos reveladores: el cuerpo profanado, la voz estrangulada, la conciencia política ultrajada, la reflexión intelectual definitivamente desmembrada. Pasolini, que con *Accatone* (1961) había llegado a tiempo a la inauguración de todas las utopías en el inicio de los felices sesenta, representaba ahora, con su muerte ritual, el fracaso de la imagen que había querido hacerse carne.

Por supuesto allí estaba también Wim Wenders y sus retablos de la desolación, autorretratos procedentes de otros ámbitos y otros huérfanos, de los cuales *En el curso del tiempo* permanece como icono inalterable. Y allí estuvo Bernardo Bertolucci con una película de largo recorrido, *El último tango en París* (Último tango a Parigi, 1972), cuya sombra atravesó la década dejando a su paso un reguero de esquelas mortuorias: la revolución, el sexo, el propio cine... El cine. La muerte del cine. ¿O quizá la muerte del autor? De hecho, todo el cine europeo de entonces está lleno de alusiones a esa catástrofe no por anunciada menos devastadora. François Truffaut, que primero se transmutó en Antoine Doinel para exhibir las cicatrices de una posguerra inacabable, prestó luego su rostro y su cuerpo al personaje principal de *La chambre verte* (1978), cuyo altar de los muertos es también el de la figura demiúrgica en extinción. Y el propio Wenders, en *Relámpago sobre el agua*, unió en santa coyunda el manierismo hollywoodiense y la tardomodernidad europea, la silueta agonizante de Nicholas Ray y su propio semblante desconcertado, en otro diario íntimo de la autodestrucción.

En 1979, el mismo año en que Wenders filma su doble oración fúnebre, Manoel de Oliveira rueda la primera de sus películas producidas por Paulo Branco, *Amor de perdição*. La década termina con ese relevo inverosímil: un cineasta de 75 años sustituye a otro de apenas 35 en el liderazgo del cine europeo, que asume así la conciencia de su condición moribunda, de su monólogo de muerto viviente. Las películas de Oliveira a partir de aquel momento interiorizan ese laberinto de las formas en superficies de apariencia líquida y momificada que ocultan, entre sus pliegues, una ebullición constante e imprevisible. Y no es de extrañar que otro fetichista terminal, Luis Buñuel, también acabe su carrera en aquellos momentos con una película sobre la claudicación de los sueños y el triunfo de una realidad insoportable: *Ese oscuro objeto del deseo* (Cet obscur objet du désir, 1977) no es otro que el inminente final de sus días y del cine en el que creyó.

Hemos visto que cuando el cine clásico se extingue se habla de melancolía, de un cierto sentimiento de desamparo frente a su destino, desterrado de las pantallas y enclaustrado en los nichos televisivos: otro motivo de orfandad. En el caso del cine moderno, ni siquiera esa reacción depresiva pudo detener la sospecha de que en realidad se había asistido a un asesinato. Y si las muertes naturales por pura vejez provocan una tristeza más o menos pasajera, la desaparición prematura asociada a cualquier tipo de violencia necesita un duelo prolongado, en ocasiones interminable. Algunos opinan que todavía hay que acogerse a ese relato. Sin embargo, hubo un tiempo en que todo eso provocó una gran desolación, el convencimiento generalizado de que debía superarse algo que ni siquiera se podía asumir. De ahí el largo período del luto, el tiempo de las lamentaciones, la edad del duelo del cine moderno. Y el cine que impregnó sus imágenes de ese largo adiós. Por si fuera poco, ello coincidió con la desaparición de la escena de varios clásicos: a lo largo de la década de los ochenta, por citar algunos casos, Ingmar Bergman se retiró del celuloide, Robert Bresson filmó *El dinero* (L'Argent, 1983) a modo de despedida sarcástica, murieron François Truffaut y Andrei Tarkovski... Y también, como se ha dicho, Rainer Werner Fassbinder, el lado oscuro, aún más oscuro, de Pasolini: la abominación de la intelectualidad, la radicalización de la política hasta su desactivación como servicio público, la pérdida definitiva de la inocencia atribuida a los paraísos artificiales de la heroína y el alcohol, la implosión de la estética burguesa a través de su ridiculización o su enfrentamiento a las formas populares del panfleto o el folletín.

Entonces se produce la diáspora, la atomización, el desgarró final. Los supervivientes deambulan por una tierra de fantasmas donde nada es lo que parece, pese a su empeño en poner un cierto orden en aquel caos. Durante los años ochenta algunos de esos cineastas resisten en su convencimiento de expandir la modernidad. O mejor: de reconvertirla en su propio espectro para que recoja una llama que ya no creen tan inextinguible. Pero ¿qué separa a Aki Kaurismäki o Nanni Moretti de los primeros modernos, aquellos que creyeron en el raspado de la transparencia, en la violación de las normas, en el saturado de la representación para forzar el advenimiento de la realidad, en los actores reconvertidos en cuerpos y los cuerpos capaces de dar vida a los espacios y los espacios que sustituyen al tiempo, en el fondo una quimera de la Historia? La conciencia de la conciencia, la resignación de la resignación: reaprender a mirar el mundo por enésima vez en el convencimiento de que ésa nunca podrá volver a ser una mirada nueva. La mirada del

cronista de la barbarie, del que va a dar cuenta de la gran debacle. Por ello esos supervivientes, a veces, parecen muertos que cuentan sus recuerdos. O muertos que miran a otros muertos en los que se ven reflejados.

Al igual que sucede con los manieristas hollywoodienses, los tardomodernos retuercen las formas y violentan el estilo heredado, pero no a través de una exhibición estilística sino de su interiorización. Es como si el duelo impidiera la manifestación de los sentimientos. Mientras el manierismo clasicista supone de algún modo una celebración, una cierta liberación de las normas instauradas por las generaciones anteriores, aunque su itinerario siga caminos agónicos y a veces nostálgicos, la tardomodernidad se ve obligada a rebelarse contra quienes han permitido su existencia. El manierismo cierra la puerta del clasicismo y abre la de la modernidad. La tardomodernidad cierra la puerta de la modernidad y se encuentra frente a un gran vacío, la llegada de los bárbaros. En el cine de Aki Kaurismäki, sobre todo desde *Sombras en el paraíso* (Varjoja Paratiississa, 1986) hasta *La chica de la fábrica de cerillas* (Tulitikkutehtaan tyttö, 1990), se trata de los zombis del neocapitalismo, seres sin vida emocional cuyos contactos con la realidad suelen resultar letales. En las películas de Theo Angelopoulos, sea *Viaje a Citera* (Taxidi sta Kythira, 1984) o *Paisaje en la niebla* (Topio stin omichli, 1988), el desplome de las ideologías crea figuras que vagan sin rumbo por grandes espacios sin señalar: en la primera de ellas, el protagonista persigue una voz procedente de unos altavoces que en el fondo surge de una cinta pregrabada, a través de un micrófono, una metáfora irrefutable de la nueva realidad inmaterial, de la desaparición del cuerpo, de la muerte de lo visible. En *La misa ha terminado* (La messa è finita, 1985) o *Pallombella rossa* (1989), de Nanni Moretti, la confusión subsiguiente se salda mediante el retorno a lo privado en espera de tiempos mejores, una deriva que culminará en los noventa con *Caro Diario* (1993), *Abril* (Aprile, 1998) y *La habitación del hijo* (La stanza del figlio, 2001).

Todos esos cineastas empiezan su carrera en los años setenta, mientras sus modelos desaparecen poco a poco. Y sus rasgos comunes van más allá de las evidentes diferencias. Por un lado, se exacerba la sensación de estar dentro de una realidad representada. Por otro, la ficción se lleva a tales límites que llega a lindar con el desorden de lo real. El estatismo de Kaurismäki se ve desplazado recurrentemente por un humor que procede de esa misma inmovilidad artificial. Las famosas coreografías de Angelopoulos anulan la espontaneidad

del movimiento a favor de una rígida normativa que afecta a todos los desplazamientos, tanto de los personajes como de la planificación. Y las frecuentes oscilaciones del drama a la comedia que se producen en las películas de Moretti desencadenan un cortocircuito que hace aflorar la autobiografía del nuevo hombre tardomoderno: dado que cualquier puesta en escena significa una banalización, hay que imponer la propia voz, implicarse en primera persona. Los peculiares documentales de Johann van der Keuken indagan por esos caminos. Los retratos desnudos y esquemáticos de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, que van de Hölderlin a Cézanne, construyen un museo conmemorativo de la cultura moderna que es también el relato de su discurrir.

Esa idea de dejar constancia de la memoria, de nombrar una y otra vez a los muertos para que no desaparezcan, es la que subyace en la obra cumbre de la tardomodernidad, cuya génesis se remonta a finales de los ochenta. En *Histoire(s) du cinéma*, entre otras cosas, Jean-Luc Godard organiza un inmenso mausoleo de fragmentos vividos y recordados, maltratados por el tiempo u olvidados de la Historia, malinterpretados o nunca lo suficientemente representados, con el fin de indagar en las causas del gran crimen. ¿Por qué fracasó el proyecto moderno, que él mismo lideró en sus inicios? Su conclusión, paradójicamente, afirma que la perversión de la Historia está estrechamente relacionada con la decadencia de las historias. En películas como *Nombre: Carmen* (Prénom Carmen, 1983), *Yo te saludo, María* (Je vous salue Marie, 1985), *Detective* (Detective, 1985) o *King Lear* (1987), algunos de los grandes mitos de la cultura burguesa, de la vida de Jesús al cine negro, son sometidos a una cuidadosa deconstrucción que sólo conserva su esencia, pues la capacidad mnemotécnica de la especie humana es limitada y no conviene saturarla. Ése es el verdadero sustrato en el que se cuece *Histoire(s) du cinéma*, donde no importa que el recuerdo desborde el continente, ni siquiera que algunas cosas sólo aparezcan en forma de fognazos. Hay que redimirlo todo. O, por lo menos, todo lo que resulte posible.

Ahí es donde el duelo limita con la celebración. De alguna manera, esas bases de datos de la civilización occidental tienen mucho de posmodernas, aunque sustituyan el gozo por la liturgia. Es decir, en lugar de una narración, incluso de una descripción o de la mera contemplación, aparecen innumerables cajitas que se pueden relacionar y superponer, que remiten las unas a las otras y desde las que se puede mirar el mundo ya no como totalidad, sino como una interconexión de elementos. Las películas, la propia Historia, la vida, ya no

son objeto de una continuidad, sino que aparecen y desaparecen a trompicones, dependiendo de libres asociaciones mentales. Lo que ha muerto, entonces, es el mundo entendido como relato, sencillamente porque han desaparecido quienes podían llevar esa tarea a buen término. Y eso incluye tanto los clásicos como los modernos, las historias de John Ford o las del propio Godard en sus películas de los años sesenta. Y de ahí que las “historias” que cuenta Oliveira, por ejemplo, no sean más que el espejismo de una historia, meros cuentos protagonizados por cadáveres. En sus películas, la lucha entre el espíritu y la materia, más allá de sus resonancias cristianas, remite a una voluntad de resurrección de los cuerpos que topa con la imposibilidad de insuflar vida a la piedra, al conjunto de relatos petrificados en que se ha convertido la cultura occidental. Mientras Godard recupera los restos para que otros los recompongan a su antojo, Oliveira prefiere mostrarlos tal como son, en ese gran simulacro de las historias y la Historia que han formado con el tiempo.

La década de los ochenta, pues, fue la década de esas muertes y resurrecciones, pero sobre todo del polvo en que se convirtieron todas las estatuas: la nostalgia de la infancia, los zombis alimentados por los despojos del neocapitalismo, las ceremonias y los rituales que sustituyen a la vida... No se vivió: se fingió que se vivía en espera de algo mejor. Y el cine reflejó como ninguna otra modalidad de expresión esa existencia inmóvil, esa vida acuática, ese bosque petrificado, ese dolor sin salida posible. Esas naturalezas muertas, en fin. Esos retablos que reconstruyen mecánicamente la apariencia de vida a través de una cultura en crisis. Ya en 1983, Chris Marker adivinó todo eso al proponer una huida desesperada de aquella Europa irrespirable. En *Sans soleil*, alguien envía cartas a una mujer, la narradora, desde Japón, desde Cabo Verde, desde Guinea, y se pregunta cómo captar la mirada inocente de las muchachas que encuentra en sus viajes, cómo inmovilizar ese momento. La vieja cultura burguesa en busca de otro museo, esta vez el museo inconsciente del colonialismo visual. Pero es imposible. Nada puede detener el flujo de esa vida que se desarrolla ahí fuera, en el exterior de nuestros recuerdos y de nuestro bagaje intelectual.

En 1987, el iraní Abbas Kiarostami presenta *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (Khane-ye doust kodjast?), en la que el relato fluye de nuevo sin ambigüedades, los cuerpos se muestran sueltos y desinhibidos, el espacio resulta otra vez transitable y el tiempo puede volver a medirse. No se trata de una redención a través del exotismo, sino de reencontrar en otros círculos, en otros rostros, lo que perdimos en nuestra propia casa. Y además con la

conciencia de que ese nuevo misterio nunca podrá descifrarse del todo, de que siempre habrá claves que se nos escapen. En 1989 Hou Hsiao-hsien rodó *La ciudad de la tristeza* (Beijing chengshi), la primera película taiwanesa que utilizó el sonido directo. Y en 1990, ya en el umbral de la nueva década, Wong Kar-wai, esta vez en Hong Kong, dio forma a *Días salvajes* (Days of Being Wild), el inicio de una trilogía que sigue con *Deseando amar* (In the Mood for Love, 2000) y se cierra con *2046* (2046, 2004). El eje se estaba desplazando, los nuevos relatos y las nuevas formas de captar una realidad multiforme procedían ahora de aquellas tierras. Pero eso ya no es asunto de esta reflexión excepto por un pequeño detalle que no obtendrá aquí desarrollo alguno: de la misma manera en que Hollywood se reconvirtió en Europa a finales de los cincuenta, treinta años más tarde Europa se metamorfoseó en Asia.

Mientras tanto, en el viejo continente se siguen invocando fantasmas. Los supervivientes occidentales de la hecatombe son sacerdotes de un culto en extinción, eremitas que procuran mantener incólume el fuego sagrado. Algunos, como Olivier Assayas, intentan a veces reconducir el diálogo hacia las nuevas formas de representación no occidentales. Otros, impulsados por un cierto renacer de las ideologías a partir de las guerras de Irak, recuperan el ritmo de la vida: Angelopoulos, Moretti. Y otros, en fin, siguen arrastrando el duelo, renovando el dolor, entonando réquiems de una belleza tan fúnebre como en aquellos lejanos días de finales de los setenta. Por ejemplo, *Vai e vem* (2003), el testamento de Joao Cesar Monteiro, se remonta mucho más atrás y cierra de un portazo la habitación de la modernidad al poner en escena el suicidio del dandi urbano que imaginó Baudelaire. En el otro extremo, el de la huida del mundo, ni siquiera el aislamiento misántropo puede exorcizar los demonios de Bergman en *Sarabande* (Saraband, 2003) o recomponer el cuerpo maltratado por la enfermedad de Antonioni en *Lo sguardo di Michelangelo*. La muerte de estos tres vestigios de la gran modernidad supuso todo un síntoma, sobre todo la de los dos últimos, desaparecidos en el verano de 2007 con sólo algunas horas de diferencia: mientras Bergman falleció el 29 de julio, Antonioni lo hizo al día siguiente. En esas mismas fechas se cumplía un mes de la desaparición prematura de Edward Yang, el 29 de junio, a los 60 años. Poco antes, Apitchapong Weerasethakul había concluido *Syndromes and a Century* (2006) con un remedo explícito de *El eclipse*, de Antonioni, y *Goodbye, Dragon Inn* (2004), de Tsai Ming-liang, oficiaba una ceremonia fúnebre por el relato y su reflejo a partir del deambular de una cámara por una sala de cine en su última sesión. La pregunta es inevitable, sobre todo tras la reformulación del cine asiático en una especie de embalsamamiento prematuro que parece

impedir su avance: ¿se trató de una renovación o de una resurrección momentánea? ¿Acaso el cine europeo había llevado a término su propio suicidio? ¿Dónde estaban sus imágenes y el relato que se había construido con ellas?

En 1996, recién terminadas las guerras de la ex Yugoslavia, Peter Handke publicó un libro titulado *Un viaje de invierno a los ríos Danubio, Save, Morava y Drina o Justicia para Serbia*, que provocó un gran escándalo internacional. En un momento en el que los intelectuales progresistas se habían alineado en bloque con la causa bosnia y apoyaban la dinámica del independentismo de las distintas regiones balcánicas, sobre todo tras el “genocidio” y la “limpieza étnica” tan publicitadas por la prensa occidental,¹⁷³ Handke se atrevía a salir en defensa de un país, Serbia, acusado de algunas atrocidades sobre las que no cabía tener dudas. Dejando aparte la cuestión política, sin embargo, el libro de Handke resulta trascendental porque cierra una etapa de la historia europea con un lamento elegíaco. Como acta de defunción de la Europa surgida tras la Segunda Guerra Mundial, de un equilibrio de poderes que se estaba resquebrajando, *Un viaje de invierno...* resulta extrañamente agresivo y melancólico. En un momento determinado, el narrador, el propio Handke, relata un viaje a Eslovenia, un mes antes de los acontecimientos plasmados en el libro, y su encuentro con un camionero macedonio, en el Karst:

...vi un camión aparcado, con matrícula de Skopje / Macedonia, antes algo nada extraño en las carreteras eslovenas, ahora, por supuesto, un fenómeno único; cerca, el conductor descansando fuera, en la hierba de la estepa, solo en el paisaje, como un resto de los años anteriores a la guerra; y luego oí la casete que sonaba en su transistor a un volumen bastante bajo, una música oriental, casi árabe ya, como la que antes había formado parte de este lugar, con miles de melodías distintas, y que ahora ya, por así decirlo, había sido desterrada del planeta; la mirada del hombre y la mía se encontraron por un instante lo bastante largo como para que lo que estaba pasando entre nosotros fuera más que un simple pensamiento común; fue algo más profundo: una conmemoración común; y aunque la tierra que nos rodeaba parecía ahora abrirse y extenderse, renovada por el sonido, hasta el más lejano sur, ya griego, esta sensación continental (frente a la “oceánica”, arrojada y vigorosa) se esfumó en ambos de un modo casi simultáneo, y sólo un dolor fantasma se estremeció en el aire, un dolor tremendo; con toda seguridad, no era sólo un dolor personal.¹⁷⁴

He aquí, pues, un libro sobre el duelo. Y en este pasaje, en ese momento epifánico, esas dos miradas que se entrecruzan en el karst provocan tres movimientos simultáneos: por un lado, se instalan en lo que ya es una tierra de nadie, un continente que ha desaparecido como tal; por otro, precipitan el sentimiento de esa gran ausencia, transformada en un vacío

¹⁷³ Las comillas no suponen ironía alguna, sino que reproducen expresiones que se convirtieron en lugares comunes en la actividad periodística del momento.

¹⁷⁴ Peter Handke, *Un viaje de invierno a los ríos Danubio, Save, Morava y Drina*, Alianza, Madrid, 1996, pág. 114.

fantasmagórico; y, finalmente, convierten ese instante en lo que el propio Handke llama “una conmemoración común”, un monumento, un mausoleo, un *memento mori*.

Un viaje de invierno... apareció, como se ha dicho, en 1996. Un año antes, Theo Angelopoulos se había alzado con el Gran Premio del Jurado en el Festival de Cannes con *La mirada de Ulises* (To Vlemma tou Odisea, 1995), otro fresco monumental sobre las guerras de los Balcanes, otro monumento funerario sobre la desaparición de una cierta Europa, por muy distinta que sea la perspectiva respecto a la esgrimida por Handke en su libro. Y en 1994, un cineasta malayo que trabaja en Hong Kong, Tsai Ming-liang, recibía el León de Oro en Venecia por *Vive l'amour!* (1994), cuya escena final era un homenaje explícito a *La noche*, de Antonioni, una vez más: es decir, otra conmemoración, pero ahora procedente del mundo que venía a sustituir a aquel otro cuya desaparición estaban lamentando Handke y Angelopoulos, el ignoto universo asiático, tan pujante económica y cinematográficamente en las siguientes décadas.

En ese momento, pues, a mediados de los años noventa, se está produciendo un cambio trascendental. Poco a poco, la ausencia progresiva de ciertos paradigmas propios de la cultura occidental conduce a dos posturas distintas y, sin embargo, complementarias: la disolución y la monumentalidad, es decir, en palabras de Handke, el hecho de “esfumarse” y el de “conmemorar”. Se conmemora lo que se ha esfumado, lo que ya ha desaparecido, no lo que está en trance de desaparición, como ocurrió en el cine europeo desde finales de los años setenta hasta mediados de los ochenta. Wim Wenders, por ejemplo, puede retratar la desaparición de Nicholas Ray, de un cierto concepto del cine, en *Relámpago sobre el agua*, pero no lo puede conmemorar, no lo puede transformar en monumento: de ahí que su película sea un esbozo, un cuaderno de apuntes. En cambio, a partir de los noventa, hay películas que nunca se tambalean, que se plantan en la tierra para no desaparecer, que ofrecen figuras como esculpidas, y que a la vez hablan de algo que se ha ido pero que no se quiere olvidar.

Todo fluye, nada desaparece, todo permanece.¹⁷⁵ *Tren de sombras* (1997), de José Luis Guerín, es también la crónica de una desaparición, de la ausencia que deja y del modo en que

¹⁷⁵ Kracauer lo expresa del siguiente modo: “Al igual que la fotografía, el cine tiende a atrapar todos los fenómenos materiales que se hallan virtualmente al alcance de la cámara. Dicho de otro modo, es como si este medio de expresión estuviera animado por el anhelo quimérico de certificar la continuidad de la existencia física”. En *op. cit.*, pág. 93.

puede evocarse, lo cual la convierte en un paseo melancólico por el mausoleo del cine. Un rótulo situado al principio informa de que, en un amanecer de noviembre de 1930, un cineasta aficionado, Monsieur de Fleury, salió de su casa para terminar unas filmaciones y jamás volvió. Fleury buscaba la luz adecuada para la idea que tenía en mente, y ya se sabe que la luz es cambiante, aparece y desaparece sin solución de continuidad, es distinta en cada una de las horas del día. En una de las imágenes iniciales, en lo que se podría considerar un pequeño prólogo a base de vistas fijas, Fleury permanece en pie junto a un lago, al lado de una barca, mientras el sol se alza a lo lejos. Poco a poco, su imagen se diluye en el paisaje hasta desaparecer. El concepto, el enunciado de la desaparición, formulado por escrito al principio, deja paso a su representación cinematográfica, *a la fijación de la ausencia*, dotada de múltiples significados implícitos. Ante todo, la puesta en escena intenta borrar cualquier tipo de impronta fílmica que pudiera adherirse a la imagen, pretende convertirla en el remedo de una fotografía: la exactitud de la composición, el equilibrio cromático, el tiempo detenido.¹⁷⁶ Luego, el truco del fundido, cuyos orígenes se remontan a las catacumbas del cine, añade una especie de movimiento estático a lo que hasta entonces era sólo estatismo en movimiento. Y, finalmente, el escenario vacío, la soledad de la barca y el paisaje, una vez clausurada la desaparición, constatan la severa transición de la plenitud del espacio pictórico a la desolación del espacio cinematográfico, uno de los signos identificadores de la modernidad.

Fotografía y cine, escenarios poblados y escenarios despoblados, espacio pictórico y espacio cinematográfico, aparición y desaparición, mirada y transfiguración, presencia y ausencia, pérdida y melancolía. La ceremonia está a punto de empezar. ¿Y de qué ceremonia habla *Tren de sombras*? En principio, de la materialización de espectros: la supuesta reconstrucción de una película familiar del propio Fleury, filmada meses antes de su desaparición, que muestra la incesante actividad de lo que se intuye una feliz jornada de ocio, casi *une partie de campagne*. Fleury, su mujer, su hija mayor, sus hijos pequeños, el tío Etienne, los abuelos, las criadas. Han pasado casi setenta años desde aquel día, pero la alegría sigue siendo contagiosa, el placer resulta físico y tangible, un epítome de la felicidad burguesa inmortalizado por el más fascinante invento de la revolución industrial: la cámara

¹⁷⁶ Así Roland Barthes: “Pues la inmovilidad de la foto es como el resultado de una confusión perversa entre dos conceptos: lo Real y lo Viviente: atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce subrepticamente a creer que es viviente, a causa de ese señuelo que nos hace atribuir a lo Real un valor absolutamente superior, eterno; pero deportando ese real hacia el pasado (“esto ha sido”), la foto sugiere que éste está ya muerto”. En *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1990, págs. 139-140.

cinematográfica, por un lado capaz de inmortalizar las imágenes, por otro inconsciente de su propio poder, de su condición de mausoleo. Por eso los personajes de esta *home movie* recurren con frecuencia a la fotografía para fijar el instante, sabedores de que el movimiento fílmico los condena a la precariedad.

Dos formas de estar, pues, en esos primeros tiempos del cine *amateur*. Por un lado, el movimiento sin fin, la fascinación por la velocidad: los niños corren, la hija mayor monta en bicicleta, la familia pasea en barca, va en automóvil, saluda a un tren que pasa... Por otra parte, la tendencia a la inmovilidad, la obsesión por permanecer, por fijar momentos en la memoria, más allá de la provisionalidad del cine. Cuando no se reúne al completo para ser fotografiada, la familia se divide en células para inmortalizar su propio árbol genealógico, todo ello en largos planos fijos de concepción claramente fotográfica: los padres en respetable actitud patriarcal, la mirada pícaro de la hija, los juegos de los niños, el número de magia del tío... La armonía arcádica, el momento culminante de una clase social cuya *joie de vivre* se verá prematuramente truncada por el ascenso del fascismo y la guerra --no en vano la filmación se sitúa en 1930--, obtiene su lugar simbólico en el perfecto equilibrio entre naturaleza y progreso, pasado y presente, estabilidad y movimiento, fotografía y cine. El mundo avanza, las tradiciones permanecen. Pero ciertos signos, la conciencia misma de la fugacidad se establecen ya poco a poco en la imagen para erigirse en síntomas de una tensión interna, de un universo próximo a la ruptura.

En los momentos finales de la filmación, la familia realiza una pequeña excursión para visitar unas ruinas cercanas. El escenario es ya el de una decadencia: aquel pasado que muestra los restos de su esplendor anuncia en qué terminará la felicidad presente, los cimientos de una civilización y una forma de vida. El tono se va haciendo progresivamente sombrío. En el crepúsculo, un tren pasa a lo lejos, la madre lo observa sentada en el suelo y se vuelve para saludar a la cámara, alguien corre para verlo de cerca. De repente, un plano fantasmal, sobrecogedor, barre la pantalla: las sombras del grupo familiar, estampadas en la arena, saludan el paso final del tren. La composición tiene algo de fotográfica, pero ahora todo está en movimiento, todo destila un inequívoco aire de fugacidad, todo parece próximo a la desaparición: los vagones que se desvanecen en la distancia, las sombras que se agitan inmatriciales. El día termina. La felicidad es efímera. El primer tercio de *Tren de sombras* se cierra sobre sí mismo dejando el legado de una difuminación progresiva: como el propio

Fleury en las imágenes iniciales, toda una forma de vida, la vida misma, desaparece sin dejar rastro entre los dedos del cineasta. Pero, ¿de qué cineasta estamos hablando?

La primera parte, aunque claramente adjudicada a los responsables de la película entera como “reconstrucción” de unas supuestas imágenes originales, plantea de manera sesgada el problema de la autoría. De nuevo: ¿quién está detrás de aquellas imágenes? ¿Fleury, que las concibió? ¿O José Luis Guerín y el director de fotografía Tomás Pladevall, que las han vuelto a filmar? Se presentan como un documental, pero el espectador sabe que se trata de una ficción. ¿Dónde están los límites? El espectador *sabe*. Este falso dilema --todos *sabemos* que la película en su integridad es una invención de sus responsables-- se resuelve en parte gracias a la irrupción del segundo tramo: concebida en principio como ente autónomo, esta primera parte se revela entonces un simple fragmento de un modelo mucho más general que el espectador debe armar por su cuenta. En otras palabras, difuminado literalmente Fleury tras su inexistente creación, difuminado Guerín tras la impostura, sólo queda el espectador, cara a cara con la obra, para observarla e interpretarla. La ficción se desmadeja. Pero, ¿hemos hablado de *ficción*?

Las primeras imágenes después de la película familiar podrían formar parte de un documental.¹⁷⁷ Un hombre barre una calle de lo que parece una pequeña ciudad. El ruido que provocan coches y camiones no está amortiguado, no debe dejar paso a diálogo alguno. La toma es muy calculada, precisa, pero a la vez revela por sí misma que su única intención es mostrar. Un cartel situado a la izquierda del encuadre, sin embargo, delata que la composición no puede ser fruto del azar: *Mémoires du cinéma*. La memoria y el cine, dos de los temas principales de *Tren de sombras*. El efecto realidad se desvanece. El espectador se encuentra ante un plan preconcebido dispuesto de nuevo a guiarle a través de imágenes que aparecen y desaparecen con inusitada rapidez. Y, no obstante, a él corresponde la iniciativa de darles un sentido totalizador, que engarce con lo que las antecede y con lo que las seguirá. El sentido se desvanece, y sólo el espectador puede reanimarlo. Volveremos sobre ello.

¹⁷⁷ José Enrique Monterde sintetiza sumariamente esta dicotomía realidad-ficción en el caso de *Tren de sombras*: “... la escritura cinematográfica que propone Guerín no está muy lejos de ciertos momentos del cine de Alain Resnais o Marguerite Duras [...], pero también del Jean Renoir de *Une Partie de campagne*, modelos todos ellos tan alejados del documental como de la ficción tradicional. De ahí el debate interminable sobre la hipotética condición tipológica de *Tren de sombras*: para Guerín, resulta extraña, aunque no descabellada, tal ubicación en el campo del documental, pero para algunos analistas de su obra esta condición está plenamente justificada...”. En “José Luis Guerín: ¿documental?, ¿ficción? Cine”, incluido en Josexo Cerdán y Casimiro Torreiro (eds.), *Al otro lado de la ficción*, Madrid, Cátedra, 2007, págs. 115-116.

En las imágenes de esta segunda parte todos los personajes de la primera, de la película familiar, han desaparecido, y sin embargo continúan presentes. Si el primer tercio de *Tren de sombras* camina poco a poco hacia una puesta en escena de la fugacidad, el segundo se dedica a rastrear las huellas de la desaparición. Le Thuit, la población donde se encuentra la gran casa de los Fleury, se muestra tal como es hoy en día, una pequeña ciudad de la Europa más desarrollada e industrializada, a la vez muy tranquila y plétórica de actividad: la burguesía tradicional de antes de la guerra ha dejado paso a una clase dirigente para la que la naturaleza ya no forma parte de la vida cotidiana, ya no puede convivir armónicamente con la tecnología, pues ya es sólo un telón de fondo, como muestran los planos de intrincadas calles tras las que se puede atisbar la belleza del lago, el mismo lago que sirvió de inspiración a Fleury.

En ese universo transformado, también las personas han pasado a un segundo término. Un largo plano sostenido muestra la fachada de un pequeño restaurante tras cuyos cristales se mueve una humanidad en ebullición a la que nunca se puede ver ni oír claramente, oculta en la espesura de sus modernas calles y viviendas y ahogada en el constante rumor del tráfico. El contexto ha cambiado, pero la esencia continúa siendo la misma: sombras extraviadas en la fugacidad de la vida. Y, en medio de todo esto, sólo una cosa permanece: la mansión de los Fleury, perdida ahora en la espesura, domesticada por la nueva civilización pero a la vez celoso guardián de un pasado que sólo ella conoce. En determinado momento, una oveja huída de su rebaño se adentra en los mismos senderos antes frecuentados por la familia Fleury. Lo que queda de la naturaleza paradisíaca de hace sesenta años invita al espectador a introducirse en los recovecos de la memoria. Y ese viaje al pasado se materializará en una atenta observación de la ausencia, de los espacios vacíos dejados por la desaparición de la figura humana. En este sentido, *Tren de sombras* es una de las pocas naturalezas muertas de la historia del cine.

Mientras la *home movie* de Fleury parte de la oposición entre el estatismo fotográfico y el movimiento cinematográfico para plantear un debate eternidad-fugacidad, la exploración del tiempo que pasa en la mansión vacía, que ocupa la mayor parte de este segundo tercio, parte del mismo binomio para enfrentarse esta vez a los efectos que ejerce la desaparición de las personas en un marco físico inamovible. Las pequeñas transformaciones que opera la luz, la

principal herramienta del cinematógrafo, en la casa desolada, su oposición frontal a la memoria de las cosas, provoca a su vez una simbiosis, un conjunto de revelaciones mínimas, cuya totalidad parece otorgar vida a lo inanimado, de manera que la desaparición global de todo un universo deja paso a reapariciones intermitentes convocadas por el espectro del tiempo.¹⁷⁸

Las horas del día se van sucediendo lentamente sobre las sombras del gran caserón. Al principio, los rayos de sol penetran por las ventanas e iluminan pequeñas porciones del espacio vacío, rincones, muebles abandonados. Luego, poco a poco, cae la noche y los faros de los automóviles que atraviesan la carretera cercana barren paredes y objetos, proyectan formas fantasmales en los techos, transfiguran superficies y líneas, iluminan la lluvia que cae por los cristales. Las fotografías de la familia, restos de una felicidad pasajera, permanecen en su lugar, ante la transitoriedad del paso del tiempo. A la caída de la tarde, un pequeño rayo de sol se refleja en el péndulo de un reloj y el movimiento de éste ilumina las fotografías, proyecta un círculo de luz que insufla vida a las figuras inmóviles. La desaparición nunca es completa.

Cualquier suceso azaroso puede volver a crear la ilusión del movimiento. Y aquí empieza el triunfo del cine sobre la fotografía, pues si ésta conserva la eternidad a través de la inmovilidad total, aquél siempre puede recurrir al eterno retorno, a la pervivencia de los fantasmas. Lo que se congela en el tiempo, nunca más podrá volver a la vida. En cambio, lo que desaparece, sometido a las implacables leyes de la fugacidad, puede que algún día vuelva a tomar posesión de los escenarios que frecuentó.

Respondiendo a esta invocación, los rostros de antaño se apoderan otra vez de la pantalla y dan forma al último tercio de *Tren de sombras*. Situado de nuevo en la película familiar, el espectador comprueba estupefacto que la supuesta armonía de sus imágenes esconde en realidad múltiples rupturas. La tercera parte del film de Guerín, tras la ceremonia necrófila de los espacios vacíos, intenta volver al pasado para recuperar la vida que late tras las apariencias, para desvelar su condición de monumento. Y la vida, ya se sabe, es siempre

¹⁷⁸ Podría verse aquí una reaparición de la idea que inspiró a Bergman *Como en un espejo*: los monstruos del papel pintado. Véase *supra*, págs. 62 y 188-190.

caos, deseo, frenesí: la única manera de enfrentarse a su fugacidad, la única estrategia posible para detener el tiempo.

La excursión en coche, por ejemplo, revela pulsiones inesperadas. La hija de Fleury mira a la cámara de una manera no demasiado ortodoxa, lejos de la mirada franca y confiada propia de los retratos de familia. ¿Quién está detrás? ¿Quién filma todo aquello? De nuevo aparece la gran incógnita, pero lo cierto es que el espectador es quien recibe el efecto de la mirada, quien es interpelado directamente, invitado a entrar en el imparable flujo de las imágenes. ¿Imparable? Quizá no. Esta revisión de la *home movie* de Fleury demuestra que en el origen de cualquier construcción fílmica se encuentra siempre la mirada, y esa mirada es la única responsable de su complejidad.¹⁷⁹ Incluso la imagen aparentemente más inocente ofrece algo más en su trastienda. La mirada interior dinamiza el encuadre, establece relaciones sorprendentes, insufla vida a los fantasmas de otro tiempo, demuestra que los espacios vacíos guardan siempre la huella de un cuerpo, de una presencia. La mirada exterior se introduce en ese universo en ebullición e intenta hallar su esencia. En otras palabras, la mirada de la muchacha a la cámara durante el paseo en coche revela que la realidad filmada incluye pasiones que la mirada del espectador quizá nunca pueda llegar a descifrar. La comunicación, de cualquier modo, ha quedado establecida. La luz reflejada por el péndulo empieza a dar vida a las fotografías.

El itinerario de la mirada del espectador se autoconstruye en forma de investigación, como si examinara la arquitectura de un texto literario o de un edificio. Recorre el plano, une una escena con otra, busca afinidades y oposiciones, sigue pistas inesperadas, intenta desenmascarar el sentido. Las miradas de la hija mayor acaban vinculándola con el tío Etienne, mientras que este último se siente más inclinado por una de las criadas. En la escena culminante, recreada en color en esta última parte, el tío parece saludar a la hija de Fleury, que pasa ante él montada en una bicicleta, pero en realidad se está dirigiendo a la criada, oculta tras un árbol más allá de la otra muchacha. Los niños miran a la cámara mientras se dedican a hacer volar al viento sus corbatas, pero lo que importa en realidad es que su mirada

¹⁷⁹ El hecho de observar un acontecimiento, por pequeño que sea, y deducir de su esencia todo un universo está en la base de la mirada como núcleo constitutivo del cine, algo que proviene de un procedimiento inequívocamente proustiano: "... de pronto un tejado, un reflejo de sol en una piedra, el olor del camino, hacíanme pararme por el placer particular que me causaban, y además porque me parecía que ocultaba por detrás de lo visible una cosa que me invitaban a ir a coger, pero que, a pesar de mis esfuerzos, no lograba descubrir". En Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*, vol. 1 (*Por el camino de Swann*), Madrid, Alianza, 1976, pág. 215.

se desplaza más allá del encuadre, hacia una escena que, a su vez, se refleja en un cristal a sus espaldas: de nuevo el tío y la criada. Entregada al delirio del equívoco, del misterio encerrado en esas miradas, la investigación del espectador culmina en la construcción de una ficción que quizá sólo exista en su mente. ¿Está la hija de Fleury enamorada de su tío Etienne, de ese personaje que se adivina simultáneamente fascinante y patético, misterioso *gentleman* y a la vez mujeriego compulsivo? Es más: ¿persigue el tío Etienne a la deliciosa criadita, tiene ya una aventura con ella? Y en consecuencia: ¿es real ese supuesto triángulo, o sólo una conclusión apresurada a partir de ciertas pistas proporcionadas por las imágenes?

De cualquier modo, la ficción es el resultado de la actividad perceptual y cognitiva del espectador, hasta el punto de que los propios responsables de las imágenes pueden considerarse también *espectadores* de sí mismos, de sus invenciones. *Tren de sombras*, en este sentido, parece alcanzar el territorio de la ficción sólo en su última parte, pero ese mismo acto de desenmascaramiento adquiere efectos retroactivos y alcanza a la totalidad de la película, redescubre la dimensión ficcional del conjunto, en el fondo otra investigación basada en presupuestos claramente detectivescos: el espectador se enfrenta a una misteriosa filmación familiar de los años treinta, se traslada a los lugares en los que se rodó en busca de datos sobre su origen y, finalmente, descubre fascinado todo un mundo de atracciones y rechazos que se convierte a su vez en una reflexión sobre el cine y el paso del tiempo en todas sus dimensiones. También puede tratarse de una película de terror, o de cómo la invocación de fantasmas da lugar a su vuelta a la vida. O, finalmente, puede ser una crónica social sobre la decadencia de una cierta burguesía, una recreación nostálgica pero también un análisis de su declive, un comentario sobre las tensiones larvadas que llevaron a la desaparición de su concepto arcádico de la vida y del cine.

La intervención directa del espectador, como la del punto de luz en las fotografías añejas, desencadena una ficción voluptuosa, inquieta, retorcida, pero también supone un acto metalingüístico. Para establecer conexiones de una manera más cómoda y explícita, la revisión de la peliculita de Fleury se realiza a golpe de moviola, de acelerados y retrocesos, pero sobre todo de detenciones. A través del congelado de la imagen, se detiene el movimiento, se pone en duda la fugacidad de las cosas, se impide la desaparición absoluta. Convertido en fotografía momentánea, el cine se enfrenta al tiempo con una metáfora evidente de la labor espectral. Sólo el análisis y la interpretación pueden evitar que todo

pase sin dejar huella alguna.¹⁸⁰ Y sólo la mirada externa puede lograr que eso sea posible, introducirse en las imágenes para convertirlas en ficción, para otorgarles su perspectiva *e inmortalizarlas para siempre*. Sólo el deseo y la pasión son capaces de vencer a la muerte, aunque constituyan también el germen de la decadencia y el envejecimiento. Únicamente queda el momento, el instante, el tiempo detenido, no en la lóbrega eternidad de la fotografía, sino en la fascinante fugacidad del cine, constantemente asediada por la conciencia inquieta del espectador.

Arte de invocar a los muertos, pues, pero también de resucitarlos. El espectro de Le Thuit vuelve a tomar vida, reflejado en el cristal de una ventana, coge su cámara y sale a la búsqueda de la imagen perfecta. Poco después, su barca desaparece en la niebla del lago. El demiurgo sólo puede poner en escena su desaparición tras haber desatado las pasiones, tras haber dado vida a sus criaturas, tras haberlas introducido en una ficción. Del mismo modo en que cualquier historia es también un documental sobre su génesis, cualquier documental esconde también una ficción sobre sí mismo. Y del mismo modo en que su cámara ha escudriñado la realidad para darle un sentido, el espectador debe penetrar más allá de las apariencias, recorrer los intersticios, visitar todos los rincones y llegar al fondo de las cosas. El objetivo, por supuesto, es inalcanzable, pero del esfuerzo nace siempre un poco de sentido, de manera que no importa tanto el resultado como la investigación en sí, el hecho de llenar huecos y espacios vacíos, la lucha contra el olvido y la desmemoria, la reivindicación del significado.

Pero vayamos por partes, las mismas que establece *Tren de sombras*: ausencia, difuminación, monumentalismo. En los últimos tiempos, desde ese final de siglo cuyo espíritu se encarna en la película de Guerín, se ha hablado mucho de una posible “estética” o “poética del vacío” del cine contemporáneo. El concepto parte de Samuel Beckett y llega hasta Gus van Sant, ahora mismo el cineasta norteamericano más europeo. El desierto de *Gerry* (Gerry, 2004), los

¹⁸⁰ Jacques Aumont y Michel Marie proponen varias formas de placer que puede proporcionar el análisis cinematográfico, como por ejemplo: “... el análisis procura un innegable placer relacionado con el ‘descortezamiento’ [...]. Se trata de un placer esencialmente *lúdico*, que puede provenir de la satisfacción parcial de las pulsiones sádicas. Es el viejo tema del placer que experimenta el niño que rompe su reloj para ver cómo funciona [...]. El analista, de alguna manera, ‘juega’ con el film que analiza, lo cual está relacionado, psicológicamente hablando, con el hecho de que en realidad [...] se dedica a la re-creación”. En *El análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1990, pág. 291. Al convertir al espectador en analista, en investigador y forense, Guerín sobrepasa el mito de la “modernidad” adjudicándole la condición de cadáver u objeto inerte sobre el que se proyecta el trabajo de duelo (del análisis, del placer que consiste en diseccionar el primer deseo) y la melancolía.

pasillos desolados de *Elephant* (Elephant, 2005), los bosques y las mansiones desiertas de *Last Days* (Last Days, 2006), incluso ese espacio fantasmagórico de *Paranoid Park* (2007) en el que todo puede suceder, pero que a su vez es la quintaesencia de la aniquilación del accidente geográfico en la topografía urbana, propugnan el hueco, la excavación como vaciamiento del decorado, del espacio, incluso de la psicología de los personajes. El cine de Claire Denis, por ejemplo, es el cine del no-hombre y de la no-mujer, el cine del desierto y la ciudad como lugares en los que todo cuerpo ha desaparecido para dejar paso a la presencia perentoria del espacio neocapitalista, que todo lo invade y que ha inventado su imagen a partir de su propia hipertrofia y el modo en que puede amueblarse. Ya no se trata de la figura simbólica del parque temático, sino del circuito, un síntoma que se despliega desde las nuevas formas de la vida rural hasta la transformación de los grandes centros urbanos en lugares de un desplazamiento domesticado por las guías turísticas.¹⁸¹ En el caso de Denis, tanto el desierto de *Beau Travail* (1999) como la ciudad de *Trouble Every Day* (2001) o *Vendredi Soir* (2002) son espacios de la ausencia en el sentido de que se han visto despojados de sus funciones habituales, sea la aventura heroica o sentimental, pero también de que, como en el caso de Gus van Sant, no muestran vacíos, sino huecos en los que antes hubo otras cosas. Es decir, no cuenta tanto lo que no existe como aquello que una vez existió y *ahora ya no existe*, condición *sine qua non* de la noción de ausencia. Exactamente como la idea de Europa que, para Peter Handke, desaparece con la guerra de la ex Yugoslavia.

Otro cineasta francés, Olivier Assayas, esculpe esta idea de la ausencia a través de su obsesión por la imagen virtual, es decir, por el hueco que ha dejado lo real: “El film –ha dicho Àngel Quintana refiriéndose a *demonlover* (demonlover, 2003)— pretende explorar las múltiples rugosidades de la superficie del mundo actual y, para llevar a cabo esta exploración, propone cuestionarse el modo en que las imágenes límite han penetrado en lo real hasta convertirse en parte de este propio mundo y manipular los deseos, las emociones y las frustraciones de los seres humanos”¹⁸² De ahí que los cineastas básicos de la Europa

¹⁸¹ Ahora, por ejemplo, la mecanización es más propia de las zonas rurales que de las urbanas: las nuevas formas de automoción, los grandes monovolúmenes, se utilizan más para desplazarse en esos territorios que para transitar la ciudad, cuyos habitantes caminan, pasean más que sus congéneres que habitan en espacios de menor población, pero que también, por ello, exigen una mayor movilidad en la vida diaria e incluso en las actividades de ocio. De la misma manera, lo urbano ha perdido su idiosincrasia por el fenómeno del turismo no sólo masivo, sino también involuntario: el turismo que no se sabe turismo, que se cree viajero. Se produce así la inversión de lo que Walter Benjamin llamaba “el desmoronamiento del aura”, es decir, la nostalgia por los orígenes, que ahora se convierte en la nostalgia por los orígenes del urbanismo, cuando la ciudad era el espacio del vagabundeo, del *flâneur* de Baudelaire.

¹⁸² Àngel Quintana, *Olivier Assayas. Líneas de fuga*, Festival Internacional de Cine de Gijón-Filmoteca de Valencia-Centro Galego de Artes da Imaxe, 2004.

contemporánea tomen como modelo de actuación la diáspora, el hecho de estar y no estar, de formar parte de un programa común pero desde posiciones-fantasma, desde lugares inverosímiles, desde aquellos espacios que fueron y ya no son, precisamente la materia de la que está hecha la obra de Peter Handke, que en otro de sus libros, *La ausencia*, ha dicho: “Tengo miedo de todos los lugares nuevos y siento repugnancia por los viejos. [...] Sólo me siento en casa cuando estoy en ruta, pero entonces siento necesidad de un lugar en el que pueda quedarme”¹⁸³ Pues bien, esa ambivalencia entre deambular y permanecer, ese caminar para encontrar un sitio en el que quedarse que, a su vez, se convierte al poco tiempo en insoportable, es lo que caracteriza, incluso de una manera simbólica, a algunos cineastas europeos actuales. Mientras los asiáticos intentan construir una nueva cultura fílmica y los americanos siguen reescribiendo la suya, los europeos se dispersan, se trasladan a lugares nunca hegemonizados por el cinematógrafo, para dejar en evidencia la ausencia de una poética común. Es curioso, en este sentido, observar ese movimiento, tan impreciso como productivo, que se ha desarrollado en la periferia del continente, en el exterior del que una vez fue su centro neurálgico. Ahí está Portugal, donde vivió Joao César Monteiro, donde todavía resiste Manoel de Oliveira, donde se debate Pedro Costa, donde han aparecido nuevas generaciones lideradas por Teresa Villaverde o Hugo Vieira da Silva. Ahí está Austria, con Ulrich Seidl, Michael Glawogger, Barbara Albert o Ruth Mader. Ahí está Finlandia, con Aki Kaurismäki. Ahí está Hungría, con Béla Tarr. Ahí está Rusia, con Alexander Sokurov. Ahí está España, con Guerín, Isaki Lacuesta, Marc Recha, Pablo Llorca. Incluso los cineastas procedentes de países con una gran tradición a sus espaldas parecen desplazados a un lugar aparte, el espacio desde el que se habla como si se tratara de otro mundo. Ése es el caso en Francia, por ejemplo, de Philippe Garrel, el cineasta *revenant* por excelencia. O de Nicholas Klotz, cuya *La cuestión humana* (*La Question humaine*, 2007) funde el pasado en el presente, los campos de exterminio en el universo empresarial contemporáneo. O, sobre todo, el de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, por lo menos hasta la muerte de esta última. Artistas todos ellos que oscilan entre la difuminación de las formas o su monumentalización, entre irse y quedarse, entre esfumarse o echar raíces, y que por eso mismo nunca viven *donde aparentemente se cuecen las cosas*, sino en sus alrededores, merodeando, en los intersticios.

¹⁸³ Peter Handke, *La ausencia*, Alianza, Madrid, 1984.

Sin embargo, estos cineastas escurridizos, que también crean formas escurridizas, las formas de una contemporaneidad delicuescente y virtual, parecen obsesionados, como Peter Handke, por la conmemoración, por el monumento, por el epitafio. En un texto titulado “Campo Santo”, W. G. Sebald, otro escritor centroeuropeo, como Handke, se queja de la presencia cada vez más capidismuida de los muertos, es decir, de la memoria, en la vida cotidiana contemporánea:

Recordar, conservar y preservar, escribió Pierre Bertaux sobre la mutación de la humanidad hace ya treinta años, era importante sólo en la época en que la densidad de población era escasa, los objetos que fabricábamos raros y había espacio en abundancia. No se podía renunciar entonces a nadie, ni siquiera cuando estaba muerto. En cambio, en las sociedades urbanas de finales del siglo XX, en las que, de una hora a otra, todo el mundo es reemplazable y en realidad ya superfluo desde su nacimiento, lo que importa es arrojar continuamente lastre por la borda, olvidar sin descanso todo lo que se podría recordar: la juventud, la infancia, el origen, nuestros progenitores y antepasados. Durante algún tiempo existirá el sitio recientemente introducido en Internet “Memorial Grove”, en el que se puede inhumar y visitar electrónicamente a los que no nos son especialmente próximos. Sin embargo, luego también ese *virtual cemetery* se disolverá en el éter, y el pasado entero se disipará en una masa informe, indistinta y muda. Y al dejar un presente sin memoria y ante un futuro que no podrá concebir ya la razón de nadie, abandonaremos la vida por fin sin sentir la necesidad de permanecer al menos algún tiempo o de poder volver de visita ocasionalmente.¹⁸⁴

Los libros de Sebald, que murió en un accidente automovilístico en 2001, se empeñan en nadar contra esa corriente, se obstinan en recordar, en proporcionar elementos para la conservación de la memoria, en construir cuidadosamente monumentos funerarios que sean capaces de conservar los hitos de la cultura occidental, en peligroso trance de extinción. También como en el caso de Handke, el lector se encuentra ante un escritor que viaja, que camina, que pasea, siempre en busca de las huellas del pasado *en un presente que ha perdido su presencia*. En sus grandes libros --de *Los emigrados* a *Austerlitz*, pasando por *Vertigo*—, el texto se ve salpicado por fotografías que pueden representar tanto un retrato como un billete de tren, o la entrada de un museo, o el ticket de un restaurante. Todo sirve para no olvidar, para construir un gran mausoleo en el que todo pueda incluirse, incluso la más mínima huella de una constatación: en algún momento, *estuvimos aún aquí*. Por eso, también, esos libros —a los que no se puede llamar “novelas”, ni “ensayos”, ni siquiera “novelas-ensayo”, pues son algo más y a la vez algo menos: escritura que se hace y se deshace a medida que avanza— están contruidos a partir de estratos superpuestos, como una catedral o un macizo montañoso. La monumentalidad proviene de su carácter acumulativo.

¹⁸⁴ W. G. Sebald, “Campo Santo”, en *Campo Santo*, Anagrama, Barcelona, 2007, págs. 34-35.

Pues bien, lo mismo sucede con los cineastas mencionados. Frente a la evanescencia de Denis o Assayas, hay autores que se mueven en los márgenes de una Europa paradójicamente construida en lo político y destruida en lo geográfico, en lo cultural, y que se dedican a alzar obras monumentales que actúen a la vez como cementerios laberínticos e inextricables. Frente al minimalismo de la disolución, el gigantismo de la monumentalidad. El propio Benjamin negó ya, como se ha visto, el carácter diacrónico de la historia del arte, de modo que cada época es una repetición de la anterior. La poesía de Baudelaire es una reencarnación del drama barroco, de la misma manera en que el drama barroco remite a la Edad Media. La estructura de *Las flores del mal* remite a la de una catedral y a la vez a una obra de Shakespeare. En el caso de Philippe Garrel, en *Les Amants réguliers* se conjugan la pureza del cine mudo y la reminiscencia de la Nouvelle Vague, es decir, del cine moderno. El blanco y negro remite a las sombras en claroscuro de Murnau o Jean Epstein de la misma manera en que rememora las primeras películas de Godard, Rohmer o Rivette. Y la cualidad escultórica de las masas y volúmenes convocados le confieren un aire conmemorativo que coincide con el objeto temático: Mayo del 68, la revolución olvidada que nunca debió serlo, porque su fracaso ha provocado la gran época de duelo y melancolía en el campo del deseo político de la contemporaneidad, un deseo que también fue sexual. Mayo del 68, hubiera dicho Benjamin, no fue más que la reedición de las guerras de liberación comandadas por Espartaco, de la revolución francesa de 1789, de la revolución soviética de 1917, incluso de la revolución frustrada de los espartaquistas en Alemania, una vez finalizada la Primera Guerra Mundial. Estética y política, arte e historia se hermanan en la culminación provisional que propone Garrel en *Les amants réguliers*: de ahí su carácter de recordatorio. La historia se esfuma, y por eso hay que fijarla periódicamente.

Pero también puede haber conmemoración respecto al presente. De hecho, la propuesta de Garrel no descarta esa posibilidad al inscribir en pleno siglo XXI un monumento cinematográfico que se retrotrae, en el momento de su realización, a casi cuarenta años atrás. El portugués Pedro Costa, en una línea coherente con la de Garrel, intenta petrificar la infamia del neocapitalismo en los grandes núcleos urbanos actuales, tomando como campo de actuación la ciudad de Oporto. Allí, en el barrio de Fontainhas, construido entre los años cincuenta y sesenta para acoger a los inmigrantes de las colonias portuguesas, se urde una trama de decadencia y miseria que abarca varias películas: *Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (2000), *Juventude em marcha* (2006). En ellas, la historia de ese enclave se hace Historia desde el mismo momento en que suceden las cosas, de modo que no hay que esperar

al futuro para emitir un diagnóstico. Hay una contradicción esencial entre el propósito épico y la inspiración documental, entre Ford y Rossellini. Y también entre el carácter monumental de estas obras y la insignificancia social de sus protagonistas: marginados, drogadictos, delincuentes. Pero es precisamente en ese intersticio –de nuevo– donde prefiere moverse Costa, pues dejar constancia del presente significa sacralizar un tiempo que se mueve demasiado deprisa como para inmovilizarlo. Ésta es una estrategia que Costa extrae del cine de Straub & Huillet, a quien dedicó *Où gît votre sourire enfuit?* (2001), una película en la que vemos a la pareja de cineastas trabajando en el sentido más materialista de la palabra, pelearse con la mesa de edición, con la duración de cada plano. El cine se convierte en labor propia de obreros y el vínculo que Costa establece con Straub & Huillet lo incluye en una constelación fílmica que también llega a Ford, referencia esencial para aquéllos. La historia del cine es un edificio conmemorativo que alberga todos los fantasmas, pero que, lejos de mantenerlos en cautividad, los reactiva por medio de una serie de anamnesis sucesivas que finalmente conducen al mundo platónico de las ideas primigenias.

Por ello muchos de esos cineastas europeos tienden a expresarse en un estilo aparentemente minimalista que en el fondo oculta una gran densidad de referencias y reminiscencias. Frente a la imagen virtual, la imagen intensamente presencial, al punto de que esas presencias se ensanchan hasta alcanzar también el pasado, cosidiéndolo al presente. Oswald Spengler, en *La decadencia de Occidente*, obra también monumental publicada después de la Primera Guerra Mundial, justificaba el paso de la ciudad-dédalo a la ciudad-cuadrícula mediante la metáfora del parque:

La poesía decadente de las alamedas otoñales, de las interminables calles rectas de nuestras urbes cosmopolitas, de las bóvedas catedralicias con sus hileras de pilares, de las cumbres lejanas en la sierra, revela que nuestra experiencia íntima de la profundidad, por medio de la cual nos creamos el espacio cósmico, es en última instancia la certidumbre interna de un sino, de una dirección prefijada, del *tiempo*, de lo irrevocable. Cuando vivimos el horizonte como si fuera el futuro, sentimos inmediatamente que el tiempo es idéntico a la “tercera dimensión” del espacio *vivido*, de la dilatación viviente. Este rasgo fatídico del parque versallesco lo hemos extendido, por último, al panorama urbano de las grandes ciudades, disponiéndolas en calles rectas que van a perderse en la lejanía, aun sacrificando para ello, si es preciso, viejos barrios históricos, cuyo simbolismo ahora cede la preeminencia al simbolismo del espacio.¹⁸⁵

He ahí, pues, el cine de Kaurismäki o Sokurov, por ejemplo, en apariencia tan alejados entre sí. Al negarse a aceptar esa linealidad del tiempo y el espacio, que renuncia a cualquier recoveco y por lo tanto a los meandros de la memoria que conducen a la conmemoración,

¹⁸⁵ Oswald Spengler, *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal*, Espasa-Calpe, Madrid, 1998.

estos dos cineastas conjuran el pasado para que forme parte del presente, para que el símbolo del monumento se una a la condición física de la imagen, metáfora y metonimia unidas en un único significante. Las películas de Kaurismäki invocan a la vez los melodramas de Victor Sjöström y los de Douglas Sirk, es decir, tienden un puente entre el cine primitivo y el manierismo, en un camino que llega hasta la actualidad. Su modo de representación basado en la frontalidad remite a los frescos medievales, del mismo modo en que su arte del inserto, de la fragmentación, tiene mucho que ver tanto con Bresson como con la escultura catedralicia o funeraria.¹⁸⁶ Sus figuras impasibles, como pantócratores laicos, parecen surgidas de los iconos rusos, una tradición que sirve también a Sokurov para concebir las grandes estructuras épicas que dominan sus documentales al estilo de *Spiritual Voices* (1995), pero también sus elegías, sus retratos del poder y sus relatos místicos, como es el caso de *Madre e hijo* (1997), donde las figuras se alargan y los paisajes se incendian. Si el arte de Kaurismäki es el del fresco, el de Sokurov corresponde al mosaico, pero, en cualquiera de los dos casos, cada pieza, cada película, no tiene sentido en sí misma, sino solamente en relación a las demás. La conmemoración toma aquí la forma no de una unidad o grupúsculo de unidades, como en el caso de Garrel o Costa, sino de un conjunto monumental. Al igual que sucede en *El arca rusa* (Ruskyi Kovcheg, 2002), la película más esponjada de Sokurov, el tiempo es un museo donde las ruinas de la Historia merodean como espectros.

También una película como *En la ciudad de Sylvia* (2007), realizada por Guerín diez años después de *Tren de sombras*, plantea estas mismas cuestiones. La heroína se esfuma, pero el héroe permanece, y ese héroe es el propio cineasta, que se erige en responsable de reconstruir las ruinas y los fragmentos, de convertirlos de nuevo en un edificio sólido. Pero ¿no será Guerín quien, de nuevo, nos esté dando la clave de ese monumentalismo y de su relación con la difuminación? *En la ciudad de Sylvia* forma un tríptico indispensable con otras dos obras que provienen de lo cinematográfico pero van más allá de ello. Por un lado, *Unas fotos... en la ciudad de Sylvia* (2007) se presenta no como una película, sino como una experiencia que vale tanto para la pantalla de cine como para la del ordenador. De hecho, su carácter íntimo, de esbozo, la hace más apropiada para la domesticidad informática que para la enormidad de

¹⁸⁶ El vínculo entre la fragmentación y la muerte violenta, que nos llevaría a otro tipo de discurso sobre las formas “posclásicas”, puede verse ampliamente documentado, y además aplicado a formas narrativas por completo alejadas del estatus “culto” que se recrea aquí, en el libro de Vicente Sánchez Biosca *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat, 1995.

la gran sala. Sin embargo, la celebración funeraria puede también poseer dimensiones mínimas, como sugeríamos al hablar del *memento mori*. Y contextualizado apropiadamente, ese objeto minúsculo puede erigirse en gran monumento. Vista en el cine, *Unas fotos...* cambia radicalmente a la vez que continúa guardando sus formas. El ornamento de la orquesta en directo, frente a la mudez que exhibe en las pequeñas pantallas, le otorga carácter de réquiem. Y su disolución en forma de instalación --pero también de “film en 24 cuadros”— titulada *Las mujeres que no conocemos* la adhiere al ámbito museístico y la relaciona con la monumentalidad asociada a este tipo de exhibición. Tres formatos, una sola conmemoración: Guerín lleva al extremo esa instancia monumental del cine contemporáneo al poner en duda la noción misma de *cine* en los albores del siglo XXI.

Sea como fuere, esas tres obras en una --o esa obra única en sus tres manifestaciones— parece responder a los requerimientos de Kierkegaard en *Diario de un seductor*, a la que supone una respuesta melancólica:

El amor tiene ciertamente una dialéctica propia. Había una jovencita de la que una vez estuve enamorado. En el teatro, en Dresde, vi el verano pasado a una actriz que se le parecía engañosamente. Por esta razón busqué, y de hecho conseguí trabar relación con ella, y me convencí de que la desigualdad era, después de todo, bastante grande. Hoy me he topado por la calle con una dama que me recuerda a aquella actriz. Esta historia puede prolongarse tanto como haga falta.¹⁸⁷

En efecto, toda reminiscencia, cualquier anamnesis supone el recuerdo de una pérdida. En las tres obras de Guerín, un hombre --el protagonista, el cineasta, el fotógrafo, el *flâneur*-- persigue la imagen de una mujer que conoció en Estrasburgo y a la que no ha vuelto a ver. Pero todas las mujeres, incluso las que no conoce, se le parecen, se la recuerdan, lo conducen a una rememoración atormentada. Las imágenes se suceden: en la inmovilidad de *Unas fotos...*, en las calles palpitantes de *En la ciudad de Sylvia*, en el juego de pantallas --de espejos-- de *Las mujeres que no conocemos*. Esa pérdida, por supuesto, produce todas esas imágenes melancólicas en las que el objeto de deseo huye por el laberinto urbano, como un fantasma, de espaldas, o se enfrenta a la sombra que lo persigue con rostro ausente o huidizo, o incluso con los rasgos concretos de una reencarnación --la actriz Pilar López de Ayala, que protagoniza *En la ciudad de Sylvia*--, y por ello adquiere múltiples formas: la pérdida de la mujer soñada no es más que la pérdida de una idea --platónica, pero también benjaminiana-- del enamoramiento, de la ciudad, del mundo. La civilización occidental resumida en un

¹⁸⁷ Soren Kierkegaard, *Diario de un seductor*, en *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I*, volumen 2/1 de los *Escritos*, Trotta, Madrid, 2006, pág. 404.

rostro de mujer, de la Laura de Petrarca, de la Beatrice de Dante, de la Sylvie de Nerval, de la Sylvia de Guerin. La ciudad como laberinto en el que tiene lugar esa búsqueda y, por lo tanto, como mausoleo de las pasiones perdidas entre la multitud.

Nerval, por supuesto, pero también Hitchcock y John Ford. El propio Guerin acepta la vinculación con el autor de *Vértigo*, pero no hay rastro de su dependencia de Ford en los textos y entrevistas que ha generado la película. Y sin embargo ahí está: ¿cómo no ver en el *flâneur* de *En la ciudad de Sylvia* al Ethan Edwards de *Centauros del desierto* (The Searchers, 1957) o al Sean Thornton de *El hombre tranquilo* (The Quiet Man, 1951), ambos interpretados por John Wayne, una de las grandes encarnaciones de la melancolía hollywoodiense? El primero, como indica el propio título original de la película, *busca* incansablemente un rostro de mujer a lo largo de los años y de las grandes praderas del Oeste americano. El segundo encuentra en los rasgos de Maureen O'Hara un ideal que le provoca la gran epifanía del reconocimiento, la misma que lleva al borde del abismo a Scottie Fergusson (James Stewart) en *Vértigo*, sólo que éste, como el *alter ego* de Guerin, superpone, clasifica, archiva imágenes femeninas según el molde-nicho de otro ideal femenino.

Vértigo es una de las claves de las *Histoire(s) du cinéma* de Godard, tal como se ha visto, el gran monumento funerario del cine contemporáneo: un cementerio inmenso, compartimentado en diferentes espacios que se intercomunican, dedicado a embalsamar la memoria fílmica. Un mausoleo de imágenes y a la vez la celebración de su representatividad en el siglo que se dedicaron a poblar. Pero también un itinerario hacia la superación de esa pérdida, de la muerte del cine, por medio del tratamiento iconográfico de la melancolía, en el sentido médico y hermenéutico. Si la referencia al cuadro *Angelus Novus* de Paul Klee, y con ello al Ángel de la Historia de Walter Benjamin, sugiere la melancolía colectiva del siglo XX, del horror, de la barbarie resucitada una y otra vez, tanto la cita de Pablo como el plano de *Vértigo* parecen certificar la esperanza, la superación del duelo. El título de la película de Méville que surge de este encontronazo, *Nous sommes tous encore ici*, ratificaría esta intuición apelando al concepto de resistencia política, pero también existe la contrapartida de esta visión optimista, de esta superación terapéutica de la melancolía a través de una promesa de redención, por medio de lo sagrado, como se encarga de subrayar el propio Bergala. En *Huguenau o el realismo*, tercera y última novela del ciclo “Los sonámbulos” de Hermann

Broch, el visionario Esch --por otro lado protagonista de la segunda parte de la trilogía, *Esch o la anarquía*— interpreta la cita bíblica de manera opuesta:

Abrió la Biblia y leyó el capítulo 16 de *Los Hechos de los Apóstoles*: “Y súbitamente se sintió un terremoto tan grande que se movieron los cimientos de la cárcel: y se abrieron luego todas las puertas, y fueron sueltas las prisiones de todos. Y habiendo despertado el carcelero, cuando vio abiertas las puertas de la cárcel, desenvainó la espada, y se quería matar, pensando que habían huido los presos. Mas Pablo clamó en voz alta, diciendo: ‘No te hagas ningún mal, porque todos estamos aquí’” [...]

--Toda huida carece de sentido --dijo Esch--, debemos asumir la cautividad voluntariamente... El invisible está con su espada a nuestras espaldas.¹⁸⁸

Independientemente de la pertinencia de esta interpretación, lo cierto es que proporciona otro ángulo desde el que contemplar el paisaje propuesto por Bergala. En el caso de Esch, que no necesariamente debe ser apoyado por la perspectiva de Broch, no hay redención posible, la condena a la melancolía es como una pena capital. Estamos aquí porque no tenemos otro remedio, porque la única salida posible es la cautividad en la tristeza, *porque no podemos esperar nada*. No permanecemos *al acecho*, sino en la celda de una melancolía que ha destruido toda esperanza y a la que debemos resignarnos. El *flâneur* nunca encontrará a su Sylvia de la misma manera en que Europa nunca superará la pérdida de su edad de oro, precisamente la que lamenta Broch, de manera que todo se convierte en una cuestión de economía emocional: la melancolía que procede de esa pérdida sólo se puede compensar mediante la agresividad que provoca la propia imposibilidad de superarla.

Y de ahí que dos de las películas más importantes sobre la Europa contemporánea, sumida en el duelo del duelo --es decir, aquella Europa cinematográfica que ni siquiera puede llorar la modernidad, sino únicamente reproducirla, reescribirla, recordararla y conmemorarla-- se refieran a la repetición y a la canibalización, dos formas reactivas que el propio Freud inscribe en el marco de lo melancólico. Por una parte, *La Question humaine*, de Nicholas Klotz, exhibe una reproducción exacta del fascismo del siglo XX en la nueva empresa del siglo XXI, en la militarización del mercado, al establecer paralelismos no sólo entre uno y otra, sino también entre la nebulosa ideológica sobre la cual se construyó el mito fáustico de los campos de exterminio y la dimisión del ciudadano sobre la que se han erigido las nuevas dictaduras económicas. En este sentido, *La Question humaine* es un gran fresco histórico-cultural cincelado con las formas de la difuminación, hasta el punto de que su último tramo transcurre con la pantalla en negro y una voz *over* que actúa como responso fúnebre. Por otro

¹⁸⁸ Hermann Broch, *Huguenau o el realismo*, págs. 263-264.

lado, *Import/Export* (Import/Export, 2007), de Ulrich Seidl, acude a la tradición gargantuesca para mostrar una Europa que se devora a sí misma en medio de una carnavalización feísta de sus símbolos y tradiciones. Mientras una muchacha ucraniana viaja a Austria para trabajar en un asilo de ancianos, un muchacho vienés se traslada a Ucrania para vivir de las chapuzas tras perder su trabajo en el marasmo de una oferta y una demanda reconvertidas en ley y orden según las cuales se rige el nuevo mundo. El gesto doliente de Klotz tiene su correspondencia en el sarcasmo militante de la película de Seidl, cuyo título es una metáfora perfecta: importación y exportación no sólo de mercancías, sino también de cuerpos y almas, de ideologías, del pasado por parte del presente y viceversa. ¿Dónde queda Europa en todo esto, en una película que se solaza en el escarnio de sus personajes?

Quando el amor al objeto, amor que ha de ser conservado, no obstante el abandono del objeto, llega a refugiarse en la identificación narcisista, recae el odio sobre este objeto sustitutivo, calumniándolo, humillándolo, haciéndole sufrir y encontrando en este sufrimiento una satisfacción sádica.¹⁸⁹

Europa esfumada y conmemorada, pero también injuriada. En el fondo, todos estamos aún aquí, pero no todos en la misma celda, sino cada uno en la suya. La diáspora es una cárcel con apariencia de enclave libre.

Pero volvamos a indagar en ese concepto fundamental de la *ausencia*, que está en la base tanto de la *disolución* como del *monumento*. ¿De dónde surge y hasta qué lugar se expande en el relato del cine contemporáneo? ¿Qué ámbitos abarca? Y lo que nos parece fundamental ya a estas alturas: ¿será “lo melancólico” el resultado de *una cierta transformación de la melancolía que la conserva como fantasma y obliga a mirar en ese hueco, en el que también se pone a trabajar la transformación de la historia, lo histórico*? Volvamos a *Gerry*, de Gus van Sant. Dos hombres llegan al desierto en automóvil, sufren una avería y empiezan a vagar bajo el sol, a través de aquellas tierras áridas. Y nada más: desaparecen todos los signos genéricos, pero también todos los estigmas de la modernidad, que podrían haber sido su sostén y en los que están pensando en realidad esas imágenes, pues no hay explicaciones psicológicas, ni políticas, ni siquiera metafóricas. Podría ser un *western* o una *roadmovie*, pero no lo es: para eso ya existió un Monte Hellman. Podría ser una película de Antonioni, pero dista mucho de su densidad de síntomas. Se ha desembarazado de todos ellos, se ha desecho de cualquier adorno, incluso de los menos superfluos. Al igual que en *Gerry*, tanto

¹⁸⁹ Sigmund Freud, “Duelo y melancolía”, en *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006, 3ª ed., vol. 6, pág. 2096.

en *Goodbye, Dragon Inn* (2004), de Tsai Ming-liang, como en *Tropical Maladie* (Tropical Maladie, 2004), de Apitchapong Weerasethakul, o en *L’Intrus*, de Denis, lo que importa es decir lo menos posible, suspender el sentido, pensar que el mundo es cualquier cosa menos *comunicable*. Ésa es la experiencia más extrema del pensar, del saber: la autoaniquilación, la muerte del significado en la que parece haberse instalado un determinado cine contemporáneo y de dónde extrae un gesto con el que se identifica y que le sirve de punto de referencia.¹⁹⁰

A menudo, esa odisea del conocimiento al revés se expresa mediante viajes a ninguna parte, es decir, a la oscuridad de lo incognoscible. En *Gerry*, es el desierto. En *Goodbye, Dragon Inn*, la sala cinematográfica convertida en invocación de fantasmas que no saben qué decirnos. En *Tropical Maladie*, esa selva a la que se accede por un túnel oscuro. En *L’Intrus*, los mares del sur como ubicación del mito reconvertido en cliché cultural. Mientras los extremos del cine “moderno” rebosaban presencias, santificaban lugares, canonizaban imágenes, los flecos de la “posmodernidad” proceden al desalojo, a la desecación de la referencia hasta dejarla convertida en pura huella. Jean-Marie Straub y Danièle Huillet incorporan música, literatura, pintura, todo el saber occidental en imágenes que se pretenden puras, originales. Jean-Luc Godard celebra la muerte del cine a través de la acumulación de todas las sombras que lo poblaron, relacionándolas entre sí en una nueva existencia, devolviéndoles la vida por un tiempo. En cambio, Philippe Grandrieux, como luego se verá, ratifica las nuevas formas de lo visible mediante una saturación que muestra obscenamente su propio vacío, *la nada del todo*. Sólo Philippe Garrel, espectro de lo moderno en lo posmoderno, superviviente de la debacle que clasifica cuidadosamente los restos encontrados en las excavaciones, mezcla el hueco y el volumen, las figuras tenazmente esculpidas y las elipsis misteriosas que las separan, que dejan intersticios insalvables entre ellas: ése es el sentido de *Les Amants réguliers*, una de las películas-bisagra de nuestra época.

Mientras el vacío denotaba algo que nunca estuvo poblado, la ausencia convoca rostros, cuerpos, ideas de otro tiempo o lugar.¹⁹¹ Simone Weil decía que la ausencia de Dios debía

¹⁹⁰ Véase Charles Dennett, *La conciencia explicada*, Barcelona, Paidós, 1995. Dennet va más allá de Paul Ricoeur al concebir la existencia como relato: no somos nosotros quienes urdimos los relatos, sino ellos quienes nos urden a nosotros. He ahí el inicio de una posible revisión de la posmodernidad, que viene de Sartre y concluye en Lyotard.

¹⁹¹ En un libro de título baudelairiano que toma como referente a Abel Ferrara, a su vez el precursor de esta despoblación progresiva de los lugares, que se van quedando sin imágenes “significativas”, dice Nicole Brenez: “*The Blackout* planteaba la cuestión: ¿qué puede hacer una imagen ausente? *New Rose Hotel* procede a una

compensarse en vertical, mediante su búsqueda allá en lo alto, y para ello invocaba el símbolo de la cruz como tótem enhiesto *que clama al cielo*, que llama a ese Dios que no nos ha abandonado, pero sí nos contempla un tanto confuso.¹⁹² La ausencia que deja el cine contemporáneo, o sus muestras más significativas, se desliza, por el contrario, en sentido horizontal, corre tanto hacia el exterior como hacia el interior, y en ambos lugares deja una huella que es más bien una herida. La melancolía de la ausencia, pues, es el prefacio al dolor que deja: Godard es el romántico, mientras que Denis o Grandrieux son los nuevos bárbaros que a la vez infligen y se dan dolor, *(se) dan muerte*.¹⁹³

Todos esos “autores” de las postrimerías –aunque también habría que resituar ese término en la nueva geografía de la imagen— son los que van a acabar con *el cine tal como se entendía*, y no los fabricantes de *blockbusters*. Mientras existan sagas como la de *Piratas del Caribe*, el cine continuará viviendo. En cambio, las cicatrices dejadas por algunas de las películas aludidas son indelebles, pues no hay, literalmente, *por dónde cogerlas*: en una película como *Transe* (2006), de Teresa Villaverde, ya no es que no importe la trama, sino que ni siquiera se subraya su reestructuración, su uso de la elipsis, o de lo que se muestra y lo que se oculta. Parece que todos éstos son conceptos obsoletos, que no sirven para explicar las nuevas derivas. Hay muchas tramas, muchas películas en el interior de cada una de las mencionadas, y precisamente la ausencia de un rumbo delimita el poder del análisis, en ocasiones hasta aniquilarlo. Hay que tener cuidado, sin embargo, pues el cine institucional, la Institución Cine, es capaz de asimilar esas estrategias para reconvertirlas en puro sentido, en exceso de discurso, aparentando precisamente lo contrario. En algunas películas más características del cine del siglo XXI sólo *se finge* que no se explica nada, pero en realidad hay un exhibicionismo obsceno de significados, de proclamas. No basta con hacer desaparecer el argumento, a veces ni siquiera es necesario: lo importante es malherirlo, o matarlo, hasta que sólo queden despojos con los que construir algo nuevo. La muerte, por cierto uno de los temas privilegiados de ese camino del cine, debe verse *como algo con lo que se puede convivir*, ya sin ningún tipo de melancolía godardiana o daneyana.

ampliación crítica de una audacia incomparable, puesto que ya no es una imagen la que está ausente (la de un asesinato), sino todas las imágenes, y están ausentes de verdad, puesto que no se las recuperará en ningún escenario, ni psíquico ni plástico”. En *Abel Ferrara. Le mal sans fleurs, op. cit.*, pág. 158. La traducción es mía.

¹⁹² Simone Weil, *La gravedad y la gracia*, Madrid, Trotta, 2007.

¹⁹³ Dicho aquí tal como lo entiende Jacques Derrida, basándose en la historia de Abraham, que quiso *dar* muerte a su hijo para *dar* (regalar) esa muerte a Dios, o dar muerte a la “modernidad” para regalar sus restos al relato del cine, a la primera instancia, a su supervivencia. En *Dar la muerte*, Barcelona, Paidós, 2000.

No obstante, no se puede decir que haya desaparecido la “puesta en escena”, al menos en el sentido que incluye una mirada sobre el mundo. Lo que ocurre es que esa mirada se realiza desde unas cuencas vacías, como los ojos premonitorios del ángel de *Los contrabandistas de Moonfleet*, de Fritz Lang, quizá uno de los precursores de todo esto. Es decir, lo que ha muerto no es la puesta en escena sino su dimensión religiosa. Por primera vez, el cine merodea alrededor de la muerte sin esperar ninguna trascendencia, ningún más allá, nada que se oculte tras las apariencias. En *Dies d’agost* (2006), de Marc Recha, la cámara se pasea por unos acantilados, muestra el azul del mar, mientras la banda sonora desgrana una canción de Françoise Breut. Puede parecer un videoclip, y en realidad lo es: ahí están otros momentos en las películas de Claire Denis para demostrarlo. Ya no es el mar de *Pierrot el loco*, ni mucho menos el de *Stromboli*, pues lo sensible ha desaparecido para dejar paso a lo material, que no es más que la cosa en sí, la cosa que varía y muda, no la cosa para sí, la cosa ensimismada. No hay regodeo, no hay complacencia. Por el contrario, hay hostilidad hacia el espectador, hay ganas de molestarlo, de mostrarle otra ausencia insoportable: la ausencia de la *poesía*. La existencia de un mundo cuyo movimiento continuo no deja lugar a las verdades. ¿De dónde surge la emoción, entonces? De la comprobación de que también las imágenes están solas, *de que tampoco ellas creen en nada*, y sin embargo siguen *significando*.¹⁹⁴

Paradójicamente, la materia, lo material, sólo se alcanza a través de la ascesis, por medio de una indagación más allá de lo visible, convertido en teatro virtual de las apariencias.¹⁹⁵ Y no hay contradicción posible entre el nihilismo del plano discontinuo y los modos de contemplación que se deben asumir para llegar a él. Por eso las películas de Tsai y Denis son tan distintas, aun persiguiendo el mismo objetivo. Mientras Tsai prefiere el plano fijo, largo, larguísimo, Denis no deja de agitarse, de vagar de aquí para allá. ¿Cómo es posible, en ese trance, la contemplación? Ya hemos dicho que el último plano de *Vive l’amour!*, de Tsai, muestra a una mujer llorando durante varios minutos, que se hacen interminables. En *Vendredi Soir*, de Denis, la ciudad bajo la lluvia es un espejismo incesante de luces y sombras, de manchas cromáticas y perfiles humanos apenas reconocibles. Y, sin embargo, se trata de lo mismo: hay que mirar todas las mutaciones, las pequeñas y las grandes, y

¹⁹⁴ Parece cumplirse el deseo de E. M. Cioran: “¡Ojalá la vida se prolongara como si nada existiese ya!”. En *El ocaso del pensamiento*, Barcelona, Tusquets, 2006, pág. 220.

¹⁹⁵ Volvemos al barroco --¿al neobarroco?-- que queda definido desde E. Wölfflin como una aspiración a lo sublime que se queda en pura disolución, en un desvanecerse en el aire: “La arquitectura religiosa es el lugar en el que conoce una total satisfacción: ahí puede *fundirse en el infinito*, disolverse en un sentimiento de supremo poder y en el de lo inconcebible [...]. La arquitectura barroca, y ante todo los espacios inmensos de sus iglesias, llena el espíritu de una especie de embriaguez. Es una sensación global, vaga, no se puede aprehender el objeto, se desearía abandonarse a lo infinito”. En *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Alberto Corazón, 1978, pág. 152.

adaptarse a su velocidad de manera automática. En el cine llamado “moderno”, el que según los manuales inauguró la godardiana *Al final de la escapada*, esa mirada conducía al reconocimiento de la realidad, al impulso de la vida reflejado en la pantalla. Ahora, es una muerte en vida la que vibra *en* la imagen, nunca más allá de ella, y es una muerte en vida que apela al gozo de la precariedad. Incluso la contemplación, a veces, conduce a una historia, pero ya no a la búsqueda de esa historia, a la cuestión imposible de cómo contar una historia después de haber visto o leído todas las historias –Godard, de nuevo--, sino al reconocimiento de los materiales con que se puede contar una historia: de nuevo, pues, la materia, la materialidad de este cine de ascendencia espiritual, y por lo tanto también opuesta al materialismo. La observación atenta de lo inamovible o de lo extremadamente móvil –sólo cuentan los extremos— sustituye el encuentro con el vacío por el reconocimiento de la ausencia, de todas las ausencias.

La teoría de la “sutura” de Jean-Pierre Oudart¹⁹⁶ puede definirse de varias maneras, una de las cuales es la siguiente: en el cine clásico, la cuarta pared, la correspondiente al espectador, se hacía presente mediante procedimientos como el contraplano, que *llenaban* el angustioso vacío dejado por la mirada de un actor a un vacío ininteligible; en el cine moderno, esa “sutura”, ese cosido de la imagen desaparece y el mecanismo de la representación queda al descubierto, con el consiguiente horror por parte de la audiencia. Pues bien, puede decirse que un determinado cine contemporáneo va aún más allá al aniquilar además esa lección magistral, al no querer demostrar nada sobre funcionamientos, sobre dispositivos, al mostrar el abismo sin más. Tomemos *La joven del agua* (*Lady in the Water*, 2006), de M. Night Shyamalan. Hay en esta película sorprendente una inquietante ausencia de contraplanos, un deseo de explicarlo todo sin enseñar lo que hay más allá que, en el fondo, invalida su “discurso” aparente: así, la necesidad de creer para volver a las historias primigenias se convierte en una pregunta sobre *el lugar desde el que pueden surgir esas historias*. En la imagen que inaugura la película, el protagonista aparece en primerísimo plano, frente a la cámara, mientras extermina alguna alimaña en una cocina y una familia de hispanos contempla la escena al fondo. Nunca vemos lo que hay *más acá*, no hay contraplano posible porque eso significaría *dar cuerpo a la ausencia*, precisamente *lo inmostrable* por excelencia. En otros momentos, las voces en *off* suplen la mostración del cuerpo del actor que habla con aquel que vemos en pantalla. En el caso del cine moderno, este procedimiento sirve para

¹⁹⁶ *Cahiers du cinéma*, n° 211 y 212, abril y mayo de 1969.

dejar en evidencia el lenguaje. En el caso del cine contemporáneo, se quiere dejar bien claro que ese lenguaje no puede ser más que inmanente, que no oculta nada *salvo una oposición*: al contraplano –el contraplano mismo era un modo de oponerse a la hegemonía del plano--, pero también a sí mismo. La puesta en escena se autodesvirtúa a medida que avanza, reafirma su subsistencia en medio de un caos generalizado que siempre está más allá de la pantalla. ¿Reordenación del mundo? No, más bien jugar a los dados con sus leyes. La ausencia de una sutura no es el síntoma de un desamparo, sino la demostración de que se puede vivir a la intemperie.

Hay que saber mirar una película en apariencia *de consumo*, como tantas otras, para ver dónde se oculta ese tipo de cine: no sólo en Tsai, Denis o Apitchapong. *Corrupción en Miami* (Miami Vice, 2006), de Michael Mann, instauro otra modalidad al respecto: no decir nada de nada, excepto aquello que dicen las imágenes. Y, en este caso, dicen mucho: diferentes texturas visuales al servicio de una descripción hiperrealista / impasible del espectáculo neocapitalista, recreación de la escena a partir de un núcleo que se expande en planos desechables pero no inútiles, reversibilidad del discurso para que no signifique nada... Tanto *La joven del agua* como *Corrupción en Miami* se instalan en una especie de pre-cine que, de nuevo por afinidad entre los extremos, coincide en gran parte con el cine de Jia Zhang-ke o Van Sant. Lo que importa es negar las herramientas con las que hasta ahora se ha abordado la imagen cinematográfica e imponer nuevas formas de acercamiento. *Super Nacho* (Nacho Libre, 2006), de Jared Hess, es un ejemplo extremo, una ficción libre, libérrima, que toma los aros de la “comedia gamberra” y construye un artefacto peligroso, tanto o más que los del cine en apariencia más *avanzado*. El argumento es absurdo, aunque parece ser que basado en hechos reales: un cura que trabaja como cocinero en un hospicio se dedica a la lucha libre para que sus pupilos puedan comer mejor. El actor principal es Jack Black, icono de esta tendencia *freak* desde la fundacional *Escuela de rock* (School of Rock, 2002), de Richard Linklater. Y el guionista es Mike White, que ya participó en esta última y parece haberse especializado en un cierto cine independiente norteamericano, más allá de Sundance y más cercano a determinadas formas de la cultura popular, en este caso a las películas mexicanas de El Santo y a una cierta iconografía del *spaghetti western*. Lo sorprendente, sin embargo, es que esas estrategias parecen pasadas por el filtro de Pasolini y Monte Hellman, hasta el punto de que el aspecto *naïf* de algunas imágenes hace pensar a la vez en los muralistas mexicanos y en Piero della Francesca, en algunos *ambients* de David Lynch y en el cine de Glauber Rocha. Sin duda, Hess va más allá que otros representantes de esta estética de la

impasibilidad beckettiana, al estilo de Wes Anderson o Sophia Coppola, para adentrarse en un terreno muy peligroso: la eliminación de todo rastro de conciencia intelectual que, paradójicamente, remite a otros parámetros de lo que debe entenderse hoy día por “intelectual”. Al igual que *Good Bye, Dragon Inn*, que juega con la oposición entre cine “popular” y cine “culto” para imbricarlos literalmente en el mismo plano, el uno como espejo del otro, *Super Nacho* es un objeto excéntrico *que actúa como contraplano del gusto tradicional*, tal como hace *La joven del agua* en otro nivel. Tsai y Hess coinciden en dinamitar un cierto concepto de “belleza” que ni siquiera es susceptible de ser sustituido por el de “lo sublime”, como apuntaba hace tiempo Arthur Danto,¹⁹⁷ sino que simplemente debe ser *mirado como algo que ocupa un espacio y pretende explicarlo*.

No debe confundirse ese “cine extremo” de la rareza, sin embargo, con la reivindicación del “cine-espectáculo” también como itinerario del goce antinarrativo. Hay dos maneras de acercarse a películas mastodónticas como *King Kong* (2005), de Peter Jackson, o *Piratas del Caribe. El cofre del hombre muerto* (2006), de Gore Verbinski, como representantes de una tendencia que se remontaría a *Titanic* (1997), de James Cameron, por mencionar un título emblemático. La primera se refiere al concepto de “cine de atracciones” que entre nosotros ha teorizado Àngel Quintana.¹⁹⁸ La segunda apelaría más bien a una hiperinflación de los postulados del clasicismo con el fin de vender su fantasma. En este último caso, la estrategia consistiría en *decir lo que no se había dicho antes* y el ejemplo máximo sería la mencionada versión de *King Kong*: frente a la hora y poco más de duración del original de Schoedsack y Cooper, las cuatro horas de Jackson, *sólo a base de incluir más planos en cada una de las secuencias*, que básicamente continúan siendo las mismas. No hay añadidos, sino ampliaciones. En el caso de *Piratas del Caribe*, que es un *remake* camuflado, por supuesto del cine de piratas entendido como género, lo que importa es expandir las lindes del código

¹⁹⁷ En *El abuso de la belleza*, Barcelona, Paidós, 2005.

¹⁹⁸ “Relato digital. Regreso al cine de atracciones”, en Vicente Domínguez (ed.), *Pantallas depredadoras. El cine ante la cultura visual digital*, Festival Internacional de Cine de Gijón-Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2007, págs. 141-156. Quintana muestra, en su obra fundamental hasta el momento, otro tipo de melancolía, la que ha provocado la desaparición de lo real: “La crisis de la realidad se ha convertido en un problema que ha afectado al mismo estatuto de la imagen cinematográfica, ya que se han roto los elementos que determinaban la idea de que todas las imágenes llevaban inscritas las huellas de lo visible” (*Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona, El Acanalado, 2003, pág. 273). En *Virtuel?*, ya citado, continúa este discurso proponiendo un final para el duelo del realismo, pues su conclusión es que también las imágenes virtuales pueden avanzar hacia lo visible: “Los cineastas que creen en la imagen, y aquellos que creen en la realidad, que André Bazin creyó irreconciliables, se mezclan entre sí para ofrecer una nueva dimensión a imágenes sin fronteras que aspiran a rehabilitar la realidad del mundo” (pág. 108). La propuesta de Quintana, pues, desvía el relato de la historia del cine hacia el *punctum* tecnológico y desde allí efectúa la operación redentora del cine contemporáneo.

consiguiendo que quepan en él todas las sugerencias apuntadas durante el clasicismo. No creo que la teoría de las atracciones y la de la ampliación sean incompatibles, pues conducen al mismo lugar: el regreso a un cierto paraíso del espectáculo que sustituye la coherencia narrativa --o su puesta en cuestión, que acepta su existencia— por un saturado de los referentes que no obedece a otras leyes que a las de la acumulación. Pero ese retorno, a diferencia del que proponen *Gerry* o *La joven del agua*, *L'intrus* o *Super Nacho*, es para volver a empezar, no para encabezar una ruptura violenta con los modos de representación legitimados tanto desde el ámbito industrial como desde el cultural.

Deleuze invocó la imagen-movimiento y la imagen-tiempo para caracterizar, respectivamente, el clasicismo y la modernidad. ¿Qué podrían ser, a partir de ahí, esas experiencias *radicales* que nos propone determinado cine posmoderno? Tanto el movimiento como el tiempo implican la existencia de algo que se impone, al contrario de lo que sucede en los ejemplos expuestos, donde las cosas se dejan llevar para que el espectador, a su vez, las detenga, las examine y encuentre *las huellas de algo*, tanto de las imágenes pretéritas como de un presente fugaz. Así que, mientras el cine de atracciones o de la ampliación se define según el vacío que destila --ése sí, aunque ese vacío no sea menos definitorio que otras valoraciones más prestigiosas--, hay otro cine que se presenta como el contraplano de lo que una vez existió, o de lo que debería existir y no es capaz de hacerlo, o de lo que existe y no existe, dado el carácter de espejismo de las grandes representaciones de este capitalismo tardío. Un cine del reverso, una imagen-reverso de la imagen vacía, una imagen-ausencia de sí misma que encuentra su propia fruición en el convencimiento de no deberse a nada, o de que esa nada procede de algo que fue y ya no es: la muerte del cine sin su melancolía. Imágenes de muerte y desolación, de fantasmagorías alucinadas, de materialidades que no se refieren más que a sí mismas aun refiriéndose a toda la historia del cine, que ahora ya no está, que ha desaparecido, todas ellas se oponen con brusquedad, con violencia, a las imágenes-rehén del cine detenido en sí mismo.

Pese a todo esto, las ideas que han inflamado gran parte del pensamiento sobre el cine de las últimas décadas proceden de un imaginario del vacío.¹⁹⁹ Pero se trata de un vacío que, por lo menos en el cine europeo, hay que llenar como sea, que no puede quedarse en *hueco*, que no

¹⁹⁹ Dicho de otro modo, a la ausencia del aura tal como la describe Benjamin, acaece la ausencia de esa ausencia, la no presencia del lamento que la constituía: pura indiferencia. Para ver el carácter genuinamente melancólico de la labor benjaminiana, véase “L’état d’absence”, en Patrice Rollet, *Ellipses, éclipses, exils du cinéma*, París, POL, 2002, págs. 61-76.

soporta la visión de la nada, el abismo de lo ininteligible. Tomemos la primera de ellas, la *extraterritorialidad* de George Steiner, que de repente conduce al *no lugar* de Marc Augé.²⁰⁰ O la primera demostración de que el cine contemporáneo procede, en gran parte, del exterior de sus propias fronteras. La extraterritorialidad nace en el momento en que los llamados “descubridores” y “conquistadores” ponen el pie *en el otro lado*, en la tierra prometida, en América. No sirven los ejemplos de la Biblia, ni siquiera el éxodo de Moisés al frente de los judíos. Ahí nace el destierro, el exilio, pero nada más. En cambio, lo extraterritorial tiene que ver con lo cultural, o mejor dicho, con la transgresión de un tabú cultural, con la aniquilación o autoaniquilación de una cultura. Cuando Moisés pone los pies en el Sinaí se produce un nacimiento, una revelación; cuando Cortés o Pizarro aniquilan a aztecas, mayas e incas se produce un choque que transforma las conciencias y las formas de contemplar la organización de la sociedad y del saber. Desde ese momento, alguien puede salir de sí mismo, de su territorio, para encontrarse con el Otro, que hasta entonces sólo podía identificarse con la figura divina. Y ese miedo a la alteridad, esa obsesión por la otredad, nutre lo extraterritorial con la angustia de la huida y de la persecución: el nazismo es la más alta expresión de la extraterritorialidad, pero también la “conquista del Oeste”, que impregna gran parte de los mitos europeos del siglo XX, pues desde el momento en que las tierras circundantes se identifican con lo desconocido también el sujeto se vacía para erigirse en reflejo de esa nada.

En ese momento el individuo se encuentra por primera vez sumergido en el no lugar. La geografía pierde su sentido, las fronteras y los desiertos, los aeropuertos y los centros comerciales –espejo deformado del Nuevo Mundo-- se convierten en los grandes escenarios de la posmodernidad, espacios por los que vagabundean figuras en busca de un paisaje conocido, familiar. Y de ahí a la “vida líquida” de Zygmunt Bauman²⁰¹ no hay más que un paso, pues ese concepto nace cuando se desdibujan todos los límites y lo terrestre, lo aéreo, se convierte en agua que fluye por todas partes, que transforma modos de vida: el ejecutivo que pasa más de la mitad de su tiempo en un avión, el neohippie que ha trasladado su residencia hacia los nuevos simulacros naturales, el adicto a los SMS cuya existencia se

²⁰⁰ George Steiner, *Extraterritorialidad*, Barral, Barcelona, 1973; Marc Augé, *Los no lugares, espacios del anonimato: antropología sobre modernidad*, Gedisa, Barcelona, 2003.

²⁰¹ Zygmunt Bauman, *Vida líquida*, Paidós, Barcelona, 2003. Tanto Augé como Bauman han proporcionado señuelos de significado, comodines del sentido, simulacros de la interpretación, que no sólo han simplificado la tarea del pensar, sino que siguen mirando el entorno con los ojos de una modernidad extinguida.

transforma vicariamente en las pantallas de los móviles... Esas tres figuras en apariencia tan distintas, por no mencionar otras, son todos ellos habitantes de un universo en movimiento continuo que permite estabilizar lo inestable, fijar la ilusión de un mundo interconectado. Para Slavoj Žižek, la liquidez ya no contempla ni siquiera disciplinas, fragmenta los saberes para espectralizarlos, reinventa la realidad a la medida del filósofo, tal como ocurre con Peter Sloterdijk.

No es de extrañar, en este contexto, que John Berger se haya convertido en el receptáculo poético de esta transformación ideológica, un todoterreno que surca la novela y el ensayo, el verso y la imagen, con la misma facilidad con que evoca aún el marxismo a modo de utopía revolucionaria, más que como análisis social. A su lado, Sebald fue la conciencia del abismo, el heredero de la tradición centroeuropea que nunca se movió de sus laberintos de sentido. La vida líquida, incluso en el terreno de la expresión artística, tiene muchos meandros, pero sólo una meta: proclamar la facilidad para el cambio de la cultura europea, su predisposición para la fluidez de pensamiento. Pero ¿de verdad todo se mueve a la velocidad proclamada por estos profetas? ¿Qué tiene que decir el cine ante esto?

En el fondo, esta explosión teórica que, en su generalidad, dibuja una Europa afín a la permisividad política del poder comunitario, pues forma parte de un juego de oposiciones que ésta necesita fervientemente para sobrevivir, se mueve por una única regla: la tensión entre la identidad perdida y las formas posibles de reencontrarla. Fuera del territorio propio, en tierra de nadie, sufriendo los vaivenes de un universo progresivamente inestable, al fin y al cabo se persigue algo, *se cree en algo* y se lucha por ello. ¿Qué hacer para que el cine, revelador de sombras, matice esa creencia? ¿Adónde acudir para desmitificar la extraterritorialidad, el no lugar, la vida líquida, fetiches de la contemporaneidad que permiten su reivindicación como espacio finalmente habitable? ¿Y cómo hacerlo de manera que el ocaso del cine tal como lo entendíamos sea capaz de tender un puente a su estadio actual sin pagar el peaje de una nueva cinefilia que lo devuelve al terreno de la adoración?

Según la primera genealogía [*El nacimiento de la tragedia*], las actividades miméticas primeras (desde el punto de vista filogenético) no son actividades de aprendizaje, sino que derivan de la esfera de los rituales religiosos y la magia, es decir, de encarnaciones con función performativa seria: imitar a alguien es convertirse en ese alguien. El origen de la ficción se encontraría entonces en los rituales de posesión. En ellos, por supuesto, la actividad mimética no era vivida como producto de un simulacro, sino como la toma de posesión del oficiante por el espíritu [...]. La inmersión total del oficiante en la actividad mimética no era temida, sino deseada. El objetivo era deshacerse de su propia persona para convertirse en el receptáculo de una identidad sobrenatural.

“Convertirse en otro” no era un riesgo, sino una suerte. Por el contrario, la ambivalencia actual frente a las artes miméticas se explicaría por el hecho de que, cuando la humanidad superó ese estadio “mágico” en beneficio de un control “racional” del mundo, todo lo que recordase a aquellas experiencias de inmersión (y por tanto de abandono de uno mismo) podría generar angustia. Esa angustia traduce de alguna manera nuestra actitud de sujetos “racionalmente emancipados”, en la medida en que la ficción haría nacer en nosotros el miedo a una “regresión” hacia comportamientos mágicos y, por tanto, “irracionales”.²⁰²

Frente a la ficción-certeza de la teoría, la práctica cinematográfica de la Europa contemporánea, o por lo menos sus ejemplares más arriesgados, invoca la ficción-angustia, el relato que no puede regresar a su estadio primigenio (dionisiaco, diría Nietzsche) y sin embargo se esfuerza por hacerlo. Y su estado no es la liquidez, ni la extraterritorialidad, sino el intersticio, el meandro, el obstáculo. Consigue colarse, sí, por todas las rendijas, pero a fuerza de sacrificios, de renunciaciones, de un abandono que recuerda a una cierta mística barroca. Se infiltra por los agujeros más pequeños para impregnar el nivel vecino, trátase de un estrato narrativo o de un cine nacional, con el fin de hacer imposible la globalización narrativa, pero también con el objetivo de anunciar su trascendencia. Ya nadie se siente *en otra parte*, ni se ve impelido *por la fuerza de la corriente*, sino que está a la vez en uno y otro sitio, en todos los lugares, en lugar del no lugar, y las imágenes que crea o comparte resultan ser, finalmente, imágenes colectivas que surgen de un inconsciente privado. O al revés: mística de la imagen, imagen-mística, imagen abandonada para su reconstrucción o su olvido permanente.

Impregnación de la frontera nacional, de la identidad: al igual que *INLAND EMPIRE*, donde Lynch se sumerge en una alucinación que llega, desde Hollywood, hasta Polonia, *Mary* (2006), rodada por Abel Ferrara en Italia, demuestra que sólo los inicios legendarios de la humanidad pueden revelar hasta dónde se remonta el reparto de papeles; *Un couple parfait* (2005), de Nobuhiro Suwa, invade el territorio de la cinefilia neorrealista, concretamente de *Te querré siempre*, de Rossellini, para mostrar que los extraterritoriales ya no pueden serlo sólo en primer grado, que hace falta un mayor nivel de abstracción para perderse en el limbo de la ficción... Norteamericanos y asiáticos filmando imágenes europeas: ése es el primer límite que debemos franquear para encontrar el umbral, como la Laura Dern de *INLAND EMPIRE*, siempre de puerta en puerta, de pasillo en pasillo, inmersa en la mente de una europea que alguna vez dejó de serlo, aunque nunca sepamos cuándo. Europa es un imaginario-basurero en el que todos pueden rebuscar: el final de *Syndromes and a Century*

²⁰² Jean-Marie Schaeffer, *¿Por qué la ficción?*, Lengua de Trapo, Madrid, 2002, págs. 31-32.

recrea el de *El eclipse* a través de un laberinto aséptico que ha sustituido el miedo a la bomba atómica por el terror a que los lugares y espacios devoren a sus habitantes.

Es el contrapeso del no-lugar, su desmentido más generalizado. De Ingmar Bergman a Wim Wenders, de Federico Fellini a Luis Buñuel, la tierra de nadie incluye el momento de la revelación, de la transfiguración del cuerpo. En cambio, hay que esperar a Claire Denis para que esa misma materia carnal se revele inasible, desaparecida entre las ruinas de la civilización. En el cine de Denis, la herencia colonial de la cultura europea y su otro lado, el efecto urbano, son en realidad lo mismo. Y en ellos el cuerpo pierde su razón de ser, se difumina en los grandes espacios. En las películas de Wenders, por ejemplo, o en las de Antonioni, los personajes conservan su conciencia de entes deambulatorios en un paisaje que no reconocen. En el caso de Denis, es el espacio el que gana la partida. Tanto la nostalgia de las grandes extensiones como su deformación contemporánea, el dédalo de calles de la gran ciudad, muestran algo así como una presencia monstruosa, una materialidad que convierte los cuerpos en puros habitáculos del vacío, que se ha trasladado del lugar a la persona. Se subsume el cuerpo humano en un contexto delicuescente que ha perdido todos sus contornos, y que por lo tanto se convierte en algo inaprensible. Los espacios son superficies viscosas en las que todo lo demás desaparece.

Este triunfo del lugar sobre el cuerpo es también la victoria del capitalismo tardío. Construido a partir de un gigantismo capaz de desplazarse desde el parque temático a la sacralización de las ciudades monumentales, del turismo rural a la omnipresencia de las grandes corporaciones, ha inventado su imagen a partir de la hipertrofia del espacio y el modo en que puede amueblarse. Y un cierto cine europeo da a conocer su malestar a partir de esa fractura entre la nulidad de las figuras y la presencia apabullante de los espacios. Es la diferencia que existe entre las películas de Michael Haneke y las de Claire Denis. En el primero, todo aparece degradado, pero se trata de una degradación impuesta por la voluntad del cineasta, que asimila la decadencia de la civilización contemporánea al enjuiciamiento negativo de todo aquello que la compone. En la segunda, lo que el poder ha construido tiene la fuerza suficiente como para imponerse a los torpes anhelos de la humanidad que lo recorre. Si se comparan *Código desconocido* (Code inconnu, 2000) y *Nénette et Boni* (1996), dos películas sobre las relaciones entre las personas en un entorno urbano, resulta evidente que, mientras la película de Haneke observa la ciudad de París como el contenedor de una

civilización en decadencia, la de Denis establece una separación taxativa entre el caos de una construcción urbanística que se muestra orgullosa de sí misma y el sufrimiento de quienes la recorren sin rumbo fijo. La estética del capitalismo no ha errado el tiro, pues ha conseguido minimizar el papel de las personas ampliando el de los edificios, las calles, las empresas, las grandes plazas, los anuncios de neón, los suburbios como vertedero, los aeropuertos como centros de negocios, las galerías comerciales como domesticación del ocio: sólo la melancolía disidente puede encontrarse a disgusto, desplazada, desorientada, en estos entornos, y aun así ya no se trata de la misma desazón de Monica Vitti en *El eclipse*, pues ya no se busca nada, no se intenta nada, simplemente se mira y se calla. El sí-lugar y la no-persona.

Pero ¿qué lugar ocupa la cultura europea en este batiburrillo posmoderno en el que una gran avenida de Eurodisney puede presentar innumerables puntos de contacto con una calleja del Barrio Gótico barcelonés o la Plaza Mayor de Madrid? La extraterritorialidad ha perdido su condición de excepcional desde el momento en que todo es extraterritorial, en que cualquier cosa podría ocupar el lugar de otra, en que los espacios son intercambiables. Europa ha perdido su identidad no en beneficio de la gran máquina devoradora *made in USA*, sino en un ensamblaje conjunto que ha igualado todos los niveles. Pasaron a la historia los tiempos del “imperialismo cultural” y de la “dominación yanqui”, porque no puede haber imperialismo ni dominación si existe aceptación. Y esa aceptación tampoco debe juzgarse negativamente: es sólo un hecho consumado. Por eso el cine europeo que quiere ser europeo por encima de todo es el menos europeo. En cambio, las interferencias de la tradición norteamericana están esculpiendo un cine capaz de dibujar con la mayor fidelidad el mapa de la nueva Europa, es decir, ese fragmento del mundo nuevo exactamente igual a los demás fragmentos.

El cine reciente de Chantal Akerman se desliza subrepticamente entre todas estas fronteras que no existen. Su figura metafórica preferida es la mudanza, que ha utilizado con explicitud en varias de sus películas. Mudarse es cambiar de lugar sin abandonar necesariamente el modo de vida, y de ahí que en las películas de Akerman todo resulte parecido: la comedia de inspiración hollywoodiense en *Romance en Nueva York* (*Un divan à New York*, 1996), el universo de Marcel Proust en *La cautiva* (*La captive*, 2000) o la frontera entre México y Estados Unidos en *De l'autre côté* (2002). El cineasta europeo se muda, se desplaza sin dejar de ser él mismo, pero asumiendo su desaparición en el limbo del mundo contemporáneo

globalizado. Al revés, *Trouble Every Day*, de Denis, trae a los americanos a París con el fin de mimetizarlos. En *De l'autre côté*, sin embargo, todo está mucho más claro y además propone una figura fundamental, la mudanza como desaparición. Los límites entre ambos países constituyen una fantasmagoría que a su vez actúa como metáfora de un simulacro aún mayor: todos podemos *desaparecer* en otra cultura, como de hecho ha sucedido. O, mejor dicho, todos nos movemos en los bordes fluctuantes de unas fuerzas que nos repelen y atraen, absorben y escupen, de manera que nuestra condición actual no puede ser otra que la del ectoplasma que flota entre dos universos indefinidos. En la escena final, la cámara se sitúa en el interior de un automóvil que sigue la línea fronteriza entre México y Estados Unidos. Una voz en *off* desgrana el relato de una mexicana que *desapareció* literalmente en aquel lugar, sin dejar rastro. Del mismo modo, el cine de Akerman, como el de Denis, habla de su propio funcionamiento como tal, una serie de imágenes que se desvanecen en su propia indefinición entre culturas, entre maneras de concebir el plano.

Clean (2004), de Olivier Assayas, también fluctúa en esa cuerda floja de las influencias. El cineasta, perteneciente a una nueva generación del cine francés posterior a la Nouvelle Vague, aunque igualmente deudora de sus presupuestos, es incapaz de concebir la noción de “cine europeo” sin pasar por otros préstamos, entre ellos la música popular anglosajona, el cine de género hollywoodiense y los nuevos caminos de las cinematografías asiáticas. ¿Extraterritorialidad o *transterritorialidad*? De nuevo, el no lugar se convierte en un lugar omnipresente hecho de pedazos, de fragmentos, no tanto de la realidad como de una cierta mitología que cruza las imágenes de punta a cabo. París, Londres, San Francisco, Ontario: todo adquiere el mismo rango en un mundo que estandariza los moteles baratos y los hoteles de lujo, los escenarios y los automóviles, las grandes ciudades y las cabañas perdidas en plena naturaleza. ¿Cómo mirar todo eso? ¿Cómo *ordenarlo*? ¿O no hace falta, no es necesario, dada su condición a la vez asimétrica y mimética?

Como en el caso de Claire Denis, el cine de Assayas se pierde en sí mismo, se difumina en su propia concepción. Queda dicho que en *Vendredi Soir*, de Denis, la ciudad se convierte en una acuarela borrosa, pertinazmente traspasada por una lluvia incómoda, que desdibuja las figuras de los personajes hasta fundirlos con el paisaje urbano. Abstracción de los rostros deformados por el agua y el neón, de las luces que se expanden. Aniquilación de todas las fronteras, ahora también iconográficas. En *demonlover*, de Assayas, esa permeabilidad se

traslada a los espacios, a los géneros. Película de ciencia ficción informática, reflexión sobre la imagen, tragedia sobre la pareja, todo se superpone para crear capas de significado que no pueden identificarse por sí mismas, sino que componen un magma informe, localizado en un universo donde los espacios se convierten en una pesadilla omnipresente.

A propósito de Denis, a propósito de Assayas, quizá por razones a la vez idénticas y opuestas, hay que volver a la posibilidad de seguir hablando de “puesta en escena”, el concepto básico de la modernidad cinematográfica. Y es indudable que se ha perdido algo, pues este invento baziniano y cahierista servía para *fijar* la mirada, para delimitar campos visuales, para dibujar los parámetros en los que debe moverse la imagen, para identificar el modo en que llevan a cabo esta operación los distintos “autores”. Ahora, ni siquiera el concepto de “autor” es irreversible. La autoría se funde con el mundo representado, que también es responsable de las imágenes. El cineasta se ve sumergido en un *continuum* que lo arrastra y que sólo le permite dejar su huella en los escollos que encuentra, negando cualquier tipo de fluidez discursiva. Lo mismo ocurre con los grandes espectáculos hollywoodienses, cuya movilidad es tal que resulta muy difícil distinguir entre lo que pertenece al acervo de la cultura fílmica, al entorno de las últimas tecnologías o al abecedario de los nuevos lenguajes audiovisuales. El autor ni siquiera es la industria, sino el universo globalizado, una fuerza multimedia de significados que se entrecruzan incesantemente sin la necesidad de establecer jerarquías entre sí.

Las figuras desdibujadas bajo la lluvia de *Vendredi Soir*, los límites invisibles de la percepción en *demonlover*, se funden en *L'intrus* con la volubilidad de los espacios y la aparición del no-hombre como habitante de una única geografía que abarca oriente y occidente, norte y sur, realidad y ficción. Michel Subor encarna a un descendiente de Bruno Forestier, el personaje que interpretó en *El soldadito* (*Le petit soldat*, 1963), de Godard. Por si fuera poco, Denis incluye un fragmento de otra película suya como prolongación de su relato. Y ese protagonista, un intruso en su propio universo desbordado de imágenes y recuerdos, lleva otro intruso en su interior: un corazón trasplantado, peripecia real que proviene del autor del libro que sirve como punto de partida a la película, el filósofo Jean-Luc Nancy. Toda esta red de correspondencias desemboca en un alud de *disoluciones* genéricas, iconográficas, metafísicas. El no-hombre en busca de su desaparición deja entrever la magnificencia de los paisajes, de las ciudades, mientras su cuerpo viejo y enfermo se desliza por los meandros de una ficción que poco a poco deja de serlo. Las siluetas celebran

su descorporeización en algo parecido a la búsqueda del infinito que es también un deseo de muerte, deseo carnal y voluptuoso. Nietzsche se desborda en los márgenes del romanticismo alemán, que se convierte así en el antecedente inmediato de esta Europa diluida en sus propias imágenes cada vez más borrosas. Imagen-disolución, imagen-muerte que, sin embargo, no tiene nada de fúnebre, puesto que convierte su condición *diluida* en bandera estética.

3. De nuevo el cine francés: pasar por los mismos lugares²⁰³

Entre 1998 y 1999, al tiempo que Godard finaliza el montaje de *Histoire(s) du cinéma*, varios cineastas franceses de distintas generaciones y procedencias --y que, aunque sólo sea por ese motivo, aparentan negar el marchamo endogámico y corporativista de la Nouvelle Vague, aquel otro movimiento iniciado exactamente cuarenta años antes, con las primeras películas de Claude Chabrol, François Truffaut y, de nuevo, Godard-- coinciden con unos cuantos trabajos que, en principio, parecen alejarse por completo, también estéticamente, de un pasado cultural que parece oprimirlos. En 1998 es el turno de *Sombre*, de Philippe Grandrieux, mientras que 1999 ve la aparición de *L'Humanité*, de Bruno Dumont (que había debutado en 1997 con *La Vie de Jesus*); *Seule contre tous*, de Gaspar Noé (su primera película de largometraje); *Beau Travail*, de Claire Denis (cuya *opera prima*, *Chocolat*, se remonta a 1988); y *Romance X*, de Catherine Breillat (cuyo primer trabajo data de trece años antes: *Une Vraie jeune fille*, de 1975). Vamos a tomarlos a todos ellos como representantes de un cine que quiere revolverse contra sus ancestros, para el que la Nouvelle Vague se ha convertido en el nuevo *cinéma de papa*, y que intentan distinguirse de ella mediante un concepto muy distinto de la imagen: frente a la constitución iconográfica de un nuevo mundo que proponían *Al final de la escapada* o *Los cuatrocientos golpes*, ahora se trata de dejar en evidencia sus costuras. Doble operación de raspado, pues, o raspado que se ejerce sobre otro raspado. Si la Nouvelle Vague quiso destripar los mecanismos del cine clásico, estos cineastas intentan vaciar las entrañas de la Nouvelle Vague. Sin embargo, la Nouvelle Vague puede verse también como una continuación del clasicismo por otros medios, incluso su salvación, su rescate en detrimento de un cierto (otro) cine “moderno” más radical: el de Bresson, Antonioni, Bergman, mucho más arriesgados que los jóvenes cahieristas que estaban accediendo a la realización en esos mismos años. ¿Puede verse ese otro “nuevo cine francés” que se consolida a finales del siglo pasado como algo similar, como un intento de drenaje que termina en voluntad de continuismo?

Hemos explicado de qué modo, con *Pierrot el loco*, Godard pone término, a mediados de los años sesenta del siglo pasado, a una época, no sólo de su filmografía, sino también de esa

²⁰³ Una primera versión de este capítulo se publicó en el libro coordinado por Quim Casas *La contraola*, San Sebastián, Festival Internacional de Cine, 2009.

entelequia llamada “cine moderno” que él ha contribuido a mantener en pie de una manera activa, enloquecida a veces. *Pierrot el loco* es como una película americana hecha a la contra, en la que América se pone en escena en toda su ambigüedad: fascinación y rechazo, cine americano y guerra de Vietnam, arte moderno y nuevo imperialismo. Pocos años después, Godard es un militante maoísta que hace cine y que deja su lugar, *ese mismo lugar del cine*, a los más jóvenes, como si el cine necesitara una cierta energía dedicada exclusivamente a sí mismo que Godard ya no puede darle y que ahora *pasa a través de otros*. En una entrevista concedida a *Cahiers du Cinéma* en 1968, pocos meses después de los acontecimientos del mayo francés, Philippe Garrel se ve a sí mismo como ese heredero que necesita el concepto de cine engendrado en aquella misma revista quince años antes. Godard es ya el padre del que se habla en pasado: “Cuando veía las películas de Godard, lo hacía así. No me interesaba en absoluto la trama psicológica, ni la situación de los personajes en tal o cual ambiente, veía simplemente a hombres y mujeres que hablaban y cada plano era como la pieza de un puzzle, cuya imagen total es el punto de vista de Godard”.²⁰⁴ En 1998, el año que ve el inicio de la pequeña revolución conceptual de la que estamos hablando ahora, la misma revista propone una mesa redonda en la que algunos de los nuevos cineastas franceses miden sus fuerzas en relación con ese gran monstruo del inconsciente cinéfilo francés en que se ha convertido la Nouvelle Vague. Y es muy curioso, pues ahí se ven claramente las diferencias, por ejemplo, entre los proyectos de dos cineastas como Assayas y Denis. Mientras el primero afirma que la Nouvelle Vague “es una ruptura”, e incluso “una transformación metafísica de la naturaleza del cine”, yendo más allá, todavía, y apuntando que “las grandes obras de la Nouvelle Vague fueron realizadas más tarde, por Pialat o Eustache”, la segunda se muestra más combativa respecto a ese concepto:

En lo que me concierne, yo no quería ir al cine como se va a la escuela, con la perspectiva de aprender algo. Sin embargo, aunque no se quiera saber nada, es difícil dejar a un lado la Nouvelle Vague, lo mismo que ocurre con el primer Bresson. Para mí era *Au hasard Balthazar* [1962]. Después, cada uno hace su propia cocina, reconstruye su propia Nouvelle Vague. *Importa muy poco si continúa o no*. Por el contrario, se trata de un cine que ha construido claramente dos campos: el de la ficción y el de los personajes. A partir de la Nouvelle Vague, los personajes ya no están reducidos al transcurso de la ficción, como puros productos de la mecanización del relato. Poseen una existencia independiente, son más fuertes y poderosos que la necesidad de hacer ficción. Eso existía ya un poco antes. En *La bestia humana* (*La Bête humaine*, 1938), los impulsos que animan al personaje de Jean Gabin son más fuertes que el guión. *Las películas que me gustan en la actualidad son aquellas en las que los personajes tienen esa opacidad y esa capacidad para sobrepasar el marco mismo de su historia.*²⁰⁵

²⁰⁴ Jean-Louis Comolli, Jean Narboni y Jacques Rivette, “Rodeado por el vacío. Entrevista con Philippe Garrel”, en *Cahiers du Cinéma*, n° 204, septiembre de 1968. Véase traducción española en Antoine de Baecque y Gabrielle Lucantonio (eds.), *Nuevos cines, nueva crítica*, op. cit., pág. 130.

²⁰⁵ Charles Tesson y Serge Toubiana, *Mesa redonda (extractos)*. Olivier Assayas, Claire Denis, Cédric Kahn y Noémie Lvovsky, en Antoine de Baecque, Charles Tesson y Gabrielle Lucantonio (eds.), *Una cinefilia a*

Así pues, mientras Assayas apuesta por una continuidad, por un gran modelo referencial llamado “Nouvelle Vague” a partir del cual todo cambia, y a partir del cual no existe otro punto de partida, Denis se remonta a Bresson y a Renoir para poner en cuestión esa herencia, hasta el extremo de negar explícitamente el equilibrio entre la ficción y los personajes que sobrevivía en el primer Chabrol y el primer Rohmer y apostar por personajes con “opacidad”, es decir, por personajes-cuerpo capaces de ir más allá de la ficción, de la representación, y *tener presencia por sí mismos*. Es éste un punto importante, porque va a definir en primera instancia muchas de las tentativas de ese grupo de películas que aparecen a partir de 1998 en el cine francés. Assayas, respetuoso con la tradición, había filmado ya *Irma Vep* (1996), donde llegaba al extremo de buscar una vía de escape para el cine occidental en decadencia: la presencia de Maggie Cheung --heroína de una cierta noción del nuevo cine oriental que él mismo se había encargado de construir desde las páginas de *Cahiers*-- y su condición sustitutiva respecto a la protagonista de *Les Vampires* (1915) --el clásico primitivo de Louis Feuillade del que un cineasta interpretado por Jean-Pierre Léaud, a su vez fetiche heroico de la Nouvelle Vague, intentaba realizar un *remake*— le permitían plantear la posibilidad de que el flujo siguiera vigente, fuera capaz de pasar de Feuillade al cine oriental contemplando a Léaud y al propio Assayas como médiums. Denis, en cambio, niega esa entidad circulatoria del cuerpo para investirlo de una nueva pesadez, para dotarlo de una gravedad *que lo fije a la tierra*, más que al relato del cine. La Nouvelle Vague, para Denis, se ha convertido en una narración primordial que impide la reaparición de ciertos fantasmas, como por ejemplo el cuerpo rotundo de Jean Gabin opuesto al cuerpo alado de Jean-Paul Belmondo.

No es casualidad, pues, que Denis, en ese año crucial de 1999, realice *Beau Travail* a partir de *El soldadito*, o por lo menos tomando la película de Godard como uno de sus puntos de referencia, puesto que el otro sería, por supuesto, el *Billy Budd* de Herman Melville. Como decíamos, el Bruno Forestier de *Beau Travail* es el mismo personaje de *El soldadito* treinta y cinco años más tarde, allí enmarañado en los entresijos de la guerra de Argelia, ahora refugiado como alto oficial en la Legión Extranjera, donde se convierte en el modelo de un subordinado que parece sentir por él algo más que admiración, hasta el punto de intentar eliminar a un joven soldado que se le antoja un rival. Denis, pues, está jugando con los referentes de la Nouvelle Vague para confrontarse a ellos de una manera directa, haciendo

contracorriente, op. cit., págs. 124-135. Aparecido originalmente en el número extra de *Cahiers du Cinéma*, “Nouvelle Vague, une légende en question”, 1998. Las cursivas son mías.

explícita la imposibilidad del continuismo.²⁰⁶ Y el hecho de escoger al mismo actor que Godard, Michel Subor, no es tanto un acto de identificación como una dubitación, pues lo que le interesa no es el gesto mitificador, sino la exploración del trabajo físico que ha realizado el paso del tiempo en aquella figura y aquel rostro, una labor que continuará en *L'Intrus*, donde Subor interpreta a un cuerpo en movimiento que muy bien podría ser otro Pierrot, esta vez sin su Marianne, que pretende revivir los relatos de aventuras en territorio exótico, como en el fondo lo es también *Beau Travail*.²⁰⁷ Las vinculaciones de Subor con la Nouvelle Vague y sus aledaños se prolongan por detrás y por delante, al prestar su voz al narrador de *Jules y Jim* (Jules et Jim, 1962), de Truffaut, y al reaparecer en *Sauvage innocence* (2001), de Garrel, de manera que su presencia se puede considerar un emblema que enmarca, que pone fecha de envasado y de caducidad. Y en *Beau Travail*, esa presencia es también testigo de un desmoronamiento filial, de una desilusión, o quizá, directamente, de la necesidad de un parricidio. El teniente Galoup (Denis Lavant) se precipita en la miseria, en el fracaso y en la degradación –en los dos sentidos de la palabra, pues es expulsado de la Legión tras su intento de asesinato--, por haber creído en un padre que finalmente se revela un modelo erróneo, o quizá por haber escogido un objeto de deseo que es incapaz de corresponderle: la Nouvelle Vague se ha convertido en *la belle indifférente*. Durante toda la película, Galoup es ese “cuerpo opaco” que quería Denis en la entrevista de *Cahiers*, un cuerpo hecho para la fuerza y el enfrentamiento, que parece fundirse con el desierto circundante, formar parte de esa naturaleza muerta de la que emerge, sin embargo, una especie de energía primitiva convertida en la única motivación posible, lejos, muy lejos, de la retórica oral de Pierrot y otros protagonistas de Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer o Rivette. En la escena final –en la que Galoup baila descoyuntadamente en plano fijo, en soledad, en una discoteca de Marsella, donde se encuentra “desterrado”-- ese cuerpo se desprende de toda circunstancia y se queda a solas consigo mismo, en un trance hecho únicamente de carne y espacio, allá donde no cabe ni un solo pensamiento, o quizá donde la saturación del pensar ha implosionado de tal modo que sólo puede precipitarse en un colapso total y absoluto.

Sea como fuere, Subor, al igual que Belmondo, representaba en la primera mitad de los sesenta un modelo de cuerpo extremadamente móvil y flexible que en *L'Intrus* se convierte

²⁰⁶ Curiosamente, Denis acabará recalando en el mismo territorio que Assayas: las películas que ambos dirigen en 2007-2008, respectivamente *35 Rhums* y *Las horas del verano* (L'Heure d'été), se reclaman conciliadoras herederas de un cine mucho menos agresivo.

²⁰⁷ Título cuyas similitudes con *Beau Geste* (Beau Geste, William A. Wellman, 1939) resultan evidentes: se trata también de un ejercicio sobre cómo re-hacer el cine épico sobre la legión.

en cuerpo-enfermo, en cuerpo que vaga a la espera de la muerte por paisajes que en otro tiempo correspondieron al mundo de la aventura. Y desde la misma perspectiva hay que contemplar *Sombre* y las otras dos películas de Philippe Grandrieux, *La Vie nouvelle* (2001) y *Un Lac* (2008), donde esa difuminación entre cuerpo y fondo se convierte en motivo visual preponderante. Si, en el caso de Denis, esa circulación de masas, esa confusión de volúmenes, se desarrolla a partir de un tránsito, o de un movimiento continuo que deja el rastro visual de una estela, como si se tratara de una huella lumínica en el contexto naturalista de *Beau Travail* o *L'Intrus*, en el de Grandrieux todo se complica. En *Sombre*, que recrea el equívoco itinerario de un esquivo asesino en serie, el choque entre los cuerpos es también el choque entre las luces y las sombras, entre los colores y los claroscuros, de modo que todo deviene una acuarela borrosa en la que el conjunto resulta indistinguible. Los primeros planos no sirven para definir rasgos, sino para confundirlos, del mismo modo en que las manos y los brazos, los cuellos y los torsos, se debaten en una lucha constante por emerger de un fondo abismal, que no parece tener fin, que semeja surgir de un magma primigenio que es el terror mismo de la forma, el miedo a tomar forma, a ser un cuerpo socialmente útil. En *La Vie nouvelle*, la alucinación es aún más tormentosa y llega a su cenit en una escena cumbre donde la ausencia de límites en el espacio lleva también a confundir los tiempos. Esta película sobre la esclavitud sexual, con la excusa de las nuevas mafias, regresa al concepto de trance que se ha visto ya en el cine de Denis para llevarlo al extremo en una sesión hipnótica donde un hombre dirige literalmente los movimientos de un cuerpo femenino hasta que él mismo se pierde también en ese laberinto de arabescos carnales para reaparecer, todos juntos, en una discoteca donde continúa el baile alucinado con que ha comenzado todo. *Un Lac*, por su parte, convierte el trance en epilepsia, del mismo modo en que los universos elementales de las dos películas anteriores se retiran hacia el más elemental de los universos: un bosque y el lago que lo circunda, una cabaña envuelta en las sombras y una extraña unidad familiar donde sólo caben las emociones más básicas, ya no tanto el deseo y el odio como el contacto animal con la piel del otro, sea para amar o para matar.

¿Retorno a los orígenes (o al origen, no como posible alternativa, sino como simple variación lingüística)? Es ésta una vía muy peligrosa, pues puede suceder en ella que se caiga en la banalidad de su utilización o manipulación mediática. Pues el retorno a los orígenes no supone volver a una pureza perdida, sino precisamente a una confusión inducida por los significados y los significantes desplegados por el poder. Entramos aquí, por supuesto, en territorio focaultiano, que a su vez ha sido hollado por el pensamiento nietzscheano: retorno

a los abismos del origen, a lo indiferenciado, a lo dionisiaco antes de que se convierta en apolíneo y al hecho de que

...la cultura europea se inventa una profundidad en la que no se tratará ya de las identidades, de los caracteres distintivos, de los cuadros permanentes con todos sus caminos y recorridos posibles, sino de las grandes fuerzas ocultas desarrolladas a partir de su núcleo primitivo e inaccesible, sino del origen, de la causalidad y de la historia. De ahora en adelante, las cosas no llegarán ya a la representación a no ser desde el fondo de este espesor replegado en sí mismo, quizá revueltas y más sombrías por su oscuridad, pero anudadas con fuerza a sí mismas, reunidas o separadas, agrupadas sin recurso por el vigor que se oculta allá abajo, en este fondo. Las figuras visibles –sus lazos, los blancos que las aíslan y recortan su perfil— sólo se ofrecen a nuestra mirada ya compuestas del todo, ya articuladas en esta noche subterránea que las fomenta con el tiempo.²⁰⁸

Se trata, pues, de difuminar las formas mundanas para regresar a un universo en el que nada aparece delimitado, pues todo se ha dado a las grandes manchas, al paseo por el filo de la navaja de esas líneas que ni siquiera pueden actuar como frontera, sino que ellas mismas son también parte de esa gran superficie indeterminada. Por supuesto, esta manera de proceder de Grandrieux --que viene a amplificar la de Denis en *Beau Travail*, y que esta misma recogerá luego en *L'Intrus*— es como un manifiesto, como una toma de postura. Al retrotraerse a pensamientos *arcaicos* para esas postrimerías del siglo XX desde la que está emitiendo su discurso, a una línea de reflexión que tuvo su esplendor precisamente en el momento en que la Nouvelle Vague cumplía el fin de su primer ciclo, en la segunda mitad de los sesenta, allá donde Pierrot se autodestruye para certificar precisamente los límites de ese pensar, al hacer todo eso, Grandrieux está renunciando precisamente a Pierrot y su placer por el coleccionismo de significados y significantes y apostando por su ausencia como única manera de pensar una imagen. Podría decirse que, con su primer largo, Grandrieux está reaccionando contra las *Histoire(s) du cinéma* al mismo tiempo que éstas llegan a su término: no hay que hablar, no hay que recordar, no hay que rescatar, sino fundirse con la oscuridad, con lo “sombrió” –el título de su primera película es también inequívocamente foucaultiano--, con la “noche subterránea” en la que nada puede distinguirse y desde donde hay que pensar a partir de ese momento. Grandrieux, pues, con esa sucesión de tres películas, no pretende situarse allí donde lo dejó Godard para recuperar *l'air du temps*, sino volver a aquel lugar a empellones, como los personajes de sus películas, con el fin de darle la vuelta a una situación que se condujo por el camino equivocado. Un mundo sin melancolía en el que sólo puede operarse a partir de la ausencia de cualquier referente.

²⁰⁸ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1968, pág. 246.

Sin embargo, aparece una contradicción a la hora de emparentar a Denis y Grandrieux con Noé y Breillat, por ejemplo, aunque luego veremos que la dificultad todavía es mayor cuando se trata de Dumont: por decirlo de un modo breve, es el problema de la línea. Ya se ha visto que Grandrieux avanza hacia una desaparición de los límites entre las figuras que acaba dibujando un mundo llevado al límite de la abstracción, a tal punto que, paradójicamente, lo que emerge al fin es el más concreto de los universos posibles, algunas de las sensaciones físicas más contundentes proporcionadas por el cine de los últimos años.²⁰⁹ Denis, por su parte, evoluciona en sentido contrario, aunque no lo parezca, puesto que tanto *Trouble Every Day* como *Vendredi soir*, las películas que sirven de prefacio a *L'Intrus*, nos confiesan la verdadera naturaleza de esta última, no tanto un regreso a “las grandes fuerzas ocultas”, como dice Foucault, sino la pintura de su disolución. En el caso de Grandrieux, un cuerpo se diluye en el otro sin perder una presencia que puede metamorfosearse, pero nunca extraviarse. En las películas de Denis, la disolución se entiende como una pérdida, y de ahí que *Vendredi soir* sea una película melancólica, al contrario que *La Vie nouvelle*, que es una película sobre el éxtasis del terror. De ahí también que mientras *La Vie nouvelle* conduce a *Un Lac*, que ya habla directamente del goce de haberlo extraviado todo, *Vendredi soir* conduce en cambio a *35 Rhums*, donde llega a intentarse una reconstrucción, tanto de los sentimientos socializados como de ciertas formas institucionalizadas en las ruinas de la Nouvelle Vague.

Pues bien, *Seul contre tous*, de Noé, carga precisamente contra ambos conceptos, situándose del lado de una poética del desarraigo *literal*, de no tener raíces y de no echar raíces, de no dejar que las raíces crezcan para que el espectador se agarre a ellas. Aquí hay que acudir a otra frase hecha, otra expresión peligrosa: el descenso a los infiernos. Si por “infiernos” se entiende la eclosión del inconsciente, la toma de poder del ello sobre el yo, el destierro de éste en aras de una disolución absoluta del pensar, entonces estamos en el buen camino. Pues *Seul contre tous* recorre esa espiral con absoluta alevosía, se introduce en la mente del protagonista para detallar obsesivamente la pérdida del raciocinio, la caída en un torbellino de ideas que dejan de ser tales para transformarse en puro significante sin significado, en muletillas del lenguaje del poder reconvertidas en estereotipos de una cierta subversión. El protagonista, alguien que transita del cuerpo que ha perdido sus formas a la palabra que ha

²⁰⁹ Para las películas de Grandrieux, véanse los trabajos de Nicole Brenez (la edición de *La Vie nouvelle: Nouvelle vision*, París, Leo Scheer, 2005, o la entrevista al cineasta en <http://www.rouge.com.au/1/grandrieux.html>) y Adrian Martin (“Grandrieux en el *underground*”, en *Archivos de la Filmoteca*, n° 55, febrero de 2007, págs. 158-177).

perdido sus sentidos, fuerza primero una aberración contra el origen mismo de la vida material, pateando en el vientre a la mujer que espera un hijo suyo, para desviarse luego progresivamente hacia su propio interior, en un viaje físico y psíquico que lo lleva a confrontarse con su propia imagen vertida en otro cuerpo de su cuerpo, su hija retrasada, al que no sabe muy bien si aniquilar o pervertir. Esta vacilación constante, esta duda entre el cuerpo y la palabra, e incluso entre los distintos registros de la palabra escenificados en un abigarrado monólogo interior, no tiene solución posible que no pase por el choque con el cuerpo del otro que, de una vez, obligue a tomar conciencia del propio cuerpo. Y eso es lo que busca el narrador durante toda la película, sin conseguirlo excepto con su otro yo, sea reflejado en el espejo o en los miembros de su propia estirpe. ¿Cómo emerger de ese laberinto en el que la salida es siempre uno mismo? La respuesta aparece en el cine de Catherine Breillat, unos cuantos años más tarde, cuando *Anatomie de l'enfer* (2003) cierra el círculo confrontando la condición siempre representacional de la voz narrativa/dialogada ya no con la pesadez del cuerpo del cine de Grandrieux o Denis, sino con sus fluidos internos, con lo que se oculta más allá de la desnudez del sexo, en esta ocasión femenino: humedades vaginales, sangres menstruales. Se trata de mostrar lo que no se puede mostrar, no porque lo impidan instancias morales, sino porque el propio cine parece imposibilitado para ello: un hombre y una mujer encerrados en una habitación, que a su vez está encerrada en una casa aislada, sólo en contacto con un mar salvaje e impenetrable, y que sirve de escenario para un extraño pacto, el que ella le propone a él, llegar al fondo de una sexualidad que no busca el placer sino el conocimiento de lo oscuro. Y se trata también de demostrar que las teorizaciones —aquello que se oculta tras el misterioso juego sexual que la mujer propone al hombre, a su vez narrado en *over* por la propia cineasta— no tienen nada que hacer frente al origen de las imágenes primordiales, que se esconden detrás de un sexo femenino en primer plano. Nos encontramos, pues, en el terreno de la materia en estado puro:

Ante el borracho que interpreta su relato como una forma de extravío étílico, el hombre constata desamparado que ya no tiene sitio en este mundo. Irresistiblemente, vuelve al territorio originario y descubre el desvanecimiento de la mujer en sus limbos nocturnos. En un último movimiento alucinatorio, ambos quedan finalmente fijados en la materia y lo orgánico en lo inorgánico.²¹⁰

En efecto, la caída de la mujer por los acantilados queda sintetizada por puras manchas del blanco y el negro, el blanco de su vestido y el negro de la noche, todo ello precipitándose en un abismo que parece no tener fin. La coloración mortecina de los cuerpos a media luz,

²¹⁰ David Vasse, *Catherine Breillat. Un cine del rito y de la transgresión*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat-Festival Cinema Jove, 2004, pág. 160.

fotografiados en el cuarto oscuro como si se tratara de una naturaleza en descomposición, se resume ahora en esa simple ecuación que intenta eliminar incluso cualquier referencia cromática. El infierno del inconsciente ya no intenta verbalizarse, como en *Seul contre tous*, ni tampoco mostrarse a la manera de un torbellino de colores, de luces y de sombras, como en las películas de Grandrieux. La disolución ha dejado por fin paso a la ausencia, y es en ese punto donde todo desaparece, el grado máximo de tensión entre el proyecto de la modernidad según la Nouvelle Vague y los derroteros que han escogido algunos de sus hijos: ¿se ha consumado la ruptura?

Quiebra del encuadre, disgregación del cuerpo, disolución de la imagen. Una imagen ya no es una imagen, sino su reverso, *aquel lugar en el que resulta muy difícil ver*. Y un cuerpo tampoco es un cuerpo, sino un anticuerpo, *aquel espacio cuya plenitud ha sido sustituida por la desertización*. Ceguera y vacío: el *horror vacui* de la Nouvelle Vague, donde se intentaba reformar el cine manierista hollywoodiense y por lo tanto seguir dotando de presencias al imaginario de lo sagrado fílmico, se encuentra en el vórtice no deseado de sí mismo y el resultado es el horror, en el sentido batailliano del término, es decir, un horror que a la vez amedrenta y permite la continuidad de la vida, del cine. Pues sólo a través del crimen, en este caso del asesinato del padre y de los ancestros, se puede aceptar la tragedia y por lo tanto la esencia de la vida, ese consumo continuo que afecta tanto a la economía como a la existencia cotidiana y que *quema a la vez que constituye la esencia de ese mismo fuego que está en el origen del incendio*.²¹¹ Es decir, un incendio invisible que también está en el origen de las películas de Bruno Dumont, en apariencia rectilíneas y absortas en una intensa composición figurativa, en el fondo entregadas a una sistemática demolición interna de esa misma estética. *La Vie de Jésus*, su primer largo, parece una crónica social inspirada a la vez en *Almas sin conciencia* (I Vitelloni, 1953), de Federico Fellini, y *American Graffiti* (American Grafitti, 1973), de George Lucas, sobre todo en lo que se refiere a su visión de un universo juvenil cerrado sobre sí mismo, atrapado en sus ritos y rutinas, que ahora mismo no puede terminar de otro modo, contrariamente a sus precedentes, que con una explosión de violencia. Sin embargo, a Dumont no parece importarle tanto esa vertiente como otra mucho más conflictiva: filmar esas presencias como si fuera la primera vez, pero también como si ellas mismas fueran *las primeras presencias del universo*, entidades minerales tan inamovibles

²¹¹ Véanse al respecto algunos libros de Georges Bataille, en especial *La sociología sagrada del mundo contemporáneo* (Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2007) y *El límite de lo útil* (Madrid, Losada, 2005), que ponen en clave existencial algunos de los hallazgos de inspiración económica de *La parte maldita* (Barcelona, Icaria, 1987).

como la tierra que ocupan, los paisajes del norte de Francia en los que creció el propio Dumont y que, por lo tanto, *considera el origen del mundo*, allí donde empezó todo. En ese sentido, el estallido que se produce cuando el estatismo del plano colisiona con la bulliciosa inquietud que se mueve en su interior, y que Dumont da a ver a través de detalles que sugieren un desbordamiento y *un colmar las apariencias hasta su disolución*, tiene que ver con las películas de Grandrieux en la obsesión por ese punto de no retorno de la imagen, pero a su vez conservando su apariencia figurativa y llevándola al límite de su capacidad significativa: no desaparece, pero queda ahí como un fantasma, como una ausencia. Universo de las almas simples, de los desposeídos, de los olvidados por el nuevo mundo de la economía y la tecnología, los protagonistas de *La Vie de Jésus*, y por lo tanto el protagonista, ese muchacho epiléptico –como el de *Un Lac*—, sólo disponen de su cuerpo, de una animalización parcialmente oculta por los biombos de estructuras culturales a medio construir, que se han detenido en el tiempo:

El deseo se convierte entonces en ese miedo abyecto a carecer. Pero justamente, esta frase no la pronuncian los pobres o los desposeídos. Ellos, por el contrario, saben que están cerca de la hierba, y que el deseo “necesita” pocas cosas, *no estas cosas que se les deja, sino estas mismas cosas de las que no se deja de desposeerles*, y que no constituían una carencia en el corazón del sujeto, sino más bien la objetividad del hombre, el ser objetivo del hombre, para el cual desear es producir, producir en realidad. Lo real no es imposible; por el contrario, en lo real todo es posible, todo se vuelve posible. “[...] El mundo de los fantasmas es aquel que no hemos acabado de conquistar. Es un mundo del pasado y no del futuro. Quien va hacia adelante aferrado al pasado, arrastra consigo las cadenas del presidiario”.²¹²

Como ocurría con Foucault, estos cineastas también recurren a Deleuze (y a Guattari, en este caso), para remontar el curso de la Nouvelle Vague y recuperar lo que ella no pudo llevar a término: una conquista de la materia y una aniquilación del fantasma en la época de la utopía y la posibilidad de la revolución. Surge aquí, entonces, la contradicción, pues ese mismo revolverse contra los orígenes idealistas de Bazin y Truffaut se topa con la dificultad que supone. Ya en *La Vie de Jésus*, las escenas de sexo muestran abiertamente eso a lo que Deleuze y Guattari llamaban las “pocas cosas” que el deseo necesita: coitos urgentes, directos, frontales, *que sirven para satisfacer una necesidad*. Una de las imágenes-ícono de *L’Humanité*, la segunda película de Dumont, es el primer plano de un sexo femenino, a medio camino entre “L’Origine du monde” de Courbet y algunas imágenes de *Anatomie de l’enfer*. En efecto, estamos ante el origen del mundo, ante la materia en estado puro a la que el cine, en el caso de Dumont, se ve obligado, para sobrevivir como arte figurativo y

²¹² Gilles Deleuze-Félix Guattari, *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1985, págs. 34-35. La última frase entrecomillada pertenece a una cita de *Sexus*, de Henry Miller, realizada por los propios autores en el interior de su texto.

narrativo, a dar una apariencia que certifique a cada paso su carácter efímero y representacional. En la primera escena, el agente de policía Pharaon de Winter --descendiente del pintor del mismo nombre nacido en Bailleul, la ciudad de provincias donde se crió Dumont y donde se desarrollan sus dos primeros largometrajes-- acaba de descubrir el cadáver de una niña de once años violada y asesinada cuyo cuerpo se da a ver al espectador por medio de una estrategia fragmentaria: la primera imagen es también la de su sexo desgarrado. Poco antes, Pharaon se ha lanzado *contra* la tierra, contra el barro, restregando su rostro en ellos. Y luego contempla cómo su vecina Domino hace el amor con su novio en el suelo de su casa. ¿Cómo soportar todo eso, la llamada que el mundo oscuro efectúa sobre las “cadenas del presidiario”, en las palabras de Henry Miller citadas por Deleuze y Guattari, y que no son otras que las cadenas de la figuración, del significante, las que arrastran al fantasma? Tanto en *La vie de Jésus* como en *L’Humanité*, pero sobre todo en esta última, la mirada de los protagonistas se escapa a veces de su proyección sobre el escenario inmediato de sus vidas: hacia lo más lejano, hacia lo más cercano. Pharaon sólo se encuentra consigo mismo cuando cierra los ojos y se encierra en sí, o cuando los abre desmesuradamente ante la inmensidad del horizonte y se deja perder en sus abismos. Ésa es la gran contradicción: el deseo de disolución frente a la persistencia del “mundo interpretado”,²¹³ pues esa circulación de la mirada en las películas de Dumont es capaz de anular la distancia entre sujeto y objeto, convertirlo todo en una única sustancia que viene a significar lo mismo que el borrado de las fronteras entre figura y fondo de Grandrieux o la explosión del inconsciente, de la separación entre lenguaje y realidad, en *Seul contre tous*, algo que Deleuze y Guattari sintetizan en las teorías lingüísticas de Hjelmslev:

Hjelmslev tiende a construir una teoría puramente inmanente del lenguaje, que rompe el doble juego de la dominación voz-grafismo, que hace correr forma y substancia, contenido y expresión según flujos de deseo, y corta esos flujos según puntos-signos...²¹⁴

Y luego recurren a *Discurso, figura*, de Jean-François Lyotard, para identificar ese concepto del “flujo” con el de “constelación”:

...Lyotard trastoca el orden del significante y de la figura. Las figuras no dependen del significante y de sus efectos: es la cadena significativa la que depende de los efectos figurales, formada ella misma por signos asignificantes, aplastando a los significantes tanto como a los significados, tratando a las palabras como cosas,

²¹³ En el sentido que le daba Rilke a esta expresión, según Eustaquio Barjau “el mundo al que el hombre, ignorando la muerte, pretende haber conferido sentido”: en Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino / Los sonetos a Orfeo*, Madrid, Cátedra, 1987, pág. 62.

²¹⁴ Deleuze y Guattari, *op. cit.*, págs. 250-251.

fabricando nuevas unidades, haciendo con figuras no figurativas configuraciones de imágenes que se hacen y se deshacen. Estas constelaciones son como flujos que remiten al corte de los puntos, como éstos remiten a la fluxión de lo que hacen manar o chorrear: la única unidad sin identidad es la del flujo-esquizia o del corte-flujo.²¹⁵

Si Grandrieux y Noé, Denis y Breillat, parecen tener claro que esa disolución de la figura o la palabra es una lucha contra los límites, una vindicación de ese flujo, de esas constelaciones que “manan” y “chorrean” –dos sensaciones muy comunes cuando se ven sus películas--, Dumont conoce la naturaleza del combate pero intenta librarlo de otra manera. Sabe que la materia es inamovible, que todo está ahí para siempre, y que los cuerpos son como la tierra, pétreos e impenetrables, pero a la vez intuye los flujos que los comunican secretamente, las constelaciones que se establecen inopinadamente entre ambos y que muchas veces pasan por el intercambio de fluidos que supone el acto sexual. En efecto, todo son “cosas”, las palabras y las figuras, y esa operación de vaciado respecto al romanticismo de la Nouvelle Vague, ese enfrentamiento entre la definitiva “opacidad” de Pharaon de Winter y la retórica paseante de Pierrot, o el peripatetismo transeúnte de Antonie Doinel, puede pasar a ser perfectamente correspondencia, o quizá herencia: ¿acaso esa rebelión contra el padre fílmico no oculta también una voluntad de continuar el relato mítico allá donde se quedó, y ligarlo a otra tradición? En este sentido, *Twentynine Palms*, la experiencia americana de Dumont, debe considerarse una película altamente significativa y el límite del decir en lo que se refiere a ese grupo de cineastas y sus complejas relaciones con sus ancestros. Se trata, en palabras de Adrian Martin, de “un encuentro desgraciado’ entre dos personas que nunca deberían haberse conocido, que ‘están juntas’ sólo en el acto sexual, y que aún así parecen funcionar en planetas completamente distintos, inconmensurables, el masculino y el femenino”. Y “pertenece a una curiosa tradición cinematográfica [...]: América tal y como la visitan, la viven, la ven y la reinterpretan los forasteros”,²¹⁶ línea en la que sitúa *Zabriskie Point* (*Zabriskie Point*, Michelangelo Antonioni, 1970), *Stroszek* (*Stroszek*, Werner Herzog, 1977) e incluso *Leningrad Cowboys Go America* (*Leningrad Cowboys Go America*, Aki Kaurismäki, 1989), a la que podrían añadirse *Relámpago sobre el agua* y *París, Texas*, ambas de Wim Wenders. Dos cosas, pues: la incomunicación entre las distintas partículas de la materia, la visión de la realidad como bloques que tienden a confundirse pero siguen permaneciendo en su “opacidad”, por un lado, y, por otro, la vía de escape de ese sentimiento claustrofóbico a través del cine americano, o de la cultura americana. Ahí reside el vínculo

²¹⁵ *Ibidem*, pág. 251.

²¹⁶ Adrian Martin, “Dinosaurios, bebés y el sonido de la música”, en Carlos Losilla (ed.), *En tránsito: Berlín-París-Hollywood*, pág. 189.

secreto entre la Nouvelle Vague y esos nuevos cineastas galos de finales de los noventa, como si se detuvieran en el camino a recoger el cadáver de Pierrot e intentaran devolverlo a América, la entelequia contradictoria a la que pertenece. En *Twentynine Palms* se hace patente que los paisajes del desierto de *Beau Travail*, los interiores tenebrosos de *La Vie nouvelle*, la psique reconcentrada y turbulenta de *Seul contre tous*, incluso el espacio del subconsciente en el que se desarrolla *Anatomie de l'enfer*, dejan de ser todo eso para convertirse en lugares de un imaginario bullicioso, interminable, cuya presencia fantasmática hizo posible la Nouvelle Vague y que ahora se nos devuelve como otra ausencia, o una nueva forma de aquella ausencia, pues si Godard y Truffaut trabajaron la materia orgánica del manierismo, los nuevos directores hacen lo propio con el cine americano de los setenta: el fin del *western* en *Beau Travail*, el *thriller* paranoico en *Seul contre tous*, el cine de terror materialista de George A. Romero y Tobe Hopper en *Sombre* y *La Vie nouvelle*, el primer Cronenberg en *Anatomie de l'enfer*... Y, sobre todo, como subraya de nuevo Martin, *Carretera asfaltada de dos direcciones*, de Monte Hellman, que a su vez debe verse como el antecedente directo de algunas películas de Gus van Sant, el cineasta americano contemporáneo con el que más tienen que ver esos estudios de la materia, de lo orgánico y lo inorgánico, de los límites y las transgresiones.

Twentynine Palms es como un cruce entre *Pierrot el loco* y la película de Hellman, pero carece del dandismo de lo maldito por las que ambas se caracterizan, cada una a su modo. Ya no es que la psicología desaparezca, sino que queda sustituida por la voluntad explícita de no decir nada, de no dar ninguna pista. El relato no avanza, sino que cambia de rumbo, navega a la deriva, se volatiliza en largas *set pieces* inmovilizadas en sí mismas, sin ninguna salida, ni siquiera la del fotograma quemado al final de *Carretera asfaltada*... Por el contrario, el final de la película de Dumont podría ser el principio de, por ejemplo, *No es país para viejos* (No Country for Old Men, Ethan Coen, 2008): una masacre, un coche de policía, un *sheriff* que transmite el suceso por teléfono a su oficina... Empieza la investigación, termina la película. Y el choque entre paisaje y figura humana, entre decorado y cuerpo, se produce igualmente sin interacción alguna, pues ni las personas ni los lugares son capaces de ver ese flujo incontrolado que inevitablemente se da entre ellos y que Dumont caracteriza como fantasma: de aquel cine francés, de aquel cine americano. En ese punto, *Twentynine Palms* confluye con *Histoire(s) du cinéma* para invertir su metodología, pues las presencias se materializan en sus imágenes no tanto para ser redimidas, o salvadas, o rescatadas, como para dejar constancia de su condición puramente significativa, de constructo ahora despojado de todo

atributo. Las constelaciones asociativas de Walter Benjamin, tan caras a Godard, se convierten aquí en una circulación siempre interrumpida, como si ni siquiera bastaran los lugares que toman posesión del mundo en las películas de Antonioni. También ellos han perdido consistencia, también los lugares son ahora ausencia de lugar, sombra inquietante, puro reflejo. Y el cuerpo ya no tiene posibilidad alguna, los cuerpos de la pareja de *Twentynine Palms* ya no son los cuerpos que huyen de *Amanecer* o *Sólo se vive una vez*, ni los cuerpos inquietos que se mueven en círculos de *They Live by Night*, ni los cuerpos que son puro pensamiento paralizador de *Pierrot el loco*, ni los cuerpos-muertos vivientes de *Bonnie y Clyde*, por limitarnos a esa interminable tradición de películas sobre parejas fugitivas a la que se adscribe inevitablemente la de Dumont. Ahora son cuerpos virtuales, que se han perdido a sí mismos y sin embargo conservan su imagen, ya no muertos en vida porque nunca han estado vivos: pura materia orgánica, como las luces y las sombras, o como las manchas de color y las masas y volúmenes, que se confunde consigo misma en ausencia de su aliento. El resultado de la conflagración *podría ser* la desaparición de toda estructura, lo cual nos devuelve al principio.

Final

**Sobre algunas imágenes de David Lynch:
historia de la melancolía**

Regresemos, pues, a un pliegue de esas tripas en el que ya hemos residido. Los minutos finales de *INLAND EMPIRE* --una larga secuencia sin palabras, hecha de atmósferas musicales y texturas visuales— dan forma a una teoría del flujo que a la vez entronca con la que deriva de *Histoire(s) du cinéma* y se opone a ella. Entronca porque se trata de otra acumulación de imágenes, porque no sigue un hilo narrativo a la manera tradicional y, sobre todo, porque formula una filosofía de la redención en apariencia muy próxima a la de Godard. Se opone porque esas imágenes siguen un registro más poético que ensayístico, porque su modo de esquivar las derivas narrativas pasa por un análisis de los mecanismos de la propia narración y, sobre todo, porque la perspectiva desde la que contempla el rescate de las imágenes propone una nueva teoría de lo melancólico paradójicamente complementaria a la teoría de lo histórico que se desprendía de *Histoire(s) du cinéma*. En este sentido, *INLAND EMPIRE* es, por ahora, el último punto y seguido de un trayecto que empieza con la conversión del manierismo hollywoodiense en el “nuevo cine” de la Nouvelle Vague y termina cuando ésta se reencarna equívocamente en la última generación de cineastas franceses, cuando Bruno Dumont retorna a América con *Twentynine Palms*. En la película de Lynch, existe un itinerario implícito que conduce desde la presunta “película dentro de la película”, la que está rodando la protagonista, hasta una “película más allá de la película”, y por lo tanto más allá de la historia del cine, en la que se problematiza el sentimiento melancólico que hemos visto como motor de ese relato. Así, esa especie de manierismo reflejado en el espejo que siempre acompaña cualquier imagen de Lynch evoluciona hasta evocar una modernidad radical, un llevar al límite sus presupuestos, que a su vez desemboca en una puesta en duda de la melancolía histórica que inventó la Nouvelle Vague. Pues si ahora es el tiempo de la ausencia, y esa ausencia se intenta rellenar con un retorno imposible, con una reactivación del proceso histórico que ha llevado hasta aquí, entonces aparecen las figuras de una melancolía doble, de un fantasma melancólico, que provoca un cortocircuito decisivo del que *INLAND EMPIRE* es testigo privilegiado. La memoria del cine se satura hasta tal punto que está a punto de desbordarse, de que los flujos salgan de sus cauces e inunden el sentido. Y la melancolía, atrapada en esa debacle del relato del cine, se ofrece a sí misma en un momento crítico en el que debe decidir sus modos futuros de circulación.

En el centro de esta compleja encrucijada se encuentra, como decíamos, de nuevo el flujo. Las palabras *INLAND EMPIRE* se insertan por primera vez en la pantalla después de que haya aparecido un punto blanco del que mana un chorro de luz que ilumina los caracteres. Se

trata, a la vez, de una declaración de principios y de un aviso. *INLAND EMPIRE* va a hablar de la oscuridad y de la luz, del bien y del mal, o mejor, de la luz que *taladra* la oscuridad para redimirla. Va a hablar, por lo tanto, del cine como exorcismo, materializado en ese foco que barre la superficie de la pantalla como las luces que se utilizan en los grandes estrenos de Hollywood, que se proyectan sobre las estrellas, pero que también podría ser un foco de vigilancia utilizado para iluminar zonas oscuras, partes de una geografía que se está investigando, que permanece bajo vigilancia. Hollywood como sueño y como pesadilla, como lugar del glamour y como centro de la paranoia. Y la película de Lynch va a hablar de todo eso *en forma de flujo*, como esa luz que ilumina todo y nada, que deja ver el título de la película, como si se tratara de un monumento visto por la noche, quizá una alusión al famoso cartel de Hollywood en las montañas de Los Ángeles, pero un monumento traspasado por la fluidez de la luz, algo de una extrema solidez que se transmuta al paso de la luz. Fortaleza y debilidad de Hollywood, del *estilo Hollywood*, que será el que *INLAND EMPIRE* ponga en cuestión.

Si *Histoire(s) du cinéma* se construye a partir de imágenes redimidas, *INLAND EMPIRE* va a decirnos no sólo cómo rescatar esas imágenes, sino también cómo rejuvenecerlas, cómo convertir la melancolía en un sentimiento melancólico que, como veremos, supera las teorías anteriores al respecto, aun partiendo de ellas. La maleabilidad del flujo, para empezar, convierte la luz en agua, el foco en lágrima. Una de las primeras imágenes de la película es el primer plano de una muchacha que llora ante una pantalla de televisión. Lo que está viendo, sin embargo, no parece especialmente triste o conmovedor: primero la “nieve” que produce la ausencia de señal, después el plano de una habitación poblada por figuras humanas con cabeza de conejo, y finalmente una mujer de extraño aspecto —entre la histeria y la alucinación— que camina con rapidez por un entorno ajardinado. Y aun a pesar de la incoherencia de estas imágenes, las lágrimas brotan con extraordinaria fluidez del rostro de la muchacha filmado en un primer plano muy cercano, cerrado sobre sus facciones. La luz se ha concentrado en un aparato emisor de imágenes mientras que el agua lo ha hecho en las mejillas de la chica. La imagen, pues, es capaz de convocar dos de los elementos básicos para la aparición de la vida, la luz y el agua, de manera semejante a como ocurría en *Histoire(s) du cinéma*, donde el parpadeo lumínico y el proyector de *Prisión* dejaban paso enseguida a las imágenes acuáticas de *Vértigo* y *Pandora y el holandés errante*. Y las dos metáforas volverán a aparecer en los últimos minutos de la película que, como decíamos, son los que aquí nos interesan.

Nikki Grace (Laura Dern) es una actriz que ha sido contratada para protagonizar el *remake* de una película alemana titulada *47* y sobre la que parece pesar una maldición: los dos protagonistas murieron en extrañas circunstancias. Una posible interpretación de *INLAND EMPIRE* pasaría por describirla como el proceso de descomposición identitaria que sufre Nikki durante el rodaje y que la lleva, después de innumerables peripecias que no contaremos aquí, a una esquina del Hall of Fame de Los Ángeles, junto a unos mendigos, agonizando con un destornillador clavado en el vientre. Nikki muere y la cámara se aleja de ella en un *travelling* hacia atrás. Pero ese *travelling*, a su vez, descubre la cámara que la está filmando para decirnos que —de nuevo, tras una gran cantidad de metraje que ni siquiera ha aludido a ello— nos encontramos en el territorio del “cine dentro del cine”, en el rodaje de la película. La cámara que vemos es una Arriflex Panavision, y sabemos que Lynch ha filmado su película en digital, con una PD-150, por lo que se produce aquí un conflicto: las nuevas formas del cine contemplan la agonía del viejo cine, encarnada en Nikki, pero también en ese rodaje convencional, en el hecho de que se desarrolle en el Hall of Fame, en lo que sabemos de la película que se acaba de rodar y que se titula, de una manera que no puede ser más que irónica, *On High of Blue Tomorrows*. Por ello, cuando vemos la cámara oímos también una voz, la de Kingsley Stewart, el director (Jeremy Irons), que ordena cortar y da por válida la toma. Nikki, lentamente, como si despertara de un sueño, se levanta y empieza a andar a la manera de un zombi, alejándose del plató. Kingsley la alcanza, la abraza—“Nikki, has estado magnífica”—, pero ella parece responder a otra llamada, más allá de aquel lugar, no se sabe muy bien dónde. Cuando sale de allí se encuentra frente a otros plató, la gran estructura de la industria cinematográfica representada arquitectónicamente como enormes masas donde, supuestamente, se fabrican los sueños. Lo que va a vivir Nikki a partir de ese momento, sin embargo, aun pudiendo interpretarse como un sueño, tiene tintes de pesadilla, y arroja una luz incierta sobre el viejo arte de contar historias a partir de imágenes en movimiento. Sea como fuere, la salida del plató es también la entrada en otro universo, allá donde se cuece la materia de la que está hecha el cine, de la que se nutren las imágenes, una materia en bruto en la que nos veremos obligados a escudriñar y rebuscar, pero también un gran almacén de imágenes, clasificadas a su manera, que pone de relieve la gran contradicción del cine mismo, del cine de Lynch y de la historia del cine: algo así como la imposibilidad de poner orden en el inconsciente, desde el momento en que toda imagen da forma a una idea surgida de lo recordado o lo reprimido.

Lo primero que hace Nikki cuando sale del lugar del cine como industria es mirar a la cámara, *darse a conocer* al espectador, ya no de *On High of Blue Tomorrows*, sino de *INLAND EMPIRE*. ¿Y a quién encuentra como espectador? Pues ni más ni menos que a la muchacha que llora –mencionada como “Lost Girl” en los títulos de crédito finales–, a la muchacha del principio, a la que durante la película hemos oído hablar en polaco, pues hay que decir que una parte del rodaje en el que participa Nikki se desarrolla en Polonia. La muchacha permanece en la misma actitud, mirando el televisor y llorando, pero ahora en el aparato aparece el rostro de Nikki: el cine se ha convertido en imagen digital, la heroína de las grandes masas se ha transformado en actriz de una sola espectadora, de manera que es *a ella* a quien deberá buscar Nikki, *a quien la está mirando de verdad*, a quien quizá la estaba mirando desde el principio, pues ahora establecemos algunas asociaciones que nos obligan a rebobinar la película y a entender las cosas de otra forma, o a empezar a entender ciertas cosas. La primera escena “larga” de la película, tras la presentación impresionista en la que aparecía la muchacha del televisor, está protagonizada por las figuras humanas con cabeza de conejo que ya se han visto fugazmente en el monitor de la chica. Aparecen diseminadas por un escenario minimalista, una de ellas planchando ropa al fondo, otra sentada en un sofá, a la derecha del encuadre, mientras que de una puerta a la izquierda emerge una tercera, recibida con aplausos y risas enlatadas. Estamos en el terreno de la *sit-com*, y de hecho la idea proviene de *Rabbits*, una serie del propio Lynch que puede verse en su página web.²¹⁷ Estamos en otra de las circunvalaciones del cine, en otra de sus supuraciones, *aquello en lo que se ha convertido*, como ocurre con la imagen digital: al contrario que Godard, Lynch no pretende recuperar la imagen pura, sino denunciar su soledad y celebrar su desaparición. De repente, uno de los hombres-conejo sale por la puerta de la izquierda y se encuentra ante lo que parece el salón de un gran hotel, que se ilumina y en el que vemos a dos hombres en plena discusión, o por lo menos enzarzados en una conversación tensa, sobre todo por parte de uno de ellos, que increpa al otro en busca de un “acceso”, pues parece necesitar ese “acceso”, como si le fuera la vida en ello. Ambos hablan en polaco y los encuadres también crean un clima inestable, hacen dudar de la nitidez de la imagen, desenfocan los primeros planos y convierten los rostros en sombras, en manchas de colores saturados. Fundido en negro y otra escena, la más larga hasta el momento, en la que aparece Nikki en su casa, recibiendo la visita de una nueva vecina que también habla con acento eslavo y le hace preguntas insidiosas acerca de la nueva película que va a rodar. En un momento dado, cuenta dos variantes de lo que ella llama “una vieja leyenda”. En la primera, un niño abre una puerta

²¹⁷ Véase www.davidlynch.com

y ve el mundo, pero el reflejo que produce ese acto provoca el nacimiento del Mal (“¡Evil was born!”, dice la mujer), que empieza a perseguirlo. En la segunda, una niña sale a jugar y se pierde, “como a medio nacer”, yendo a parar al mercado; allí, no en el mismo mercado, según subraya la mujer, sino detrás de la plaza del mercado, en un callejón, se encuentra el camino que conduce a palacio. Ante las protestas desconcertadas de Nikki por el comportamiento de su visitante, ésta aduce, ilógicamente, que es muy olvidadiza, que confunde las horas, que pueden ser las 9’45 y creer que en realidad ha pasado ya la medianoche. Y en ese momento le dice que el papel de la película es suyo —cosa que Nikki aún no sabe--, le señala el sofá que tienen ante sí y, en efecto, ya ha pasado un día y vemos a Nikki con sus amigas poco antes de que la llamen por teléfono y le comuniquen que ha conseguido el trabajo.

He aquí varios detalles en apariencia intrascendentes que Lynch recoge en la parte final para cerrarlos en el interior de un posible *sentido*. En efecto, Nikki es la niña que sale a “jugar”, se pierde —recuérdese que “jugar” e “interpretar” son el mismo verbo en inglés: “to play”— y sólo puede encontrar el “camino a palacio” por detrás del mercado. La parábola, al final, se hace evidente. El “mercado” es Hollywood, el Hollywood que Lynch ama y odia, el Hollywood del Hall of Fame y las cámaras de Panavision. Y si Lynch sólo puede encontrar su camino creativo en el exterior de ese mercado, por detrás de él, lo mismo le ocurre a Nikki: su paseo zombiático tras haber terminado la escena de la agonía empieza en el “mercado” y sigue por sus callejuelas adyacentes, el único lugar que la conducirá a “palacio”, el único lugar en el que podrá encontrar su destino. En efecto, a la salida del plató Nikki no se encuentra físicamente en el contraplano establecido por Lynch, formado por más platós, sino, de una manera inopinada, en una vieja sala de cine, con columnas de mármol, cortinas rojas, butacas vacías y una gran pantalla donde se proyectan algunas imágenes. De nuevo se produce, pues, la yuxtaposición entre un concepto del cine que ya es historia y lo que se presenta como su futuro, pues en esa pantalla Nikki se ve a sí misma en la misma posición que ocupa en la entrada de la sala, de modo que la “realidad” se duplica: ella está ahí y está en la pantalla, *dos veces reflejo para el espectador que la contempla*. De hecho, esa pantalla parece contener pasado y presente, o ficción y realidad, o imaginación y deseo, pues Nikki también puede contemplar en ella lo que ha hecho en algún momento de la película que ha rodado, o en otra de sus personalidades, cuando, con el destornillador, antes de su muerte, ha visitado a otro personaje misterioso al que ha explicado su historia, personaje que ahora aparece en la pantalla y también en el otro extremo de la sala, subiendo por unas escaleras

que lo conducirán al despacho donde se ha encontrado --¿o se va a encontrar?— con Nikki, o con Susan Blue, el personaje de Nikki en la película. El flujo empieza a ramificarse en pasillos, pasadizos, escaleras, puertas, que ya han sido los motivos iconográficos más abundantes a lo largo de *INLAND EMPIRE*, pero que ahora, como decíamos, empiezan a adquirir un *sentido*: son los “accesos” a otra realidad, o a otro “matiz” de la “realidad”, que pueden estar a este lado de la pantalla o en su reverso. El acceso, también, que quería el hombre que hablaba nerviosamente en polaco y que, durante la película, se ha definido como una especie de encarnación proteica del mal llamada “The Phantom”. En la pantalla, Nikki sigue al hombre misterioso, algo que también sucede en la acción real, y todo se precipita. Vemos un *travelling* hacia delante por unas escaleras—presumiblemente las que sube Nikki tras el hombre--, vemos una sombra atravesando una pared azul, vemos a Nikki reaparecer desde otro resplandor azul y avanzar hacia la cámara, vemos una escalera al fondo, un reloj que marca las doce y diez –“pasada la medianoche”, como dijo la mujer misteriosa, con lo cual puede que sean las 9,45--, y otra puerta con unos signos --AXXoN N.—que ya han aparecido en otros lugares, en otros momentos, por lo menos dos veces: al principio, cuando un locutor de radio anónimo anuncia “You’re listening to AXXoN N., the longest radio play in history, continuing in the Baltic Region, a gray winter day in an old hotel...”— y cuando Nikki se desliza por otros pasillos que la conducen al plató donde ella misma está ensayando con Devon (Justin Theroux), su compañero de reparto, Kingsley y Freddie (Harry Dean Stanton), compinche inseparable del director y al que éste se refiere como un “informador”, alguien que conoce los entresijos del oficio, *quizá la encarnación de ese poder maléfico del propio Hollywood* –en otra escena aparece pidiendo dinero prestado a todo el mundo: ese dinero invisible que circula en el negocio del cine americano y que es la esencia de todo lo que ocurre en él— que será, precisamente, quien se entere de que la película está “maldita”.²¹⁸

Hay que detenerse un momento, pues, para ver cómo *INLAND EMPIRE* afecta a su propio devenir como discurso, y al discurso del hermeneuta, es decir, a *nuestro* discurso: la alegoría siempre necesita de otro referente para *significar*, o *sugerir* simplemente. Como en *Histoire(s) du cinéma*, pues, una imagen lleva en sí misma miles de imágenes, con capas superpuestas, con estratos infinitos, a la manera de una *mise en abîme*. Pero detengámonos para seguir, como hace la propia Nikki, con la propia película, constantemente deteniéndose

²¹⁸ Por otro lado, AXXoN N. era el título de una serie en nueve episodios que Lynch tenía planeado estrenar en 2002.

y caminando, como en estado de trance, con los ojos muy abiertos, siempre con una expresión entre la extrañeza y el terror. Y detengámonos en esa imagen de la *mise en abîme*, la del hermeneuta, pero también la de Nikki –a su manera igualmente una hermeneuta en esta secuencia en la que debe ir interpretando todos los signos que se interponen en su camino--, que atravesará pasillos para llegar a puertas y, siguiendo allá donde lo habíamos dejado, tras de esas puertas, por ejemplo la que ostenta la inscripción mencionada, muebles de apariencia misteriosa que a su vez tienen cajones en los que a su vez hay *cosas*. Como la estructura de la película, esta construcción en departamentos cada vez más pequeños que se incluyen unos dentro de otros se hace vertiginosa, ininteligible a veces, pero siempre dispuesta a la interpretación. La habitación con la que se encuentra Nikki es la que corresponde a otra de sus personalidades, quizá la de la mujer que interpreta en *On High of Blue Tomorrows*, Susan Blue –quizá ambas sean la misma persona--, y pertenece a una vivienda pequeña, humilde, que está en medio del bosque, y que en nada se parece a la gran mansión que visitaba la mujer misteriosa al principio de la película. Nikki vuelve a ver la cama con las dos mesitas de noche, una a cada lado, y se extraña de verla ahora *ahí*, pues la situaba, como el espectador, *en otro lugar* –pero esa sensación de estar *en otro lugar* es una de las razones de ser de la película, que no en vano se titula *INLAND EMPIRE* sin mostrar jamás Inland Empire: de ahí, quizá, las mayúsculas del título oficial--, y se extraña también de ver la otra mesita, sobre la cual hay una lámpara de pantalla rectangular, iluminada con ese rojo tenebroso tan propio de Lynch, y bajo la cual hay un cajón que Nikki abre para encontrarse con una pistola, un revólver que aguarda allí oculto para que alguien lo utilice con el fin de cumplir una misión.

Saliendo de allí, de vuelta a ese cruce de pasillos en el que se encuentra el reloj y la inscripción, Nikki se dirige ahora a otra puerta, a la izquierda, en la que se introduce tras un extraño interludio de formas abstractas que se apoderan brevemente de la pantalla. De otra habitación surge alguien, en quien enseguida reconocemos a The Phantom, mientras Nikki sigue recorriendo pasillos de inquietante iluminación, ahora de tonalidades verdes, con el revólver en la mano. Al fondo hay otra puerta, con el número 47 inscrito en ella: el título de la película original en la que se basa *On High of Blue Tomorrows*. ¿Estamos, pues, *en el interior de aquella película que nunca se llegó a terminar*? ¿O toda *INLAND EMPIRE* se ha desarrollado en un hotel inmenso --recordemos la primera frase que se pronuncia: “You’re listening to *AXXoN N.*, the longest radio play in history, continuing in the Baltic Region, a gray winter day in an old hotel...”— desde el cual se han ido desgajando tramas y subtramas, quizá a partir de su estructura en habitaciones, como un libro de relatos de argumentos

entrecruzados que además compartieran personajes en distintas encarnaciones? Sea como fuere, Nikki dispara cuatro veces a The Phantom. Las dos primeras sólo consiguen que el rostro de él entre en una especie de éxtasis de dolor, con los ojos entrecerrados y la boca abierta, representado por una especie de aura luminosa que le brota del rostro. La tercera convierte la cara del malvado en otra cara que hemos visto fugazmente en un breve *flash*, en otro momento de la película, procedente de no se sabe muy bien dónde: una mujer iluminada por un círculo de luz se acerca corriendo hacia la cámara y cuando la alcanza vemos que su rostro es horrible, una gran boca de dientes blanquísimos y labios rojísimos que deforman el resto de sus rasgos. El cuarto disparo provoca la descomposición absoluta de la cara de The Phantom, que se convierte en un amasijo blanco y rojo, entre la luz cegadora y la oscuridad más profunda, y de cuya boca empieza a manar un magma parecido a la sangre, mientras toda imagen se desintegra, incluidos los rasgos de Nikki entrevistados en esa monstruosa metamorfosis. La película regresa aquí, pues, a los elementos básicos que presentaba al inicio, ahora severamente alterados: la luz del proyector que se cernía sobre las letras del título, blanca y directa, se ha convertido en una luz difusa y lechosa, mientras que el agua de las lágrimas que corrían por el rostro de la chica se ha transformado en esa masa viscosa y sanguinolenta que brota de la máscara deformada que es ahora la cara de The Phantom. Detrás del mercado, en el callejón que hay en los sumideros de Hollywood, en ese hotel que es el lado oscuro de los sueños del cine americano, los flujos no sólo interceptan la libre circulación del sentido, sino que también se espesan de tal modo que, como se ha visto, dificultan la labor de la hermenéutica, muestran la otra cara del relato hollywoodiense, aniquilan su arquetípica legibilidad.

A partir de ese momento, a partir de la desaparición de The Phantom, que se desvanece en ese brote de luz sucia y turbulenta, todo lo que permanecía encerrado puede salir, todo lo que estaba detenido vuelve a fluir. Para empezar, aparece a los ojos del espectador la habitación de los hombres-conejo, precisamente la número 47, cuya puerta se abre como por arte de magia y se ve inundada por una luz intermitente, que parpadea y también los libera: cuando Nikki entra en ella, de espaldas, tras haber aniquilado a The Phantom, ya está vacía. En ese momento, igualmente, empieza a sonar “Polish Poem”, la misma canción que acompañaba la primera visión de la chica que llora, al inicio de la película, y una luz cegadora, procedente de un proyector o en cualquier caso de una gran fuente de luz, se dirige frontalmente al espectador, hasta inundar la pantalla. La chica que llora atisba en su televisor el plano de un pasillo en el que puede verse a dos chicas corriendo, huyendo de algo, también quizá

liberadas, y que podrían pertenecer al grupo que en otra escena se ha aparecido a Nikki o Susan bailando “The Loco-Motion”, como en una alucinación, y luego, de nuevo, en el Hall of Fame, en los momentos anteriores a su muerte ficticia. La chica que llora se gira y ve de nuevo a las dos muchachas huyendo, ahora en el exterior del televisor, en el pasillo, pues lo que ocupa la pantalla es la habitación en la que se encuentra y en la que aparece, en la puerta, la silueta de Nikki. La chica se levanta de la cama, donde estaba sentada. Nikki se acerca a ella y se funden en un abrazo, en un beso, en medio de un círculo de luz que quizá provenga del proyector. De repente, Nikki desaparece y la chica se queda con los brazos en el aire, sosteniendo el vacío, por completo *libre*. Mira la puerta abierta y corre hacia ella, sale de la habitación 205, baja unas escaleras y entra en la casa de Nikki o Susan, donde la esperan su marido y su hijo, que la reciben alborozados. De nuevo la luz del proyector y ahora vemos de nuevo el rostro de Nikki, que mira algo, entre extrañada y conmovida, mientras una bailarina con un vestido rojo se superpone levemente a sus rasgos faciales y suenan aplausos distorsionados. Otra vez la luz, otra vez la chica con la familia y, entonces, el rostro de ésta se funde en una misma imagen con el de la mujer misteriosa que ha visitado a Nikki al principio, como si el círculo se cerrara, como si todo hubiera sucedido entre esos dos planos, como si el tiempo se hubiera encapsulado en ese único momento o como si todo hubiera sido una visión de Nikki a partir de las extrañas palabras de la mujer misteriosa. Plano de Nikki, perfectamente vestida y maquillada, como en aquella escena, una Nikki que no tiene nada que ver con la que ha estado *buscando* por pasillos y escaleras, y que ahora mira, como entonces, el sofá que tiene enfrente, para verse a sí misma sentada allí, rejuvenecida, con expresión tranquila y plácida. Un corte a negro deja paso a la secuencia de los títulos de crédito.

La liberación ha dado lugar, pues, al reencuentro consigo misma de Nikki, un reencuentro que se lleva a cabo bajo el signo del rescate y del cine. De hecho, esa luz cegadora, puede que procedente de un proyector, como decíamos, avisa ya del poder curativo del cine, de la experiencia terapéutica que supone y de la que *INLAND EMPIRE* se erige plano a plano, en su secuencia final, como un ejemplo perfecto. Pero lo que hace el cine es recuperarnos *tal como éramos*, y ese fantasma también tiene algo de inquietante, de irreal: el tiempo pasa, la vida sigue, y él nos ha liberado de ese flujo momificándonos en una imagen. La desaparición de *The Phantom*, del mal, trae consigo un mundo irreal en el que ser libre significa estar atado a las convenciones, *a la imagen que nos hemos hecho de nosotros mismos*. Se han liberado los hombres-conejo, la chica que llora, las muchachas prisioneras y la propia Nikki,

pero también todos los flujos que traían consigo y que dan forma al gran relato del cine, de la naturaleza del cine: la claustrofobia y la paranoia, el hecho de mirar una pantalla obsesivamente y vivir vicariamente las experiencias allí reflejadas, *el cine como espectáculo* según la noción hollywoodiense, pero también como ficción necesaria para la supervivencia del inconsciente colectivo. He aquí la ambigüedad del final feliz de *INLAND EMPIRE*, como ocurre en buena parte de la filmografía de Lynch, y que se refiere también al concepto hollywoodiense de *happy end*. ¿Qué hay más allá de él? ¿Qué se deja en los márgenes? ¿Quizá esa escena de los créditos finales, en la que no vamos a entrar a fondo, que podría significar la restauración de lo dionisiaco en el interior de la ficción? ¿No es también necesario el mal como complemento del bien para lograr una imagen equilibrada de la vida? ¿Es necesaria la redención o sólo falsea la naturaleza del mundo circundante? Resulta curioso que Lynch utilice los mismos motivos temáticos que Godard para dar forma a esta última secuencia de su película. En efecto, todos están aún ahí, esperando a ser redimidos: los hombres-conejo, la chica que llora. Y también hay un ángel, el ángel del cine, Nikki, que intentará efectuar ese rescate. Ya hemos visto los motivos de la luz y el agua, allí proyector parpadeante y océano inabarcable, aquí resplandor que chorrea y lágrimas que brotan. Pero aquí no hay ni rastro de la historia, de la historia de la humanidad o de la historia del cine. O mejor, esta última se convierte en un conglomerado que es a la vez sueño y pesadilla, las dos caras de Hollywood, el bien y el mal, el ángel Nikki y el demonio The Phantom, luz que ilumina y ciega, líquido que brota para redimir y para matar, como la sangre de Susan en el Hall of Fame, en la hora de su agonía. Y mujeres que no son una, sino dos, como en *Vértigo*, que se convierte en la bisagra que une a Godard y a Lynch, los asemeja y los diferencia. A la imagen del rescate de Judy en *Histoire(s) du cinéma* corresponde la recreación polifónica de *INLAND EMPIRE*, pues Laura Dern interpreta a dos mujeres, Nikki y Susan, pero a la vez debe enfrentarse a su doble, la chica que llora, con la que mantendrá el *duelo* final. Todas ellas son la misma, como ocurre con Madeleine y Judy en la película de Hitchcock, y *por eso sólo puede quedar una de ellas*, o quizá *desaparecer todas*, que es lo que realmente ocurre: la fantasía sexual, en el mundo de Lynch, tiene que ver con el desvanecimiento, con la borrosidad de la figura, de modo que el encadenamiento final va más allá de la desaparición de Nikki. Hemos dicho que el rostro de la chica que llora se funde en la misma imagen con el de la mujer misteriosa, que a su vez se esfuma para dejar paso a Nikki, que a su vez se eclipsa para que aparezca la Laura Dern rejuvenecida, que a su vez es devorada por un brusco corte en negro. Ya no hay ningún Scottie para quedarse al borde del abismo, como ocurre en *Vértigo*, pues ahora ese papel le corresponde al espectador: en el vacío de la

pérdida absoluta, lo que importa ya no es la historia, ni tampoco la melancolía del que actúa y pierde, sino *la melancolía del que mira y escruta, del que establece cortes en el flujo*, motor de la nueva dinámica de las imágenes y complemento indispensable de *lo histórico* que se desprendía de la película de Godard. En *INLAND EMPIRE*, la figura noble y digna del propio Godard, hojeando los libros de su biblioteca o sentado ante su máquina de escribir, haciendo una nueva historia a partir de la laboriosa aniquilación de la antigua, desaparece para dejar paso a la chica que llora, pero también mira, y con su mirada llorosa descubre que la melancolía ha estado siempre tras las imágenes cambiantes del cine, tras las transiciones, tras los flujos que son la razón de ser de la película de Lynch, pura historia encarnada en materia orgánica que ya sólo necesita imágenes y sonidos para demostrar que el motor del relato de la historia del cine no es otro que la fantasía melancólica generada por este arte de la aparición y la desaparición. Pero ¿qué tipo de melancolía es ésta?

Eugenio Trías situaba los orígenes de *Vértigo* en un cuento de E. T. A. Hoffmann, *El hombre de la arena*, en el que un estudiante que está a punto de casarse se queda prendado de Olimpia, una misteriosa joven. Atormentado por algunos recuerdos de infancia que atañen a un tal abogado Coppelius, que en su niñez identificaba con “el hombre de la arena” –una versión germánica del hombre del saco que lanza arena a los ojos de los niños que se portan mal para que les salgan de las órbitas— y que ahora reaparece como mentor de Olimpia, termina precipitándose en el vacío desde la torre del Ayuntamiento el día de su boda. Trías destaca “la repetición promovida por el sujeto [el protagonista, Nataniel] de su aventura con Olimpia con el reanudamiento de su relación con Clara, su antigua novia”.²¹⁹ He ahí, pues, el motivo del doble aplicado a la figura de la mujer fugitiva que reaparecerá en *Vértigo* y luego en *INLAND EMPIRE*. Olimpia es el doble de Clara, pero es que además el personaje en cuestión resulta ser una muñeca mecánica, “mixto de vida y cuerpo inerte”, como apunta el mismo Trías,²²⁰ lo cual provoca un estallido de reflejos de la personalidad femenina en el núcleo mismo del relato. De la misma manera, Madeleine es también una especie de autómatas interpretado por Judy, y ésta es la versión siniestra de la novia de Scottie. En la película de Lynch, Susan se convierte en el lado oscuro de Nikki, que a su vez es el doble inesperado de la chica que llora, y que encuentra su reflejo envejecido en la mujer misteriosa, que le proporcionará las claves de su viaje alucinante. Ese flujo que corre en el universo

²¹⁹ Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Seix Barral, 1982, pág. 40. El cuento, con el título de “Coppelius”, puede encontrarse en E. T. A. Hoffmann, *Relatos fantásticos*, Madrid, Mondadori, 1990, págs. 83-111.

²²⁰ *Ibidem*.

femenino, que hace adoptar distintas formas a un solo ideal masculino, presenta en la película de Lynch un desvío inesperado: el perseguidor no es un simple *voyeur*, sino la mismísima encarnación del mal, y sólo su eliminación pondrá las cosas en su sitio. Él es quien intenta interrumpir el flujo, quien busca incesantemente un “acceso” en ese mundo de pasillos y puertas para evitar la conciliación, y por lo tanto *es también el elemento que obstaculiza y a la vez impulsa la creatividad*.

En *The Air is on Fire*, una entrevista de Lynch con Michel Chion incluida en los extras de la edición francesa en DVD de *INLAND EMPIRE*, el cineasta menciona varias veces la palabra “flow” (flujo) como mecanismo de la creación.²²¹ Ambos hombres se encuentran en la Fundación Cartier de París, con motivo de la exposición dedicada a las pinturas de Lynch, y se pasean entre los cuadros mientras conversan. En un momento dado, Lynch habla de que le gusta experimentar la sensación de poder entrar en sus cuadros más grandes, como si se tratara de un territorio por explorar, o una corriente de significado que él mismo debe aún desentrañar. Habla igualmente del sonido, de que no lo concibe como una sola cosa, sino como un conjunto de capas superpuestas, miles, millones de ellas. De esta manera, *ver* las cosas, *mirar* el mundo, es un proceso fluido: “That’s kind of a flow when you see a thing... not intellectual process”. Sin embargo, en otra parte del diálogo, Chion recuerda una cita de *The Alphabet* (1968), el segundo cortometraje de Lynch, en el que se dice: “Please, remember you are dealing with the human form”. Es una solicitud, un ruego, casi una imploración: nunca hay que olvidar la forma humana, por mucho que el flujo confunda las figuras y las delineaciones, tienda a borrar sus fronteras. Se podría decir que la obra de Lynch es una lucha continua por preservar la forma humana en el proceso de su descomposición. O, simplemente, por preservar algún tipo de orden en el caos de la contemporaneidad. La propia idea de “alfabeto” viene de ahí: es otro de los métodos represores de la educación tradicional –tal como dice Lynch en *The Air i son Fire*--, pero también una manera de no perder de vista el mundo, la representación convencional del cosmos. Muchos de los cuadros de Lynch están llenos de letras, leyendas, carteles, rótulos, incluso diálogos.²²² Sin duda, desempeñan un papel deconstructor, desde el momento en que se interponen en el camino de la imagen y la atraviesan. Pero igualmente proceden a establecer un cierto sentido narrativo en el mundo desestructurado que pinta Lynch. En *INLAND EMPIRE*, tanto el número 47 como la

²²¹ Studio Canal, 2008.

²²² Véase, por ejemplo, la serie de Bob, trátase de *Bob’s Anti-Gravity Factory* (2000), *Bob Loves Sally Until She is Blue in the Face* (2000), *Bob’s Dream* (2000) o *Bob Burns Tree* (2000), entre otros, en *David Lynch. The Air is on Fire*, París, Fondation Cartier pour l’Art Contemporain-Éditions Xavier Barral, 2007, pág. 247 y sigs.

inscripción AXXoN N. son indicadores que finalmente no indican nada, pero que están para proporcionar la ilusión de una cierta inteligibilidad del mundo, de que las pistas quizá no sean siempre falsas después de todo. De hecho, el proceso de historiar una materia —en este caso el cine— sólo se consigue cuando al flujo se le añade un alfabeto. Y en ese punto entra en escena la melancolía de una imposibilidad, la del propio flujo en su acepción más pura, que a su vez es el motor del relato tal como podemos contarlo: “Érase una vez” ya indica un tiempo pasado, ido para siempre, que se intenta devolver a la vida en forma de una especie de doble automatizado, reconvertido en narración, que nunca podrá recomponer el flujo de la materia en bruto pero sí reordenarla y darla a conocer. En el territorio de las fantasías masculinas, igualmente, la mujer es un universo desconocido, informe, magmático, al que se debe dar forma con esa mirada atónita que provoca un desdoblamiento, como en *Vértigo*, o con la superposición de rostros y figuras que acaben configurando un solo ideal, no en el sentido de *figura idealizada*, sino en el de *síntesis elaborada por la conciencia a partir del inconsciente*, como ocurre en *INLAND EMPIRE*. Y cada pérdida provoca la resurrección de un sentimiento melancólico que a su vez reproduce otra etapa, otra “vuelta a empezar”, un proceso que sólo la muerte puede detener.

En *A Conversation with David Lynch*, pieza también incluida en los extras citados y dirigida por Mike Figgis, el autor de *INLAND EMPIRE* habla de la destrucción que permite hacer avanzar cualquier proyecto, es decir, de aquello con lo que hay que acabar para que surja otra cosa, de que todo proceso de creación lo es también de demolición. He ahí otra forma del flujo, otra manera de hablar del relato histórico, construido a partir de crisis provocadas y reconvertidas, y también de ese motivo melancólico que surge con un sentimiento de pérdida que se puede relacionar con el cuerpo femenino. Pues la melancolía se da también en los intersticios, en los puntos intermedios, y entonces habría que verla como ese lugar en el que la intersección masculino-femenino, construida culturalmente, hace saltar una chispa que se queda suspendida en el vacío: no en vano, una de las imágenes favoritas de Lynch es la luz titilante o sombría, como queda dicho, pero también el fuego súbito, la llama que ilumina por un instante la oscuridad y sobre la que se estructura, por ejemplo, *Corazón salvaje* (*Wild at Heart*, 1990). De esa ausencia nace el relato, la obligación de narrar para huir del *horror vacui*, de la desestructuración. De ahí nace la necesidad de hacer *historia del cine*. En *David Lynch à Londres*, otro de los extras del DVD francés de *INLAND EMPIRE*, Lynch hace referencia a su músico favorito, Angelo Badalamenti, como “el maestro del acorde suspendido”, el único capaz de comunicar esa sensación de estar viviendo entre dos mundos

que es la esencia del arte lynchiano. Y en *Interview The Guardian: David Lynch*, perteneciente al mismo grupo de complementos, surge por fin la figura del historiador melancólico que Lynch lleva dentro: habla de Hollywood, de su ambigua fascinación por ese lugar también suspendido en el vacío, de las noches de verano y primavera en que puede sentirse el olor de los jazmines, y de cómo el viento lo transporta, reconstruyendo en ese proceso la edad de oro de ese territorio mítico. Como siempre ocurre con Lynch, uno no sabe si tomar en serio esa evocación poética o relegarla al lugar de la ironía, pero una cosa es cierta y fácilmente comprobable: en la trastienda de sus películas, como en un trasfondo mítico e indefinido, siempre ronda la sensación de estar ante las ruinas de una invención legendaria, todo aquello que un día se identificó con la palabra “Hollywood” y que *INLAND EMPIRE* destripa con atroz minuciosidad. Las ruinas de un decorado basado esencialmente en la pulsión escropofílica por el cuerpo femenino: ¿acaso Godard, en el final del episodio 1b de *Histoire(s) du cinéma*, no está intentando rescatar esos momentos también a partir de la figura de la mujer, de Judy y de Pandora, de Kim Novak y Ava Gardner?

Hay en el final descrito de *INLAND EMPIRE* algo así como un *shock*, un golpe de efecto que viene de atrás, de otro momento de la película, y que ejerce una fascinación desconcertante en el espectador: es ese instante en que el rostro de The Phantom se convierte, fugazmente, en el rostro de esa mujer de sonrisa tenebrosa, deformada, cuyos dientes parecen ocupar toda la pantalla y cuya primera aparición se ha producido desde la nada, a partir de un círculo de luz que evoca un proyector. El glamour se convierte en terror, la magia femenina en figura de destrucción. La típica *pin up* hollywoodiense es una especie de *clown* asesino. Esta transubstanciación maléfica del imaginario de la belleza femenina tiene una larga tradición en la cultura occidental, y uno de sus jalones más significativos debe buscarse en la obra de Edgar Allan Poe. Es, por lo menos, curioso que uno de sus cuentos más celebrados, “Berenice”, relacione a la mujer con la obsesión letal que puede producir la perfección de una dentadura. Como siempre ocurre, se establece el corte, la figura se desdobra, una mujer se transforma en dos figuras femeninas, pues Berenice, la diosa del narrador, contrae una extraña enfermedad y se convierte *en otra persona*:

La enfermedad –una enfermedad fatal— cayó sobre ella como el simún, y mientras yo la observaba, el espíritu de la transformación la arrasó, penetrando en su mente, en sus hábitos y en su carácter, y de la manera más sutil y terrible llegó a perturbar su identidad. ¡Ay! El destructor iba y venía, y la víctima ¿dónde estaba? Yo no la conocía o, por lo menos, ya no la reconocía como Berenice.²²³

²²³ Edgar Allan Poe, *Cuentos, I*, Madrid, Alianza, 2002, pág. 296.

Un día, sin embargo, *esa otra Berenice*, ese otro ser que se ha instalado en la vida del narrador sin que éste haya podido hacer nada, muestra todo su poder demoníaco:

Y al fin se acercaba la fecha de nuestras nupcias cuando, una tarde de invierno [...] me senté, creyéndome solo, en el gabinete interior de la biblioteca. Pero, alzando los ojos, vi, ante mí, a Berenice. ¿Fue mi imaginación excitada, la influencia de la atmósfera brumosa, la luz incierta, crepuscular del aposento, o los grises vestidos que envolvían su figura, los que le dieron un contorno tan vacilante e indefinido? [...] La frente era alta, muy pálida, ingularmente plácida, y el que en un tiempo fuera cabello de azabache caía parcialmente sobre ella sombreando las hundidas sienes con innumerables rizos, ahora de un rubio reluciente, que por su matiz fantástica discordaban por completo con la melancolía dominante de su rostro. Sus ojos no tenían vida ni brillo y parecían sin pupilas, y esquivé involuntariamente su mirada vidriosa para contemplar los labios, finos y contraídos. Se entreabrieron, y en una sonrisa de expresión peculiar *los dientes* de la cambiada Berenice se revelaron lentamente a mis ojos. ¡Ojalá nunca los hubiera visto o, después de verlos, hubiese muerto!²²⁴

La mención a la “melancolía” de esa extraña figura femenina no es casual, pero lo que debe importarnos ahora es el motivo de los dientes, que cortan el flujo de empatía entre ambos personajes, que se apoderan de la mente del narrador hasta volverlo literalmente loco, hasta obligarlo a profanar la tumba de la amada y llevárselos consigo. Por un lado, pues, la irrupción del fantasma de la belleza desfigurada, como en *INLAND EMPIRE*. Por otro, la necesidad de acabar con él, de arrebatarse los rasgos que han convertido el objeto de deseo en otra cosa, en una obsesión malsana. Pero hay un interludio, un intersticio, los momentos en que el narrador se queda solo después de haber arrancado los dientes al cadáver de Berenice y antes de que su criado entre en la estancia para descubrir su horrenda acción, ese “melancólico periodo intermedio” del que dice no tener “conocimiento real o, por lo menos, definido”.²²⁵ Ahí coinciden una figura femenina y otra, la antigua y la nueva Berenice, la mujer y el autómatas, el ser vivo y el cadáver: en ese mismo hueco en que se desvanece la belleza, *en ese momento de crisis*, se produce la irrupción de la melancolía, *la activación del deseo por el hecho mismo de la pérdida*. En este sentido, Poe inventa la melancolía como motor de la modernidad, como fluctuación identitaria que vuelve el mundo confuso y vaporoso como un vestido de mujer, de ese tipo de mujer que con él cobra entidad artística por completo definida.

De la Olimpia de Hoffmann a la Berenice de Poe hay una distancia abismal, la misma que separa el romanticismo germánico del nacimiento de una nueva civilización, allá en los pliegues que mezclan las obsesiones de la vieja Europa y los miedos de la recién nacida

²²⁴ *Idem*, págs. 299-300.

²²⁵ *Idem*, pág. 301.

América. No es que la muñeca haya tomado forma humana, sino que la forma humana, esa que Lynch ha prometido preservar, *está convirtiéndose en otra cosa, está adquiriendo otros rasgos a causa de los cambios en la percepción que trae la modernidad*, partiendo del punto de vista industrial y técnico, de la alienación de las fuerzas productivas que describe Marx, y desembocando en la perspectiva puramente psicológica: la figura del narrador en primera persona se hace aquí esencial, pues de testigo impávido y atónito pasa a ser intérprete, hermeneuta, alguien que curiosear por el nuevo mundo para intentar darle un sentido y cuya representación última, como se verá, es paradójicamente una mujer, la Nikki de Lynch. El marco narrativo de “Berenice” resulta por completo esclarecedor al respecto. Desde el principio, no se trata tan sólo de contar una historia, sino de observar cómo se cuenta: la autoconciencia lingüística será uno de los motivos de la progresiva demencia del narrador, ese enredarse en sus propios razonamientos que sólo puede llevar al delirio. “¿Cómo es que de la belleza he derivado un tipo de fealdad; de la alianza y la paz, un símil del dolor?”, se pregunta en torno a la naturaleza del inicio de su propio texto, donde describe la desgracia como “desplegada sobre el ancho horizonte como el arco iris”.²²⁶ Poco después, dice de aquello que está escribiendo que es “una historia que no debe ser relatada”,²²⁷ con lo que introduce la cuestión de los límites de lo decible: ¿cómo explicar esa historia de horror que se avecina? Y lo que es aún más importante: ¿es posible explicarla? La posibilidad del relato clásico, o la búsqueda de otros medios de expresión literaria para dar cuenta de la nueva realidad, está ya en el corazón de la obra de Poe, hasta el punto de que teme por su capacidad explicativa, le asalta el temor de que su audiencia no dé crédito a sus palabras porque éstas *ya no sirvan*: “Es más que probable que no se me entienda”, dice un poco más adelante.²²⁸ Sin embargo, ese narrador dubitativo, receloso acerca de sus propios poderes como tal, temeroso de que su función ya no tenga sentido en ese nuevo mundo al que parece por completo ajeno, acaba descubriendo, y descubriéndose, su razón de ser cuando se enfrenta al problema de la atención y del pensar subsiguiente, dos funciones psíquicas que en su caso aparecen estrechamente identificadas con un estado de melancolía permanente que le puede llevar, entre otras cosas, a “pasar la mayor parte de un día de verano absorto en una sombra extraña que caía oblicuamente sobre el tapiz o sobre la puerta” o a “perder todo sentido de movimiento o de existencia física gracias a una absoluta y obstinada quietud, largo tiempo prolongada”:

²²⁶ Idem, pág. 294.

²²⁷ Idem, pág. 296.

²²⁸ *Ibidem*.

Mas no se me entienda mal. La excesiva, intensa y mórbida atención así excitada por objetos triviales en sí mismos no debe confundirse con la tendencia a la meditación, común a todos los hombres [...]. En mi caso, el objeto primario era *invariablemente trivial*, aunque asumiera, a través del intermedio de mi visión perturbada, una importancia refleja, irreal. Pocas deducciones, si es que aparecía alguna, surgían, y esas pocas retornaban tercamente al objeto original como su centro. Las meditaciones *nunca* eran placenteras, y al cabo del ensueño, la primera causa, lejos de estar fuera de vista, había alcanzado ese interés sobrenaturalmente exagerado que constituía el rasgo dominante del mal. En una palabra: las facultades mentales más ejercidas en mi caso eran [...] las de la *atención*, mientras en el soñador son las de la *especulación*.²²⁹

Poe está describiendo, por supuesto, la figura del melancólico en contraposición a la figura del especulador, o incluso del pensador sistemático. Y es esa melancolía la única capaz de generar la doblez de la figura femenina, pues se ejercita *a fuerza de mirar*, como esos objetos que de tanto ser contemplados pierden sus contornos y se tornan difusos. En efecto, en el territorio de la heterosexualidad decimonónica sólo puede concebirse una mirada: la que el hombre dirige a la mujer, como síntoma a la vez de dominación y de curiosidad. Y esa mirada debe integrarse en un contexto más amplio, que Poe describe perfectamente en otro de sus cuentos, “El hombre de la multitud”, donde un convaleciente se aposta en la mesa de un café para observar a la muchedumbre urbana y acaba fijando su mirada en un tipo concreto “a causa de la absoluta singularidad de su expresión”, que llega a identificar con la del demonio.²³⁰ No cuesta mucho ver en este caminante solitario, que recorre nerviosamente las calles de la ciudad al anochecer, un precedente de The Phantom, también encarnación del mal absoluto, ser inquieto y de mirada turbia que igualmente fluye por los pasadizos del relato con absoluta impunidad, como el peculiar héroe de Poe, intentando interrumpir su flujo. Pero también resulta fácil ver en este cuento una especie de prototipo de *La ventana indiscreta* (The Rear Window, 1954), la película de Hitchcock en la que un hombre que ha sufrido un accidente no tiene otra distracción que mirar por la ventana de su apartamento, en concreto la casa de enfrente, hasta que descubre que ese universo en miniatura esconde horribles secretos, de manera que podría acabar diciendo lo que Poe de su multitud nocturna:

...aunque la rapidez con que aquel mundo pasaba delante de la ventana me impedía lanzar más de una ojeada a cada rostro, me pareció que, en mi singular disposición de ánimo, era capaz de leer la historia de muchos años en el breve intervalo de una mirada.²³¹

Acuden a este punto, diseminados a lo largo de nuestros razonamientos, varios motivos que resultan trascendentales. Primero, el poso hitchcockiano, visto en los espejos de *Vértigo* y *La ventana indiscreta*, que dibuja en su fondo un retrato robot del *voyeur* moderno. Segundo, el

²²⁹ Idem, págs. 297-298.

²³⁰ Idem, pág. 256.

²³¹ *Ibidem*.

modo en que esa inmovilidad, o ese moverse en círculo de sus protagonistas, que puede extenderse a otros muchos de su filmografía, remite a un cierto estado de postración que es propio de la melancolía y que acosa también a los protagonistas de Poe. Tercero, ese concepto de lo trivial asociado con las nuevas metrópolis, con las multitudes, pero también con la soledad más absoluta: el narrador de “Berenice”, encerrado en su estancia, es exactamente igual que el de “El hombre de la multitud”, en el interior del café, o que el posterior *flâneur* baudelariano, precisamente inspirado en Poe, pues todos ellos miran a su interior a partir del bullicio del mundo exterior, de manera que aquello que se pone en juego no es tanto el entorno urbano en sí como lo que supone a modo de síntoma, a saber, el progresivo repliegue del pensamiento que convierte la especulación en atención, como se decía en “Berenice”. Y cuarto, el rol de la mujer en toda esta red de sentido elaborada por el imaginario masculino, a la vez objeto y espoleta, materia inamovible y reflejo huidizo, *remanente* de la nueva configuración social y económica que la condena a un papel secundario contra el que ella se rebela convirtiéndose en fantasma, amenaza o ideal inalcanzable. En el epílogo de *El esplín de París (Pequeños poemas en prosa)*, Baudelaire, traductor y biógrafo de Poe, establecerá definitivamente esta identificación entre mirada, ciudad, mujer y melancolía. El *flâneur* sube a una montaña y desde allí *contempla* París, que se le antoja “una antigua querida”, “una enorme ramera / cuyo encanto infernal reverdece incesante”:

Y que duermas aún en lecho matutino,
pesada, acatarrada, oscura, o que te adornes
con velos de la noche, ornados de oro fino,

yo te amo, ¡oh, capital infame! Cortesanas,
bandidos: los frecuentes placeres que brindáis
a entenderlos no alcanzan los vulgares profanos.²³²

De aquí surge, precisamente, toda una corriente del cine de la modernidad de la que *INLAND EMPIRE* sería a la vez una culminación y una refutación: el retrato de la mujer-mártir, la que sufre por su tendencia a la sensualidad, convertida en tabú por el puritanismo capitalista y redimida por el poeta-cineasta. Ingrid Bergman en el cine de Rossellini y Anna Karina en el de Godard serían ejemplos perfectos de esta tendencia, aunque hay que tener en cuenta que ya la primera de ellas procede de los infiernos hitchcockianos de *Encadenados* o *Atormentada*.

²³² Charles Baudelaire, “Epílogo”, en *El esplín de París (Pequeños poemas en prosa)*, Madrid, Alianza, 2007, pág. 166.

En el caso de Lynch, el plano final de *INLAND EMPIRE* es una especie de imagen especular que remite a las otras apariciones de Laura Dern en sus películas y una redención, al fin rescatada del infierno, de la propia Nikki Grace, cuyo apellido, por cierto, no puede ser casual, sobre todo dada la atención que Lynch otorga a los nombres de sus personajes. Mujer-*flâneur*, como Bergman en *Europa 51* o Karina en *Vivir su vida*, Nikki deambula por los detritus de la gran ciudad moderna, lo que queda de las urbes baudelairianas, y que precisamente coincide con la estructura de Hollywood, un suburbio de Los Ángeles donde nacerá un nuevo imaginario asociado a la desintegración de la ciudad y la aparición del no-lugar. Y si no hay lugar, por supuesto, sólo puede haber imágenes mentales, pasillos y puertas que conducen a dimensiones desconocidas donde la melancolía ya no provendrá de la pérdida, de la fugacidad de las cosas en la multitud, del paso apresurado de las mujeres, sino de la desintegración de la identidad, de la capacidad de mirar convertida en pura desorientación, de un paisaje que ha extraviado su perfil y se difumina en medio del flujo en estado puro: el pasar de la multitud se ha convertido en textura indefinida de imágenes y sonidos.

La impronta hitchcockiana que se invoca en *INLAND EMPIRE* tiene una doble constitución, pues la oposición Nikki / Susan es la misma que, en muchos momentos de la filmografía de Lynch, enfrenta a dos mujeres distintas y cuyo emblema mayor sería la pareja Laura Dern / Isabella Rossellini de *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986), esta última hija de Roberto e Ingrid Bergman. De algún modo, la voluntad de filiación funciona aquí como en el testigo que Baudelaire recoge de Poe. En el caso de Lynch, podemos preguntarnos por qué elige a Isabella Rossellini para interpretar a una mujer misteriosa, oscura como la “querida” baudelairiana, el lado perverso de la angelical Dern. En el caso de Baudelaire, también hay que interrogarse sobre el hecho de que sus mujeres sean a la vez masa indolente y espíritu pasajero, materia sensual e ideal fugaz. Es muy citado, a este respecto, un poema de *Las flores del mal* titulado “A una que pasa”, donde, en el interior de una transeúnte desconocida, Baudelaire inventa otra mujer oculta:

Un relámpago... ¡después la noche! – Fugitiva belleza
Cuya mirada me ha hecho repentinamente renacer,
¿Ya sólo podré verte en la eternidad?

En otra parte, ¡muy lejos de aquí! ¡Demasiado tarde! ¡Quizá *jamás*!

Pues ignoro a dónde huyes, y tú no sabes dónde voy,
¡Oh tú, a quien hubiese amado! ¡Oh tú, que lo sabías!²³³

He aquí el mecanismo del desdoblamiento femenino que empieza en la calle de una gran ciudad, cuando el anonimato permite la mirada furtiva. Por supuesto, en estos versos reverberan los ecos de Orson Welles, que en *Ciudadano Kane* recreará la misma situación en el discurso de Everett Sloane sobre la mujer con la que una vez se cruzó, de la que se enamoró al instante y nunca más volvió a ver. O los de José Luis Guerín, que construye tanto *En la ciudad de Sylvia* como *Unas fotos... en la ciudad de Sylvia* sobre el mismo tema. Sin embargo, hay más, pues no se trata tanto de esa melancolía producida por la belleza fugitiva como de una transmutación, de un *hacerse dos* de la mujer ante la mirada masculina: aquella que es, que vive en sí y para sí, y aquella otra que se ha convertido en imagen para el hombre que la ha mirado y a la que sólo podrá ver *en la eternidad*, como afirma Baudelaire. La pregunta que se hace el mirón, pues, no es tanto adónde va la mujer como *adónde va la imagen*, del mismo modo en que Scottie, incapaz de enfrentarse a la mujer real que se oculta tras Judy, recrea obsesivamente la imagen de una Madeleine que nunca existió. En otro poema de *Las flores del mal*, todo esto queda aún más claro. En “El amor de mentira”, el mismo oteador ve a otra *passante* que le provoca serias dudas sobre la cuestión de la apariencia y la realidad, sobre esa majestuosa belleza que quizá oculte el vacío más espantoso:

Sé que hay ojos, más melancólicos,
Que no dudan de los secretos preciosos;
Bellos estuches sin joyas, medallones sin reliquias,
Más vacíos, más profundos que los vuestros, ¡oh cielos!

Pero ¿no basta con que seas la apariencia
Para alegrar un corazón que rehuye la verdad?
¿Qué importa tu estupidez o tu indiferencia?
¡Adiós, máscara o decorado! Adoro tu belleza.²³⁴

La cuestión del rostro impenetrable, de la opacidad femenina, de la mujer como enigma que esconde otro enigma, pasa de Hitchcock a Antonioni, de *Vértigo* a *La aventura*.²³⁵ Monica

²³³ Charles Baudelaire, *Poesía completa (edición bilingüe)*, Barcelona, Río Nuevo, 1978, pág. 259. La traducción es mía, a partir del texto original en francés que figura en esta edición.

²³⁴ Idem, pág. 273.

²³⁵ Véase el libro de Núria Bou, *Plano / Contraplano, op. cit.*

Vitti, en la segunda de estas películas, está ahí también como “máscara o decorado”, más allá de la mujer real que nunca llegamos a conocer. Y presenta características que la hacen por completo *moderna*, la sitúan en un estadio que va más allá de Baudelaire, incluso de Hitchcock, y prefigura *INLAND EMPIRE*. Al contrario que Ingrid Bergman en las películas posteriores de Rossellini, donde desplegará una ambigüedad representacional que la sitúa a medio camino entre la belleza clásica y la resignación doméstica, en cualquier caso apartada del *misterio*, Vitti expone un rostro inexpresivo y una actitud lánguida, como de autómata indolente, que no le permiten ninguna encarnación material en el celuloide impreso. Mientras Bergman se hace poseer por la angustia para poder transitar los nuevos caminos, Vitti se despoja de todo, *se erige en cuerpo en transición*, mucho más cercano a la Delphine Seyrig de *El año pasado en Marienbad*, y por eso la huella que deja es difusa y movediza, una *passante* de la que sólo podemos retener su imagen. El motivo del doble y la imagen, que pasa del universo siempre desestabilizado de Hitchcock a los planos flotantes de Antonioni, hallará su expresión más acabada pocos años más tarde, cuando Ingmar Bergman se dedique a observar con ojos de *flâneur* audiovisual las evoluciones de dos mujeres que terminan siendo una, aunque por completo asimétrica. En *Persona*, la mudez, la impenetrabilidad sexual de Liv Ullmann se opone a la locuacidad de Bibi Andersson para componer, finalmente, un único rostro que une los rasgos de ambas en un solo plano, a modo de fusión vampírica que reaparecerá en ese fundido encadenado de *INLAND EMPIRE* donde el rostro de la chica que llora deja paso al de la mujer misteriosa y ésta, en implacable mirada frontal, hace fluir la imagen hacia el de Nikki, que a su vez nos traslada a una Laura Dern *rescatada*. O en el momento en que Nikki y la chica *se funden* en un abrazo para que la primera de ellas desaparezca, sea engullida por la otra, pura imagen devorada por otra imagen. Circulación a base de desapariciones y apariciones, de itinerarios de la mirada, que convocan la melancolía del paso, una melancolía inventada que resulta de la obligación autoimpuesta de abandonar un nivel para pasar a otro, de *hacer borrón y cuenta nueva*, como si las etapas del cine no pudieran clausurarse por sí solas y hubiera que inscribirlas en el territorio de la pérdida. Al convocar todos esos ecos, *INLAND EMPIRE* se convierte en objeto móvil de lo histórico impulsado por el sentimiento melancólico.

Este paso del universo femenino entendido como portador de la imagen por antonomasia —la imagen elaborada a partir de una fantasía de desdoblamiento, que obliga al imaginario masculino a disociar la realidad infranqueable e indeseada de un ideal que acaba convirtiéndose en fantasma— a una melancolía que no sólo se instala en los cuerpos sino

también en los huecos que dejan las películas entre sí, es decir, en cualquier relato que pueda forjarse en esos huecos, es esencial para entender cómo se inventa eso que llamamos “modernidad”. Para Baudelaire, la palabra debe adquirir aún su significado trascendente, y él querrá encargarse de eso, aceptar la misión. En *El pintor de la vida moderna*, un estudio dedicado a Constantin Guys, define la modernidad de la siguiente manera:

Se trata [...] de extraer de la moda aquello que pueda contener de poético en lo histórico, de arrancar lo eterno de lo transitorio.²³⁶

Sólo eso: extraer un discurso de la moda, de lo efímero, de aquello que el *flâneur* se dedica a contemplar en sus paseos y que constituye también lo primero que vemos de Monica Vitti, sus vestidos, sus zapatos, sus peinados. El capitalismo ha convertido a la mujer en pura imagen debido precisamente a ese constante proceso de *embellecimiento* artificial. Probablemente es eso lo que lleva a Walter Benjamin, hablando de Baudelaire, a decir que “las sonrisas dan mucho que pensar”.²³⁷ En efecto, la sonrisa de blancos dientes es el síntoma de la felicidad y el bienestar de la mujer inventada por el imaginario masculino. De ahí la obsesión del narrador de “Berenice”, pero también buena parte de las imágenes de *INLAND EMPIRE*, desde su contrafigura monstruosa en el rostro de la mujer que avanza hacia la cámara hasta su encarnación en la propia Nikki, actriz sonriente que a menudo pierde su sonrisa. Hollywood es también el reino de la sonrisa perpetua, de la moda que actúa a la manera de una nueva mitología, así que perder la sonrisa y perder los atributos de la moda *es lo peor que puede pasarle a una mujer*. Nikki sabrá de eso cuando, a medida que la película avanza, su aspecto se vaya haciendo más sombrío, su peinado se alborote, su maquillaje desaparezca y sus vestidos se vuelvan andrajos para llevarla a morir, significativamente, en el Hall of Fame. De allí renacerá una Nikki nueva que deambulará por la trastienda del cine y de la historia en busca de una liberación. Pero hay un momento significativo en su llegada a la sala de cine que todavía no se ha comentado. Poco antes, mientras camina como un zombi huyendo del plató, una encargada de vestuario le pone una chaqueta azul encima de sus ropas, como si con ello quisiera salvaguardar la apariencia del Hollywood immaculado que vende la mitología de la industria. Cuando se dispone a seguir al hombre que ha visto en la pantalla, y que ahora sube por una escalera en la parte de atrás del local, hay una imagen en la que empieza a quitarse la prenda en cuestión para, en el siguiente plano, *ofrecerse ésta al*

²³⁶ Charles Baudelaire, “Le Peintre de la vie moderne”, en *Écrits sur l’art*, edición de Francis Moulinat, París, Librairie Générale Française, 1999, pág. 517. La traducción es mía.

²³⁷ Walter Benjamin, “Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo”, en *Obras, libro I/vol. 2*, Madrid, Abada, 2008, pág. 235.

espectador en su más absoluta soledad, mancha azul sobre el rojo uniforme de las butacas del cine. Es un plano de extremada pulsación pictórica, como si Edward Hopper se hubiera reencarnado en un lienzo del propio Lynch, pero también algo así como un ideograma: Nikki no quiere tener nada que ver con el glamour del cine, prefiere adentrarse en las sombras con los harapos de su personaje, y los restos, las ruinas de todo eso quedan inmovilizados en esa imagen de soledad y abandono, de azul sobre rojo, *en la que queda el fantasma de otra Nikki*, que Lynch se encarga de immortalizar en ese plano. La cuestión de la mujer y su doble, pues, sigue en activo. Pero veamos cómo la soluciona Lynch, cómo gestiona la melancolía inventada por Poe y Baudelaire y la convierte en espejo de sí misma.

Hay que volver a “Berenice” para encontrarse con otros nombres de mujer en la obra de Poe: “Eleonora”, “Morella”, “Ligeia”. Aquel desdoblamiento entre la mujer real y la mujer inventada por la hipersensibilidad del narrador se reproduce en esos otros cuentos de manera misteriosamente parecida. En todos ellos, del mismo modo, también la propia función del narrador se vuelve esquizofrénica, no cesa de contemplarse a sí misma mientras se va haciendo, dudando de sí, de su capacidad comunicativa y de su relación con el mundo. En “Eleonora”, la declaración es rápida y concisa, y aparece como un mazazo al principio del segundo párrafo: “Diremos, pues, que estoy loco”. Y a continuación: “Por eso, creed lo que contaré del primer período, y, a lo que pueda relatar del último, conceded tan sólo el crédito que merezca; o dudad resueltamente, y, si no podéis dudar, haced lo que Edipo ante el enigma”.²³⁸ Esa constante “duda de la perfecta cordura de mi relato”²³⁹ por parte del narrador se traduce en la existencia de Eleonora, una mujer bella y seráfica a la que él promete amor eterno antes de perderla en los abismos de la muerte. Éste es el relato más abstracto de todo el ciclo femenino en la obra de Poe, pues transcurre en paisajes de inspiración mitológica y los personajes apenas van más allá de un trazo más o menos vago, pero ello no impide que el tema insidioso de la mujer desdoblada aparezca en todo su esplendor. Eleonora muere y el narrador, incapaz de mantener su promesa, abandona el valle donde vivió su amor y acude a una ciudad donde se encuentra cara a cara con lo efímero, por mucho que el contexto se incline más hacia los tópicos medievales que hacia la modernidad: “El fasto y la pompa de una corte soberbia y el loco estrépito de las armas y la radiante belleza de la mujer extraviaron e intoxicaron mi mente”.²⁴⁰ La mujer se llama Ermengarda y ocupa tácitamente

²³⁸ Edgar Allan Poe, *op. cit.*, págs. 280-281.

²³⁹ Idem, pág. 284.

²⁴⁰ Idem, pág. 286.

el lugar de Eleonora, de quien el narrador teme una venganza desde el más allá que sólo se produce en forma de aparición nocturna para otorgarle su perdón y su bendición. De algún modo, Eleonora se ha reencarnado en Ermengarda y la melancolía de la pérdida se transmuta en un final feliz de cuya veracidad, sin embargo, el narrador ya hace dudar desde el principio. ¿Existe Ermengarda o se trata del fantasma de Eleonora? ¿De verdad lo perdona o el narrador se niega a contarnos la verdad sobre ese retorno? Las imágenes de lo femenino se multiplican y *enrarecen* la transparencia del relato, así como la condición narrativa de quien lo pone en marcha.

La versión claramente *demoníaca* de esta historia de dobles femeninos aparece ya en “Morella”, donde otro yo narrativo se sumerge en la fascinación que le produce una mujer enigmática e inteligente, la otra cara de la beatitud de Eleonora. Pues Morella se obsesiona con la mística germana y luego enferma, y finalmente muere, dejando al narrador no sólo con “el vértigo de quien hunde la mirada en algún abismo lúgubre, insondable”,²⁴¹ una frase que parece erigir los fundamentos alegóricos de la película de Hitchcock, sino con una amenaza terrible, la carga de su espectro en forma de una pequeña Morella, la hija que da a luz poco antes de morir, que al transcurrir de los años se revela “de una semejanza perfecta con la desaparecida”:²⁴²

Y a medida que pasaban los años y yo contemplaba día tras día su rostro puro, suave, elocuente, y vigilaba la maduración de sus formas, día tras día iba descubriendo nuevos puntos de semejanza entre la niña y su madre, la melancólica, la muerta. Y por instantes se espesaban esas sombras de parecido y su aspecto era más pleno, más definido, más perturbador y más espantosamente terrible. Pues que su sonrisa fuera como la de su madre, eso podía soportarlo, pero entonces me estremecía ante una *identidad* demasiado perfecta...²⁴³

El retorno de la imagen femenina, que en “Eleonora” adquiriría matices redentores, se revela aquí una obsesión y un tormento, hasta el punto de que, poco a poco, *una Morella va tomando el lugar de la otra*, va fagocitando también el decurso de su vida, hasta el punto de terminar en la tumba, como la primera: cuando el narrador va a enterrarla, sin embargo, no encuentra los restos de la madre. De nuevo se pone aquí en cuestión lo que se nos está contando. En los cuentos de Poe, la instancia narrativa es un mecanismo perverso que se despliega, o se podría estar desplegando, más allá de la razón del narrador, en los intersticios de su imaginario enfermo. De algún modo, esa primera persona que ahora está relatando los

²⁴¹ Idem, pág. 289.

²⁴² Idem, pág. 290.

²⁴³ Idem, pág. 291.

acontecimientos no supo ir más allá de la imagen femenina, o de lo que se desprende de ella *a simple vista*, y por eso luego es castigado con el retorno de la esencia, de esa identidad que no apreció y ahora lo persigue. Resulta curioso, en este sentido, que estos cuentos se desarrollen en lugares apartados, lejos de la multitud que tanto fascinó a Poe y luego a Baudelaire. Es como si se produjera una inversión monstruosa, como si la soledad lacerante del héroe fuera una metáfora alucinada de aquello de lo que pretende huir: no hay diferencia entre quien se sumerge en la muchedumbre para deshacerse de su identidad y quien la pierde en el más estricto aislamiento, pues una y otra son el resultado de las mismas condiciones sociales. En otras palabras, son las dos opciones posibles que ofrece el primer capitalismo, aún enraizado en ciertas costumbres propias de la aristocracia ahora decadente, y que se materializan en la rarefacción de las relaciones sentimentales, por un lado el mito romántico del deseo en soledad, por otro la diversificación de la oferta --y por lo tanto la confusión y la consiguiente alienación masculina-- en el seno de las grandes urbes.

He ahí donde se produce el cortocircuito que da lugar a la melancolía moderna. Es una imposibilidad de entender, de identificar, de interpretar. Es una especie de impotencia ante el gran libro del mundo, que ahora se muestra confuso e ilegible. Es una cuestión de inteligibilidad, de un *flâneur* que en los objetos del mundo exterior sólo puede ver un reflejo de su universo interior, fragmentado y escindido. “Ligeia”, quizá el más perfecto de los cuentos de Poe sobre la mujer como encarnación de ese mundo difuso, es también un tratado sobre los esfuerzos del intelecto por aprehender esos cambios y explicarlos. Al principio se trata del recuerdo, de su dificultad, de la laboriosidad mental que entraña su funcionamiento. Al contrario que el entorno idílico en el que se desarrollaba “Eleonora”, Poe apenas habla del lugar en el que se produce su romance con Ligeia, aunque sus indicios son lo suficientemente ambiguos y sucintos como para ser igualmente claros y tajantes:

... creo haberla conocido y visto, las más de las veces, en una vasta, ruinoso ciudad cerca del Rin. Seguramente le oí hablar de su familia. No cabe duda de que su estirpe era remota.²⁴⁴

La ciudad es grande y antigua, de modo que ha debido sufrir los cambios propios del periodo con una celeridad tal que no ha dejado tiempo para retirar sus ruinas, ni las materiales ni las sociales, encarnadas en esas familias de vieja estirpe a las que parece pertenecer Ligeia. De nuevo, pues, el enfrentamiento entre la modernidad y la privacidad se hace explícito, y tanto

²⁴⁴ Idem, pág. 303.

los procesos intelectuales como los mecanismos sociales vuelven a mostrar su confusión ante esa encrucijada, como muy bien lo resume Benjamin:

... es posible encontrar en la burguesía el empeño por resarcirse de la pérdida del rastro de la vida privada que resulta típico de la metrópoli. Pero lo intenta dentro de sus cuatro paredes. [...] Así, tomas las huellas, incansable, a una enorme cantidad de objetos; busca fundas y estuches para pantuflas y relojes de bolsillo, como para termómetros y hueveras, y para cubiertos y paraguas. Prefiere forros de felpa y terciopelo, que conservan la huella de todo contacto. [...] la casa se le convierte en una especie de cápsula. De hecho, la concibe como funda del hombre y así lo embute en ella junto con sus distintas pertenencias, esparciendo su rastro como lo hace la naturaleza en el granito con la fauna muerta.²⁴⁵

La casa es una cápsula, la mente es otra cápsula dentro de esa cápsula, de la misma manera que también lo es en el centro mismo de la multitud. Lo único que importa son los estímulos contradictorios que emite ese entorno y que modifican el acto del raciocinio. “Juro por mi alma que no puedo recordar...”, empieza diciendo el narrador de “Ligeia”, y luego añade: “no puedo rememorar *ahora* aquellas cosas”. Sólo ha querido, desde siempre, “amortiguar las impresiones del mundo exterior”.²⁴⁶ Continuamente se manifiesta incapaz de definir sus sentimientos, de reverdecer su memoria, de explicar su fascinación por los enormes ojos de Ligeia, un precipicio en el que se abisma sin poder conocer nunca la razón de su obsesión. Hay que recordar la mirada como primer impulso del *flâneur*, o como motivo de descubrimiento de la mujer, de la mujer-imagen,²⁴⁷ y como tema recurrente de “El hombre de la arena”, y por lo tanto de *Vértigo*, y también de esos minutos finales de *INLAND EMPIRE*, regidos por la circulación incansable de unos ojos abiertos que miran, pero a los que también el espectador mira sin entender, como ocurre en “Ligeia”. Sea como fuere, el sentimiento de esa primera persona es siempre el mismo: “... no por ello puedo definir mejor ese sentimiento, ni analizarlo, ni siquiera percibirlo con calma”. Se establece aquí una escala básica del raciocinio que el narrador ya no puede cumplir: primero la percepción, después el análisis, finalmente la definición. Las cosas se ven, luego se desmenuzan en sus partes más ínfimas para entenderlas y al cabo se da un nombre a todo eso, e incluso a sus infinitas partes. Pues bien, el hombre moderno es ya incapaz de eso. En “Ligeia”, la mujer del título introduce al protagonista en los misterios de una sabiduría ignota, negada a la muchedumbre que se agita más allá de los muros de su mansión. Pero ese placer será también su condena. En “El hombre de la multitud”, el observador no llega nunca a entrar en contacto con el demonio que se agita por toda la ciudad, debe contentarse con verlo a distancia, pues el

²⁴⁵ Walter Benjamin, *op. cit.*, pág. 135.

²⁴⁶ Edgar Allan Poe, *op. cit.*, pág. 303.

²⁴⁷ En los primeros compases del cuento, Poe se refiere así a lo que le queda de Ligeia: “... acude a los ojos de mi fantasía la imagen de aquella que ya no existe”. *Ibídem*.

contacto mata, como muy bien saben el Nataniel de Hoffmann y el Scottie de Hitchcock. Ni siquiera la cápsula, no obstante, es capaz de proteger al nuevo esquizofrénico que se debate entre la confortabilidad del yo y las tentaciones de lo otro. A la muerte de Ligeia, desesperado, el narrador abandona la ciudad y su aislamiento se hace más extremo en algún lugar de la Inglaterra rural, donde se casa con una noble británica para encerrarse con ella en una extraña cámara nupcial decorada como para un aquelarre:

Este material era el más rico tejido de oro, cubierto íntegramente, con intervalos irregulares, por arabescos en realce, de un pie de diámetro, de un negro azabache. Pero estas figuras sólo participaban de la condición de arabescos cuando se las miraba desde un determinado ángulo. Por un procedimiento hoy común, que puede en verdad rastrearse en periodos muy remotos de la antigüedad, cambiaban de aspecto. Para el que entraba en la habitación tenían la apariencia de simples monstruosidades; pero, al acercarse, esta apariencia desaparecía gradualmente y, paso a paso, a medida que el visitante cambiaba de posición en el recinto, se veía rodeado por una infinita serie de formas horribles pertenecientes a la superstición de los normandos o nacidas en los sueños culpables de los monjes. El efecto fantasmagórico era grandemente intensificado por la introducción artificial de una fuerte y continua corriente de aire detrás de los tapices, la cual daba una horrenda e inquietante animación al conjunto.²⁴⁸

¿Cómo no ver, en esas figuras animadas, aquellas que están mirando los protagonistas de *Prisión* en el fotograma evocado por Godard, e incluso las fantasmagorías del papel pintado de *Como en un espejo*? En cualquier caso, se evoca aquí, de nuevo, *el deseo del cine*, presente también en la obra de Poe, de ese movimiento indiscriminado que dará a la literatura del siglo XIX su adecuada culminación. Y se hace mediante unos efectos de transmutación que adelantan las visiones baudelairianas, sus *correspondencias*, y que pasan a *INLAND EMPIRE* a través de los juegos de espejos de rostros femeninos que van de *Vértigo* a *Persona*. No es de extrañar, pues, que sea en esa habitación donde se produzca la Gran Transformación, el Gran Intercambio, poniendo cara a cara el movimiento y la inmovilidad, el original y el autómatas, la vida y la muerte, pues la Otra, también convertida ya en cadáver y amortajada, se revelará finalmente la fascinante Ligeia, dejará paso a sus rasgos que vuelven para quedarse: la melancolía de la pérdida asociada con el cine y con el retorno a la vida, con la resurrección del doble femenino. En *INLAND EMPIRE* ese proceso tendrá lugar desde la distancia, como en un laberinto que contuviera todas esas figuras tenebrosas visto por un demiurgo irónico, como si el narrador de Poe hubiera podido introducirse en sus propias visiones y contemplarlas de cerca: la cápsula es un reducto claustrofóbico en la inmensidad del cosmos.

²⁴⁸ Idem, pág. 314.

Berenice, Eleonora, Morella, Ligeia: todas ellas tienen su contrafigura, todas desaparecen para dejar lugar a un doble que en realidad es su imagen desdibujada, su copia maquillada o su reflejo desencarnado. Berenice queda reducida a puro signo, una dentadura que eclipsa cualquier otra dote física o mental. Eleonora es sustituida por Ermengarda, sobre la que se impondrá apareciéndose al narrador y certificando su primacía, dando su visto bueno a su sucesora. Morella engendra una hija que en realidad es ella misma, eterno retorno de lo imposible. Y Ligeia nunca dejará que la Otra ocupe su sitio, sino que, muy al contrario, se impondrá a ella hasta invadir su cuerpo inmovilizado por la muerte. Esta figura del espejo que en realidad sólo alberga una forma fantasmal, del doble como evidencia de la melancolía, debe relacionarse necesariamente con otra pérdida, la de la imagen y la identidad, que es consustancial a la literatura de Poe: desde la vida que se escapa hacia su representación en “El retrato oval” hasta la mansión que refleja el declive de sus habitantes en “La caída de la casa Usher”. Hay una *degradación*, pues, un corte en ese flujo que va desde la mujer a su imagen, y esta metáfora precisamente es la que servirá a Baudelaire no sólo para caracterizar el estilo de Poe, sino para inscribirse en su línea hereditaria tomando la melancolía como motivo y heraldo. En “Notes nouvelles sur Edgar Poe”, la metáfora se desarrolla de manera literal, al comparar Baudelaire la literatura clásica y la literatura “decadente” que representa Poe con “una matrona rústica, repugnante de salud y de virtud, sin aliento y sin mirada, es decir, *que debe lo que es sólo a la naturaleza*”, y “una de esas bellezas que dominan y oprimen el recuerdo, que unen a su encanto profundo y original toda la elocuencia del maquillaje, dueña de su destino, consciente y reina de sí misma”.²⁴⁹ La belleza no es nada sin adornos, es decir, si a su atractivo natural no une lo efímero de su tiempo. La belleza no es nada sin desdoblarse, sin provocar un misterio que desafía al intelecto y perturba los sentidos. En el poema titulado precisamente “La belleza”, en *Las flores del mal*, Baudelaire hace que ésta se caracterice así:

Pues tengo, para fascinar a esos dóciles amantes,
Espejos puros que hacen las cosas más bellas: ¡mis ojos, mis ojos profundos de eternas
claridades!²⁵⁰

Los ojos de Ligeia, los espejos que deforman la verdad y la proporción del clasicismo. Baudelaire es consciente de que hay que inventar otra época para la literatura, de que ésta ya no podrá vivir únicamente de su atractivo natural, de que tendrá que “deformarse” para

²⁴⁹ En *Écrits sur la littérature*, París, Librairie Générale Française, 2005, págs. 288-289. La traducción es mía.

²⁵⁰ *Op. cit.*, pág. 65.

resultar atractiva y de que sólo siguiendo a Poe podrá conseguirlo. Decadencia o crisis, puro reflejo de lo que fue, el arte *sólo puede ser artificial* y plegarse a los designios de un tiempo, la modernidad, en el que la plenitud se ha perdido entre la muchedumbre, en el que sólo quedan fragmentos, como los dientes de Berenice desparramados por el suelo al final del cuento. Es una decisión trascendental, pues se trata de la primera vez en la historia de la literatura en que un poeta niega la naturalidad del proceso y se adscribe a un relato, propugna la obligación de establecer un corte. El motor de ese avance será, por supuesto, una melancolía artificial que por ahora hay que ocultar a los ojos del lector, haciéndola pasar por un sentimiento puro:

Ese sol que, hace algunas horas, invadía todas las cosas con su luz directa y blanca, pronto inundará el horizonte occidental de variados colores. En los juegos de ese sol agonizante, ciertos espíritus poéticos encontrarán nuevas delicias; descubrirán columnas deslumbrantes, cascadas de metal fundido, paraísos de fuego, un resplandor triste, la voluptuosidad del lamento, todas las magias del sueño, todos los recuerdos del opio. Y esta puesta de sol se les aparecerá, en efecto, como la maravillosa alegoría de un alma cargada de vida, que desciende por detrás del horizonte con una magnífica provisión de pensamientos y sueños.²⁵¹

La crisis como valor estético se instaura en el territorio literario gracias a estas palabras que exaltan el artificio en el centro del relato de la historia del arte, o mejor, que desenmascaran ese relato como un mero artificio. Con sus textos dedicados a Flaubert, Gautier, Hugo, Banville, Leconte de Lisle, Wagner, Guys o Delacroix, el *flâneur* Baudelaire, que ahora se descubre también como un *flâneur* de la historia y del arte, construye un canon, un edificio estético *sobre el que habrá que seguir construyendo*, sobre el que hay que seguir edificando. Y la conciencia de esa misión es lo que le otorga su modernidad: ya no hay inocencia posible, aunque se siga fingiendo una pasión que no es otra cosa que *el reflejo de algo que fue alguna vez*. Es lo que Jean Starobinski descubre en sus lecturas de Baudelaire: “No hay melancolía más profunda que aquella que se eleva, frente al espejo, ante la evidencia de la precariedad, de la falta de profundidad y de la vanidad sin recurso”.²⁵² Desde este punto de vista, la descripción de la melancolía baudelaيرية por parte de Walter Benjamin es a la vez una deconstrucción y un acto de vasallaje: como confesará tácitamente con su *Libro de los pasajes*,²⁵³ Benjamin es el sucesor del *flâneur* del siglo XIX incrustado en plena vigilia de la barbarie definitiva, el último portador de una melancolía que esa sublimación del sueño capitalista a la que se llamó “nazismo” destruiría para siempre hasta que resucitó en París, la ciudad de los pasajes, de la mano del cine.

²⁵¹ “Notes nouvelles sur Edgar Poe”, en *op. cit.*, págs. 289-290. La traducción es mía.

²⁵² Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, París, Julliard, 1997, pág. 21. La traducción es mía.

²⁵³ Madrid, Akal, 2005.

Poe, Baudelaire y Benjamin constituyen una cadena que entroniza el barroco como forma decadente del arte, como síntoma de la modernidad y como emblema de la melancolía. Ese mundo de espejos y alegorías, de mujeres que se ofrecen como dobles, es un universo que llega a su fin en la Europa y el Hollywood de entreguerras, con el expresionismo y la clausura de una cierta visión de la tradición romántica.²⁵⁴ En 1936, Benjamin publica *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, donde da por zanjada la cuestión del aura que ya abriera Baudelaire y pone sobre la mesa, entre otras cosas, el aspecto fragmentario del cine, su condición “barroca” en el sentido benjaminiano y baudelairiano del término, es decir, la actitud barroca del *flâneur* que recorre el mundo moderno en busca de sus fragmentos más aparentemente insignificantes no tanto para reconstruirlo como para *dejar constancia* de su existencia: la realidad del capitalismo es ésta, la realidad de la modernidad es ésta. El cine, de alguna manera, es el instrumento de la melancolía al retratar *un mundo en transición*:

Si, con primeros planos de su inventario, con el subrayado de detalles escondidos en nuestros enseres corrientes, con la investigación de unos ambientes banales bajo la guía genial del objetivo, aumenta por una parte la comprensión de las constricciones que rigen nuestra existencia, ¡por otra el cine viene a asegurarnos un campo de acción inesperado y enorme! Las calles y tabernas de nuestras grandes ciudades, las oficinas y habitaciones amuebladas, las estaciones y fábricas de nuestro entorno parecían aprisionarnos sin albergar esperanzas. Entonces llegó el cine, y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar por los aires todo ese mundo carcelario, con lo que ahora podemos emprender mil viajes de aventuras entre sus escombros dispersos: con el primer plano se ensancha el espacio, con el ralentí el movimiento. [...] Se hace entonces patente que es otra distinta naturaleza la que habla a la cámara que la que habla al ojo. Y es otra sobre todo porque un espacio elaborado con su plena conciencia por el hombre viene a ser aquí sustituido por uno inconscientemente elaborado. [...] Si a grandes rasgos no es corriente el gesto que tenemos que hacer para coger firmemente la cuchara o el mechero, apenas si sabemos qué sucede en el encuentro entre la mano y el metal, cuánto menos del modo en que varía según el humor en que nos encontramos. Y aquí entra la cámara junto con sus medios auxiliares: su subir y bajar, su interrumpir y su aislar, su dilatar y acelerar todo decurso, su agrandar y su empequeñecer. Sólo gracias a ella sabemos algo del inconsciente óptico, lo mismo que del inconsciente pulsional gracias al psicoanálisis.²⁵⁵

El mundo, pues, se volatiliza en millones de fragmentos que remiten tanto a una realidad deconstruida como a un universo invisible que subyace en la apariencia de las cosas, con lo cual el último filósofo barroco, Benjamin, procedería directamente de Freud. Con esta poética de la visión basada en la insistencia, el mundo visible entra en crisis y, más aún, *muestra la crisis como su estado natural*, puesto que se trata de un flujo en constante evolución: por ello Benjamin habla de “espacio” y “movimiento”, pero no de tiempo, pues éste no tiene lugar en su constelación de posiciones caracterizadas por una lejanía que no

²⁵⁴ Para todo este asunto, véase el libro de Carlos Losilla, *El sitio de Viena. Huellas de Fritz Lang*, Madrid-Cáceres, Notorious-Filmoteca de Extremadura, 2008.

²⁵⁵ Walter Benjamin, “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, en *op. cit.*, págs. 77-78.

aparentan. En el caso de Freud, la crisis se manifiesta a menudo en forma de pérdida y malestar, y su ensayo *Duelo y melancolía* (1915), además de detallar los síntomas de esta última desde un punto de vista “clínico”, aporta algunas consideraciones que a su vez arrojan luz sobre algunas de las intuiciones de Poe y Baudelaire. Desmarcándose del ámbito del sujeto que sufre, que está experimentando el duelo, Freud realiza un desplazamiento capital hacia el objeto de la propia pérdida. Es decir, entramos en el territorio no de quien se ve afectado por el sentimiento melancólico, sino de quien lo ha provocado, puesto que “los reproches con los que el enfermo se abruma corresponden en realidad a otra persona, a un objeto erótico, y han sido vueltos hacia el propio yo”.²⁵⁶ He ahí la esencia del hombre que mira a la multitud, de los amantes que pierden invariablemente su objeto de deseo, del *flâneur* que deambula entre la masa. Aquello que observan o desean es su propio espejo, y es a ese espejo a quien recriminan que les devuelva su imagen, que no pueden soportar. Los narradores de Poe, lejos de lamentarse de su destino, proyectan sobre el doble de la mujer amada toda su furia melancólica, hasta el punto de provocar su desaparición o su reconversión monstruosa en el objeto anterior, con el fin de activar la puesta en marcha de un eterno retorno que garantizará la continuidad de su estado neurasténico. Los *flâneurs* de Baudelaire extraen su melancolía de otro reflejo, el de su personalidad escindida en los múltiples fragmentos que componen el mundo exterior, la nueva sociedad urbana, las mujeres desconocidas que constantemente la atraviesan, y ese magma a la vez fascinante y repugnante acaba retroalimentando su imagen desestructurada. En fin, cuando Benjamin se fija en Baudelaire está poniendo en práctica lo que en los poetas permanecía implícito, instaurar un objeto a través del cual dilucidar su rol en el mundo contemporáneo, lo cual le servirá para caracterizar el cine como continuación del discurso poético-narrativo de la primera modernidad, como *visibilización* de esa ruptura. Freud hablará, a este propósito, de “narcisismo” y “canibalismo”, asociados a la melancolía como etapas de un proceso dinámico que continuamente se autoaniquila para poder renacer de sus cenizas. Y con ello formalizará el elemento melancólico como asociado a un objetivo al que ha idealizado, al que ha identificado consigo mismo, y que ahora pretende incorporar a su propio yo mediante la ingesta simbólica de sus instrumentos de seducción. La elección del objeto, según deduce Freud a partir de Otto Rank, tiene “efecto sobre una base narcisista”,²⁵⁷ y la fase siguiente

²⁵⁶ Sigmund Freud, “Duelo y melancolía”, en *Obras completas, tomo 6*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006, pág. 2094.

²⁵⁷ Idem, pág. 2095.

consiste en que el melancólico “quisiera incorporárselo, y correlativamente a la fase oral o canibalística del desarrollo de la libido, ingiriéndolo, o sea, devorándolo”.²⁵⁸

Freud, pues, acaba con la concepción clásica de la melancolía entendida como un estado invariable o una enfermedad que afecta al individuo provocándole una suerte de parálisis emocional que sólo puede saciarse en la creatividad, y saca a la luz su condición extremadamente móvil, su calidad de circuito en espiral, como el moño de Judy en *Vértigo* o los movimientos de Nikki en *INLAND EMPIRE*, por no hablar de los fluidos mentales que se intercambian entre Poe y sus figuras femeninas o entre Baudelaire y la nueva dinámica urbana. Desde el famoso *Problema XXX* atribuido a Aristóteles, la melancolía se asocia con la llamada “bilis negra”, que se desplaza por el cuerpo del enfermo *infectando* sus órganos y sus humores vitales, y ese concepto apenas varía en los textos más influyentes, desde la *Anatomía de la melancolía* (1621) de Richard Burton²⁵⁹ hasta los últimos trabajos de Jackie Pigeaud.²⁶⁰ Sin embargo, dos cosas deben llamarnos la atención del texto más antiguo: por un lado, la condición de flujo de la bilis negra; por otro, el hecho de que sea considerada una especie de excedente corporal, la plusvalía del organismo. Así lo explica Pigeaud:

... el hombre excepcional (*perittos*) es el hombre del residuo (*perisôma*) por excelencia. Por otro lado, es esta tensión la que no hay que olvidar en ningún momento para comprender lo que podría llamarse la dialéctica de la melancolía [...]. Es preciso pensar en el vínculo entre esta materia superflua, este residuo de la cocción, este humor estúpido, y la creatividad del genio, el ímpetu de la imaginación.²⁶¹

El flujo se desborda, y de ahí nace el enfrentamiento con el mundo exterior, esa inquietud que no cesa, ese carácter *superfluo, excesivo*, que se atribuye a lo que rodea al melancólico. Para Poe, la mujer no puede ser sólo una, sino que debe desdoblarse, y si no es posible que esa operación se realice en otra mujer, deberá ser algún rasgo de la mujer original que se desgaje y acabe formando un fantasma de sí misma, desde el momento en que el fantasma también es lo superfluo, *aquellos que el mundo de los vivos no necesita para sobrevivir* y que, más bien, viene a importunarlos, a denunciar su falsa circunspección: los dientes de Berenice, la hija de Morella. Todas las figuras retóricas favoritas de Baudelaire, asimismo, presentan ese carácter *sobrante*, ajeno a lo esencial, desde la exuberancia del dandi a ese constante salir

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ Aristóteles, *El hombre de genio y la melancolía (problema XXX)*, Barcelona, Acantilado, 2007.

²⁶⁰ Es recomendable la versión íntegra en inglés del libro de Burton, dada la condición incompleta o insuficiente de las versiones españolas: véase *The Anatomy of Melancholy*, Nueva York, New York Review Books, 2001. En cuanto a Pigeaud, puede recurrirse a *De la mélancolie; Fragments de poétique et d'histoire* (París, Dilecta, 2005) o *Melancholia. La Malaise de l'individu* (París, Payot, 2008).

²⁶¹ Jackie Pigeaud, prólogo a *El hombre de genio y la melancolía*, op. cit., pág. 20.

de sí mismo del *flâneur*, a ese moverse por moverse, sin rumbo fijo, intentando cazar en la muchedumbre la epifanía de lo poético, pasando por la banalidad de la moda y el maquillaje. ¿Y qué decir de Benjamin, cuya escritura se convoca ya desde el rodeo semántico, y cuya intención se dirige a inventariar los usos de la modernidad contemplada como una protuberancia del capitalismo, como ese culto al consumo que lo caracteriza, consumo económico pero también visual, perceptivo, intelectual?²⁶² “Superfluo” proviene del latín “superfluere”, es decir, el flujo que mana en exceso, todo aquello que se desborda por pura redundancia. La melancolía, de Poe a Freud, es ese flujo exuberante que hace correr la historia.

También *INLAND EMPIRE* es un tratado sobre lo superfluo, sobre esa corriente que nunca se detiene, que crea desvíos y circunvalaciones para no tener que pararse. Sin embargo, esa última escena acaba siendo una combinación vertiginosa entre el movimiento incesante y los obstáculos que debe superar, entre el carácter imparable del flujo y la necesidad de detenerlo. Establezcamos tres momentos decisivos en ese discurrir de Nikki por los pasillos sin fin. Uno, cuando se detiene ante la pantalla del cine. Dos, cuando se detiene ante *The Phantom* para aniquilarlo. Y tres, cuando se detiene ante la chica que llora para besarla y desaparecer. El misterio, la violencia y la redención: tres figuras retóricas del cine hollywoodiense que Lynch ofrece en estado puro, como notas decisivas en ese viaje por el inconsciente fílmico que dibuja el deambular de Nikki. Éste es el estadio clásico, aquel con el que hay que terminar para deshacerse del fantasma de Hollywood. Pero esos acontecimientos están rodeados de elementos sobrantes, superfluos, que no añaden nada a esa secuencia principal, desde las pistas falsas (los números, las inscripciones) hasta los múltiples reflejos que las reproducen (la pantalla del cine y del televisor, las luces, las sombras, la propia desaparición de *The Phantom* y de Nikki, rodeadas de una parafernalia visual que chorrea imágenes, que no puede impedir el paso de esa circulación fluida de objetos que sólo invitan a la redundancia). Éste es el estadio moderno, donde todo se dilata y deja ver sus mecanismos de funcionamiento, lo cual supone ya un exceso, una repetición de aquello que no deberíamos ver si queremos seguir creyendo en la ilusión del cine. Tres etapas que se trascienden a sí mismas, tres etapas que pasan del género clásico a su recreación moderna. En su propio discurrir, esa escena de *INLAND EMPIRE* propone un recorrido por una cierta historia del

²⁶² Susan Sontag destaca que, a pesar de que Benjamin intenta siempre “espacializar el mundo [...], comprender su topografía, saber cómo trazar su mapa”, también necesita “saber cómo perderse”. Es decir, el rodeo, lo superfluo, *lo que no tiene ninguna utilidad*, es complementario del corte que ordena el flujo de las cosas: véase “Bajo el signo de Saturno”, ensayo incluido en el libro del mismo título, Barcelona, Debolsillo, 2007, pág. 125.

cine, desmenuzada y recompuesta, y lo hace tras habernos despedido del cine, tras haberlo *despreciado*: cuando la cámara, al inicio de este mismo fragmento, se aleja en un *travelling* de retroceso del cuerpo de Nikki tendido en la acera está utilizando una convención retórica del cine clásico de la que deberá partir para su deconstrucción, para *volver a empezar*. Paradójicamente, ese alejarse de la escena principal, ese expulsar al espectador de la ficción para que ya no vea lo superfluo, ese decirle que se vaya porque el tiempo por el que ha pagado ha terminado y no tiene derecho a ver más, no tiene derecho a ver el patio trasero del artificio, revertirá en la situación contraria, en una invitación silenciosa a adentrarse en ese mundo de fantasmas donde podrá ver cómo se ha forjado la ficción que acaba de presenciar a partir de la historia del cine. La falsa melancolía de ese adiós a la ficción se transmuta en una búsqueda de la melancolía que lo ha provocado, de la que ha podido surgir esa imagen. ¿Y dónde empezó todo eso?

Pues, como queda dicho, en una resurrección de la cuestión melancólica por parte del propio cine, a partir del deseo del cine de Poe y Baudelaire, así como de los primeros tanteos teóricos de Benjamin, pues lo que André Bazin, ya en los años cuarenta y cincuenta, rescata de esta genealogía no es precisamente su inclinación por la contingencia y la sensualidad del mundo, sino su lado más místico: en otras palabras, inventa la modernidad cinematográfica a partir del acto de trascender las distintas partes del edificio clásico. Y digo bien, *inventa*, desde el momento en que *decide* extrapolar ciertas características que detecta en algunas de las nuevas películas de la época y oponerlas al cine anterior. Por primera vez en el curso de la teoría cinematográfica, el analista ejerce también de historiador. Los textos de Bazin están llenos de filiaciones, genealogías, intentos de establecer cortes en el transcurrir del cine hasta aquel momento para empezar a escribir un *relato* a su costa, una leyenda que instaurará ancestros y sucesores, primitivos y modernos, clásicos y barrocos. Pero detengámonos aquí por un momento, pues la última de esas palabras tiene su peso específico en la actividad teórica baziniana. Ya en “Ontología de la imagen fotográfica” (1945), Bazin intenta refutar a André Malraux cuando éste define el cine como “el aspecto más desarrollado del realismo plástico que comenzó con el Renacimiento y encontró su expresión límite en la pintura barroca”.²⁶³ Para Bazin, el barroco se opone a la esencia del cine, que consiste en “salvar al ser por las apariencias”,²⁶⁴ una actividad donde “el modelo queda trascendido por el

²⁶³ En *Problèmes de la peinture* (1945), y traducido al castellano en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990, pág. 24.

²⁶⁴ *Ibidem*.

simbolismo de las formas”.²⁶⁵ Hay que ver, pues, lo que se oculta detrás de esas apariencias, y para ello no debe utilizarse el viejo concepto de mimesis sino la re-creación por medio de otros mecanismos, desde las distintas tácticas “realistas” a las operaciones de desenmascaramiento propias del artificio teatral o pictórico. El barroco, en cambio, “sugiere la vida en la inmovilidad torturada”,²⁶⁶ es un “pseudorealismo, que se satisface con la ilusión de las formas” y termina en la fotografía, que le pone el “punto final”.²⁶⁷

Sin embargo, una vez introducido en el terreno exclusivo del cine, Bazin empieza a sufrir las consecuencias de ese desprecio por el “barroco”, pues a la vez siente la necesidad de diferenciar lo que él mismo llama “la plenitud de un arte ‘clásico’”,²⁶⁸ que alcanzaría su cima en los años treinta, y la evolución que experimenta, sobre todo, después de la guerra. Entra entonces en una espiral de contradicciones y luchas internas que lo llevan a decir, por un lado, que “el fenómeno verdaderamente importante de los años 1940-50 [...], que la verdadera revolución se ha hecho al nivel de los asuntos más que del estilo”,²⁶⁹ y, por otro, que el tipo de planificación “que sirvió perfectamente a los mejores films de los años 1930 a 1939 [...] ha sido puesto en tela de juicio por la planificación en profundidad, utilizada por Orson Welles y William Wyler”,²⁷⁰ que suponen “el comienzo de un nuevo periodo”, sobre todo desde el momento en que una película como *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1940) “se inserta en un movimiento de conjunto, en un vasto desplazamiento geológico de los ojos del cine que va confirmando por todas partes esta revolución del lenguaje”.²⁷¹ Finalmente, el neorrealismo le permite una síntesis de esa nueva deriva, al intentar por otros medios un realismo paralelo al que propugna el plano-secuencia de Welles o Wyler, y lo lleva a concluir que se ha producido “un progreso dialéctico del que los años cuarenta marcan el gran punto de articulación”.²⁷² A pesar de sus dudas, Bazin no sólo está hablando de un pos-clasicismo que podría identificarse con una cierta noción del barroco —por mucho que él se niegue a ello con la argumentación de que el nuevo cine contribuye a desvelar la realidad, no a retorcerla—, sino que está sentando las bases de una historiografía *construida* a partir de un deseo, de una idea del cine, que va a actuar como motor de su avance más allá de la exuberancia del flujo que produce su movimiento incesante. Bazin empieza a desbrozar, a

²⁶⁵ Idem, pág. 25.

²⁶⁶ Ibídem.

²⁶⁷ Idem, pág. 26.

²⁶⁸ “La evolución del lenguaje cinematográfico”, en *¿Qué es el cine?, op. cit.*, pág. 88.

²⁶⁹ Ibídem.

²⁷⁰ Idem, pág. 92.

²⁷¹ Idem, pág. 96.

²⁷² Idem, pág. 98.

diferenciar, a poner cotos y establecer cortes, y *por encima de todo a perfilar, aunque sea por omisión, el canon de un clasicismo a partir del cual se dispondrán las rupturas posteriores.* Lejos queda la casuística de la *Historia del cine* (1949) de Georges Sadoul, por ejemplo, donde lo clásico y lo moderno quedaban confundidos en un mismo discurso más atento a la cronología y al “progreso” del arte cinematográfico que a las posibles correspondencias entre estilos, cineastas y cinematografías.

La ruptura definitiva, sin embargo, no vendría con Bazin, sino con sus discípulos. Cuando, en 1951, funda la revista *Cahiers du Cinéma* junto con Jacques Doniol-Valcroze no sabe que está abriendo la caja de Pandora. Pues François Truffaut y Jean-Luc Godard, Eric Rohmer y Claude Chabrol, Jacques Rivette y tantos otros, desplazan parcialmente la atención del estilo al autor, y con ello *subjetivizan* la experiencia del cine, le aportan los atributos de una sensibilidad humana, demasiado humana. Todos ellos producto de un contexto cultural imbuido de un fuerte idealismo de raíces cristianas,²⁷³ su estrategia consiste en modificar la figura del dandi baudelairiano para adaptarlo a los nuevos tiempos. Y si Baudelaire odiaba Francia, los críticos de *Cahiers* se impondrán la obligación de odiar el cine francés, lanzarse a los brazos del cine americano y mirarse al espejo con ese atuendo: la imagen que se les devuelve es la del “nuevo moderno” que merodea como un *flâneur* de segunda generación por los cines de París para ver películas, hablar de películas y escribir sobre esas mismas películas. Y ese personaje propio de una metrópoli humillada y resucitada a lo largo de la Segunda Guerra Mundial deberá adoptar igualmente un cierto aire melancólico para terminar de dibujar su figura de “joven turco”, como se le ha llamado tantas veces. Una melancolía agresiva, a la vez nostálgica de una edad de oro que le ha sido negada —la de un cierto cine americano, por supuesto— y portavoz de los nuevos horizontes cinematográficos, que ellos mismos se encargarán de dibujar con su práctica fílmica. En julio de 1957, Rivette expresaba su pesar por el hecho de que aquello que los cahieristas tomaron por la gran revolución hollywoodiense, el nuevo cine que creyeron entrever en los pliegues de la industria, estuviera experimentando un rápido desvanecimiento en el interior de un sistema implacable:

Hasta hace poco parecía indiscutible la renovación que estaba experimentando Hollywood gracias a la proliferación de producciones independientes. ¡Vanas esperanzas! Todo debe juzgarse por sus frutos, y hoy día

²⁷³ Para ilustrar ese contexto y sus consecuencias ideológicas, véanse dos textos de Carlos Losilla: “Una cuestión de fe”, prólogo a Antoine de Baecque, Charles Tesson y Gabrielle Lucantonio (eds.), *Una cinefilia a contracorriente. La Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano* (Barcelona, Paidós, 2004, págs. 17-28), y “La gran conspiración”, en Jesús Angulo y José Enrique Monterde (eds.), *Cine francés, 1945-1959. De la posguerra a la Nouvelle Vague*, en *Nosferatu*, nº 48-49, julio de 2005, págs. 14-20.

no asistimos a la liberación del cine americano sino a su desintegración. Es un hecho que Ray, Dassin, Preminger, Mann, Kazan o Aldrich han desertado de la capital. [...] El cine americano corre el riesgo de asimilarse, en pocos años, a lo peor del cine francés, a su falsa audacia, a su extrema previsibilidad...²⁷⁴

La época del duelo estaba servida. Las grandes películas, los autores señeros admirados por la *troupe* de *Cahiers* se encontraban al borde del abismo y llegaba el tiempo de la melancolía por aquella pérdida, que no sólo se refería al cine “moderno” que Godard creía haber visto en Ray, por ejemplo, sino también al cine “clásico” establecido por Bazin. Maestros y discípulos inventaban sus propias cofradías y sus cánones, sus periodizaciones y sus rupturas, y algunos de ellos preconizaban el paso a la acción. Sólo un año después de la llamada de socorro de Rivette, su colega Chabrol estrenó sus dos primeros largometrajes, *Le Beau Serge* (1958) y *Les Cousins* (1958), a los que seguirían los estandartes más orgullosos de la Nouvelle Vague, *Los cuatrocientos golpes* (*Les Quatre Cents coups*, 1959), de Truffaut, y *Al final de la escapada* (*À Bout de souffle*, 1959), de Godard. La melancolía había dado lugar a un nuevo período de la historia del cine. Pero sólo hay que echar un vistazo a lo que fue del cine americano en los años posteriores para comprobar que aquel sentimiento había sido fruto de un ardid, una situación prefabricada para poder entrar en escena, para imponer los nuevos criterios. En efecto, como sucedió en el cine europeo, las postrimerías de los años cincuenta y los inicios de los sesenta también fueron extremadamente productivos para Hollywood, empezando por la plenitud de algunos “clásicos” (Ford, Hitchcock) y terminando en las cimas creativas de los “modernos” (los Preminger, Aldrich o Kazan mencionados por Rivette). Al igual que Poe y Baudelaire, también Godard y Truffaut inventaron su propia modernidad, “canibalizaron” su objeto de fascinación, el cine americano, para regurgitarlo en forma de expresión narcisista, del acto de filmar como reafirmación personal, gesto terapéutico y resolución definitiva del sentimiento de orfandad con el que también se habían adornado al adoptar como padres a Bazin y al propio cine.

Muchos años más tarde, otro hijo de *Cahiers*, otro *ciné-fils* llamado Serge Daney dio por terminada toda esta deriva con una escenificación de lo que ha venido en llamarse el síndrome de la “muerte del cine”. En “El *travelling* de *Kapo*”, que ocupa la primera parte del libro *Perseverancia*, despliega una remembranza de raíz proustiana sobre sus primeras experiencias del cine para terminar confrontándolas con la situación del momento,²⁷⁵ contemplada desde la perspectiva de un “apocalíptico”, en términos de Umberto Eco:

²⁷⁴ *Cahiers du Cinéma*, nº 73. La traducción es mía.

²⁷⁵ Otoño de 1992, cuando el texto se publica por primera vez en *Trafic*, nº 4.

[Vivimos en un mundo] en el que, al haber desaparecido poco a poco la alteridad, ya no hay buenos ni malos procedimientos de manipulación de las imágenes. Éstas ya no son “imagen del otro” sino imágenes entre otras en el mercado de las imágenes de marca. *Y ese mundo, contra el que ya no me rebelo, que me provoca aburrimiento e inquietud, es precisamente el mundo “sin el cine”*. Es decir, sin ese sentimiento de pertenecer a la humanidad debido a la presencia *de un país suplementario llamado cine*. Y sé muy bien por qué adopté el cine: para que a cambio me adoptara. Para que me enseñara a tocar incansablemente con la mirada a qué distancia de mí empezaba el otro.²⁷⁶

Ha terminado, pues, la época de la revolución y empieza la de la melancolía, la del “aburrimiento” y la “inquietud”, el *ennui*, el *spleen*, el malestar. El cine, que nos había adoptado, nos deja huérfanos, y Daney, y quienes interiorizan ese mito de la “muerte del cine”, de ese “mundo sin el cine”, recurren de nuevo a la filiación para remontarse a la época en que fueron *alguien* gracias al cine, para reivindicar una herencia que *rescatarán mediante la melancolía*, un sentimiento que reconvierte en fantasma *tanto el cine clásico como el cine moderno*, y que también establece preferencias, prioridades, cánones:

... *Moonfleet* [*Los contrabandistas de Moonfleet* (Moonfleet, Fritz Lang, 1955)] es la película más hermosa de la cinefilia, la versión positiva de algo cuya versión maléfica es *La noche del cazador* [The Night of the Hunter, Charles Laughton, 1955]: el muchachito quiere tener un padre a toda costa, lo elige y lo obliga a comportarse como tal aunque el hombre prefiera hacer otra cosa, y espera de él lecciones de puesta en escena, es decir lecciones de topografía, de reconocimiento del territorio. [...] El pequeño John Mohune decide seguir a Jeremy Fox (Stewart Granger), exactamente como yo decido seguir a Fritz Lang.²⁷⁷

Se trata de seguir una senda que conduce hacia los orígenes a través de un camino intrincado, pero para cuya travesía se dispone de guías, de líderes a los que se ha escogido para contar el relato de la historia del cine. Inevitablemente, sin embargo, esa acción de retrotraerse, de acechar en el pasado, como hacía Scottie en *Vértigo*, lleva a reconocer la pérdida y, por lo tanto, a experimentar la herida melancólica, pero ese pesar es también el que obliga a continuar adelante –o, mejor dicho, hacia atrás— para construir una estructura, un otro, que resulte capaz de albergarnos. De Bazin a Daney, pasando por los cahieristas, la intención no es otra que ésta: el trabajo de recuperación del tiempo perdido pasa inevitablemente por la tristeza que provoca su desaparición, pero a la vez permite reconstruirlo en un relato reconfortante, curativo, *reestructurador*. Quienes se consideran “rupturistas” respecto a esta tradición, los que se han negado a creer en este legado y han intentado “reinventar” la historia del cine “para redefinir el concepto de imagen en movimiento y dilapidar el estatus

²⁷⁶ Serge Daney, *Perseverancia*, Buenos Aires, El Amante, 1998, pág. 44. Las primeras cursivas son mías.

²⁷⁷ Idem, págs. 164-165.

del cine dentro del campo audiovisual”,²⁷⁸ con el objeto de hacer caber en éste “al espectador interactivo, a la televisión por cable, a los veejays, a la performance, al videoarte, a los videojuegos, a internet, a la telefonía de tercera generación, etc.”,²⁷⁹ suelen mostrarse también apocalípticos en lo que se refiere a la desaparición de esa cinefilia clásica transformada por el aire de los tiempos a través de “una línea continuista, que ha encontrado en el formato digital, los festivales de cine, los museos y los centros culturales su particular *revival* cinéfilo”, hasta el punto de localizar el momento decisivo de esa transformación, el instante en el que esa tradición que pudo haberse perdido se revitaliza:

Un ejemplo de esta tendencia es el colectivo agrupado en torno al volumen *Movie Mutations*, una celebración de corte “lampedusiano” por el que, gracias a las nuevas tecnologías, los cinéfilos de los cinco continentes compartirían sus experiencias en una feliz comunidad virtual que ha encontrado en el auge del documental, el cine de autor asiático y los cines del Tercer Mundo el caldo de cultivo ideal en el que mantener vivas sus ilusiones cinéfilas.²⁸⁰

En efecto, la metáfora que empleaba Jonathan Rosenbaum, el impulsor de esta “cinefilia posmoderna”,²⁸¹ había sido extraída de una novela de ciencia ficción de Olaf Stapledon, *Juan Raro*,²⁸² “acerca de un grupo de mutantes sobrehumanos, repartidos a lo largo del mundo, que van conociéndose gradualmente y, por supuesto, en secreto, pues si se tuviera conocimiento de sus talentos especiales ello causaría gran inquietud en la población e incluso podría amenazar la misma existencia de las instituciones”.²⁸³ A partir de esa idea, a Rosenbaum se le ocurrió poner en contacto epistolarmente a cinéfilos de las nuevas generaciones y de distintos países con el fin de constituir una red de agitación que acabara con “la amnesia que afecta tanto al cine como a la crítica” y que podía solucionarse gracias a las nuevas tecnologías de la comunicación, *recomponiendo la gran comunidad cinéfila a través de una reconstrucción de los fragmentos, de las ruinas, a partir de los cuales invocar un canon que permita la continuidad*. No es extraño, en este sentido, que el primer libro de Rosenbaum, *Moving Places. A Life at the Movies*,²⁸⁴ se lance hacia el pasado del propio autor, allá en su ciudad natal, en el estado de Alabama, para recomponer su experiencia del cine a través de la relación de su familia con el negocio de la exhibición, mientras que el

²⁷⁸ Cristina Pujol, “La cinefilia en la era digital”, en *Archivos de la Filmoteca*, nº 55, febrero de 2007, pág. 203.

²⁷⁹ *Idem*, pág. 202.

²⁸⁰ *Ibidem*.

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² Barcelona, Minotauro, 2003.

²⁸³ Jonathan Rosenbaum & Adrian Martin (eds.), *Movie Mutations. The Changing Face of World Cinephilia*, Londres, British Film Institute, 2003, pág. 2. La traducción es mía.

²⁸⁴ Nueva York, Harper & Row, 1980.

último, *Essential Cinema. On the Necessity of Film Canons*,²⁸⁵ se dedique precisamente a eso, a la construcción de un edificio en el que la cinefilia clásica se renueve pero no pierda sus orígenes, pues “los cánones nunca nos han abandonado; todo lo que ha sucedido es que hemos dejado de pensar en su existencia y los académicos no han sabido desempeñar un papel activo y consciente a la hora de promoverlos”.²⁸⁶ He aquí una negación de la muerte del cine y una reactivación que deja de lado la melancolía para lanzar la mirada al futuro: construir el relato del cine no significa, para Rosenbaum, mirar hacia atrás para coger fuerzas, sobreponerse a las pérdidas, sino concebir esa pulsión dinámica como un arma de progreso.

Paradójicamente, pues, “lo teórico” acaba terminando con las intuiciones de Benjamin, de manera que la negación de la melancolía daneyana se anega en el positivismo ilustrado de Rosenbaum: para éste, seguir a Bazin no significa encontrarse “sin el cine”, sino re-crearlo, resucitarlo de sus cenizas. No hay, pues, una continuidad estricta, sino una pequeña revolución *que deja de plantearse el problema de la periodización*, y que por lo tanto *acepta el flujo* como tal, sin cortes. Una duda asalta aquí a quien escudriña en el relato inventado del cine, y tiene que ver con la verdadera idiosincrasia de los textos de Bazin, desde el momento en que su constante necesidad de nomenclaturas, de *clásicos* y *barrocos*, que desemboca en el punto final de Daney justo en la frontera de la televisión y la no-imagen, no ha conducido precisamente a una genealogía ordenada, cuyo último intento serían los *Escritos sobre cine* de Gilles Deleuze,²⁸⁷ sino a un magma incontrolado en el que se mezclan épocas y escuelas, en el que el conocimiento exhaustivo del presente ha dejado un poco en segundo término el pasado, situación, pues, en la que ya no puede haber melancolía alguna: las nuevas generaciones de cinéfilos son hiperactivas, hipermóviles, se mueven por los festivales con la misma energía con que bucean en internet, de modo que el resultado es un flujo incontrolado, que tiene la virtud de disipar fronteras pero también la debilidad de hacerlo siempre en busca de la última novedad. Aquí, al final de nuestra excursión por esta duda, surge la verdadera cuestión. Durante años se ha considerado a Bazin como el gran triunfador en la batalla por la hegemonía del cine, frente a otro realista convencido como era Siegfried Kracauer, cuyo libro mayor, *Teoría del cine*,²⁸⁸ no supo desplegar la fascinación ni crear la red de discípulos o seguidores que sí tuvieron los textos dispersos del francés. Sin embargo, esa

²⁸⁵ Baltimore-Londres, The Johns Hopkins University Press, 2004.

²⁸⁶ Idem, pág. XIV.

²⁸⁷ En dos volúmenes: *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1988.

²⁸⁸ Barcelona, Paidós, 1989.

preponderancia del flujo por encima del corte, de la barahúnda de las imágenes por encima de su ordenación, tiene mucho más que ver con ciertas conclusiones de Kracauer:

A causa de la decadencia de las ideologías el mundo en que vivimos está repleto de desperdicios, pese a todos los intentos de nuevas síntesis. En este mundo no hay totalidades; más bien sólo fragmentos de sucesos casuales cuyo *flujo* reemplaza a la continuidad significativa. Consecuentemente, debe pensarse en la conciencia individual como en un conjunto de restos de creencias y actividades varias, y ya que la vida de la mente carece de estructura, los impulsos de la vida psicosomática pueden surgir y llenar los intersticios. Individuos fragmentados representando sus papeles en una realidad fragmentada. [...]

El cine puede definirse como un medio de expresión particularmente dotado para promover el rescate de la realidad física. Sus imágenes nos permiten, por primera vez, aprehender los objetos y acontecimientos que comprenden el *flujo* de la vida material.²⁸⁹

Ruina, fragmento, vida psicosomática, intersticios, rescate, flujo: todo nos conduce a la tradición que hemos hecho empezar en Poe y seguir en Baudelaire hasta llegar a Benjamin y al Godard de *Histoire(s) du cinéma*; todo se aleja de las líneas sucesorias de Bazin y Daney, que pretenden acotar ese *flujo* para convertirlo en un relato, y la nueva cinefilia es el resultado de esos nuevos caminos. Pero ¿nos está permitiendo el cine actual realizar esa operación? O dicho de otro modo: el cine narrativo, o en las fronteras de la narración, ¿ha decidido cortar para siempre con esa genealogía, permanecer a la deriva y declararse deudor de la tradición sólo en su espíritu, no tanto en su *capacidad igualmente narrativa respecto a su historia*? ¿Queda la narración, el relato, únicamente para el interior de las películas, de manera que su manifestación canónica sólo puede exhibirse como una relación de títulos, tal como sucede en el canon de Rosenbaum? ¿Hemos entrado en la era de otro tipo de melancolía que ya no permite los cortes, esos recesos para lamentarse de la pérdida, dejar que el trabajo de duelo surta sus efectos y fluya la siguiente oleada, a la que previamente hemos dado forma de manera absolutamente premeditada? Hay que volver a *INLAND EMPIRE* para ver ese estado de la cuestión, para confrontarla como en un espejo con *Histoire(s) du cinéma* y ver qué queda de ese choque, de esa conflagración entre dos modelos a la vez tan parecidos y tan opuestos como los de Bazin y Kracauer. Veamos qué dice Michel Chion al respecto:

Que el flujo, temporal o de otro tipo, es a menudo un todo o nada para Lynch, difícil e inagotable, se comprueba también en el desahogo de los humores: personajes pétreos que luego lloran sin parar. [...]

Para regular el flujo, Lynch recurre a las tijeras y fragmenta, se detiene cuando quiere y controla el flujo; quizá gracias a lo cual se puede atravesarlo sin ser arrastrado por él.

El flujo [...] es una de las formas del *continuum* natural, del todo que se sustenta en círculo y que atraviesa todas las cosas. Los kits que fabrica el artista están más o menos constituidos por cortes en ese flujo, cortes que

²⁸⁹ Idem, págs. 365 y 368. Las cursivas son mías.

no cesan de reafirmarle como alguien que atraviesa los límites que le asigna el arte humano. La obra es a la vez ejercicio de control y de corte, y reafirmación del todo, más allá de los límites del marco creado por el artista.²⁹⁰

Chion publicó su libro sobre Lynch en 2001, es decir, cinco años antes del estreno de *INLAND EMPIRE*, y sin embargo esas palabras parecen escritas para la película, al tiempo que clarifican la operación de deslizamiento que se produce en ella desde el texto al hipertexto, es decir, desde el relato a la historia, convirtiendo la historia en relato fluido que a la vez necesita de cortes, de capítulos, para que pueda ser conservado, rescatado, redimido. Toda historia es una narración ficticia, incluida la llamada “historia universal”, pero aceptar esa condición es la única posibilidad de conservarla, de evitar que se desparrame el flujo. “Personajes pétreos que luego lloran sin parar”: sin duda Chion piensa en el Frank (Dennis Hopper) de *Terciopelo azul*, pero ésa es también la paradoja de la chica que llora en *INLAND EMPIRE*, inmóvil, como petrificada ante el televisor. Regular el flujo, coger las tijeras y fragmentar: el discurrir de Nikki por habitaciones y pasillos tiene paradas, estaciones de paso, ritos que debe cumplir antes de seguir adelante, con lo cual detiene el flujo y se detiene ella misma. “El *continuum* natural”: ahí Chion va más allá del ámbito estricto de cualquier película, e incluso del complejo lynchiano, para hablar más ampliamente de una visión del mundo en el sentido literal, de ver el mundo como algo que fluye y se dispersa, y que hay que detener de alguna manera. De ahí “los kits que fabrica el artista”, esas cajas chinas “que no están en la naturaleza”,²⁹¹ y que por lo tanto es obligado crear, para que el flujo natural no se desborde, no exceda los límites y acabe prohibiendo, paradójicamente, la rememoración y la redención: en el final de *INLAND EMPIRE*, cada habitación es como un kit que regula el flujo. Los “límites” deben ser los del “arte humano” y la obra, en este caso *INLAND EMPIRE*, es a la vez “ejercicio de control” y “reafirmación del todo”, corte y flujo, segmento parcelado y superficie infinita. Pero no sólo la obra, también el marco en el que se inscribe la obra, y que es un marco narrativo a su vez ampliación de la narración puramente fílmica: todo relato inscrito en una pantalla se trasciende para narrarse en el contexto de algo más allá de sí mismo, en el contexto de la historia que forman los distintos cortes. En este sentido, Lynch culmina con *INLAND EMPIRE*, como Godard con *Histoire(s) du cinéma*, lo que lleva buscando durante toda su filmografía: la (s) añadida de Godard, ese modo de problematizar la historia convencional y recibida, tiene su espejo en las mayúsculas del título lynchiano, un excedente, un matiz superfluo que alude a algo que se encuentra más allá de la película. Ambas serán a la vez relatos de sí mismas y relatos de esa plusvalía del sentido que les

²⁹⁰ Michel Chion, *David Lynch*, Barcelona, Paidós, 2003, pág. 259.

²⁹¹ Idem, pág. 266.

permite contener *todas las historias*, narrar la historia y dividirla en partes. La diferencia estriba en que, en el caso de Lynch, su tradición, por otro lado *inventada* por Godard y sus amigos, le permite contar la historia del Hollywood decadente y todo lo que vino después: manierismo, modernidad, posmodernidad. ¿Cómo lo consigue?

Situémonos, ya que se ha mencionado, en *Terciopelo azul*, “el testimonio de una madurez cinematográfica”, según Chion, es decir, el momento en que empieza a formarse el canon lynchiano, tras las dudas y experimentaciones iniciales, el lugar en el que adquiere “experiencia y seguridad sobre lo que se quiere decir y contar”.²⁹² Y situémonos precisamente ahí porque *INLAND EMPIRE* está llena de referencias implícitas, o tácitas, a esa película fundacional de la obra de Lynch y de un cierto corte del flujo histórico del cine. Para empezar, el tránsito de Nikki por el laberinto de eso que está más allá del cine —de la sala de cine y del cine como dispositivo— es un reflejo, otro más, del que realizaba Jeffrey (Kyle MacLachlan) en la película de 1986, al adentrarse en el extraño edificio habitado por Dorothy Vallens (Isabella Rossellini), que a su vez era en sí misma como un receptáculo primario, como una especie de útero materno perverso en forma de cuerpo de mujer que acogía, instruía y curtía al protagonista, lo mismo que le ocurre a Nikki una vez en el dedalo de habitaciones del hotel. En segundo lugar, los disparos sobre el rostro de The Phantom son una repetición, revisada y ampliada, del disparo con el que Jeffrey mataba a Frank, el secuestrador de Dorothy, y cuyo resultado era también una descomposición iconográfica, un desfallecer de las formas y su fluir posterior, aunque en aquella ocasión sin abandonar el ámbito de lo figurativo: Frank se acerca al armario donde está escondido Jeffrey con la mascarilla que le ayuda a respirar en la boca, lo cual le otorga ya un aspecto sobrehumano, deforme, cercano al rostro de The Phantom filmado en digital por Lynch; seguidamente, Jeffrey dispara, y ese rostro se llena de sangre, como el flujo de color rojo que mana de las facciones de The Phantom, y luego hay un plano al ralentí en el que se ladea, sus contornos se confunden con la superficie de la pared, para finalizar convertido en una cabeza informe al final de un cuerpo, cuya solidez *se licua* en su propia sangre, que le brota del agujero producido por el disparo. La imagen final de Laura Dern, rejuvenecida y dotada de un cierto aire de ingenuidad, bañada por una etérea luz solar, remite a su figura idealizada/estereotipada en *Terciopelo azul*, como si el término del viaje significara para ella --para la actriz Laura Dern más que para el personaje Nikki Grace, aunque para la primera

²⁹² Idem, pág. 132.

también se trate de adquirir una determinada “gracia”, en el sentido religioso y en el sentido que puede asociarse con la cuestión del decoro en la historia del arte— un retorno a aquella película o un regreso a aquellos tiempos, como si el aprendizaje fuera igualmente una purificación a la vez espiritual y corporal. Y, en fin, de alguna manera, también Isabella Rosellini *rejuvenece* al final de *Terciopelo azul*, en ese epílogo en forma de *happy end* que inventa Lynch y que puede ser una ensoñación de Jeffrey o del propio imaginario hollywoodiense, y que a su vez rima con el reencuentro entre la chica que llora y su familia al final de *INLAND EMPIRE*, pues, desde el momento en que muestra a Dorothy abrazando a su hijo, al que Frank mantenía retenido y que ha podido liberarse gracias a la intervención de Jeffrey –igual que la chica que llora, los hombres-conejo o las chicas que se liberan gracias al hecho de que Nikki mate a The Phantom-- también se trata de un abrazo y una alegría al borde del llanto.

Ese recurrir al imaginario hollywoodiense, ese rebuscar en los armarios de la historia del cine americano para urdir una ficción a la vez deudora de esa tradición y libre para transgredirla, es una estrategia que se lleva al límite en *INLAND EMPIRE*. En *Terciopelo azul* se trata de mezclar la comedia adolescente con el *thriller*, para bañarlo todo en el océano del obsesivo universo lynchiano, que adquiera aquí las formas más *equilibradas* de su filmografía hasta el momento. Tras la experimentación radical de sus cortometrajes y de *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1976), tras el ensayo con una sintaxis más convencional en *El hombre elefante* (*The Elephant Man*, 1980), tras el coqueteo con las formas deconstruidas de la superproducción en *Dune* (1984), la solución que adopta *Terciopelo azul* consiste en suavizar la piel erizada de la vanguardia y, simultáneamente, tensar la gramática maleable del cine clásico, hasta hallar un punto de encuentro donde ambas se crucen y se entrecrucen, penetren la una en la otra a partir de arabescos que, eventualmente, saquen a relucir lo más extremo de ambas opciones. Así se explican algunos planos que saltan como chispas de las escenas eróticas entre Jeffrey y Dorothy –entre ellos el primer plano de la boca de ella, labios rojos y dientes blancos, a la vez Berenice y la mujer-monstruo de *INLAND EMPIRE*--, pero también el ingreso en un mundo donde la felicidad y la placidez acceden a un estado vertiginoso en el que se encrespan y se desdibujan: los bomberos que saludan sonrientes al espectador desde el coche al ralentí o la coetilla “¡Qué mundo tan extraño!”, que la pareja protagonista utiliza como lema y Lynch como distancia irónica. Estamos, pues, en lo que precisamente en aquella época, a mediados de los ochenta, empezó a popularizarse en el mundo del cine como “posmodernidad”, que había irrumpido bruscamente en Hollywood de la mano de George

Lucas y *La guerra de las galaxias* (Star Wars, 1976), pero cuyo impacto no se identificó hasta algunos años después: devastación del proyecto moderno, o sea, retorno a la ficción “clásica” siendo conscientes de que ya no puede ser ingenua, y por lo tanto también desmantelamiento de esa herencia. ¿Qué queda cuando no se puede ser ni “clásico” ni “moderno”? Un intersticio, un vacío, una suspensión. En ese agujero viven los personajes-espectro de Lucas, retroproyección ilusionista del pasado concebida para habitar el “mundo sin cine” de Daney, pero también figuras desbordantes, que de tanto *llenarse* con los mitos ancestrales se han convertido en otra cosa, en algo monstruoso, en puro flujo del cine que busca desesperadamente un recipiente donde volcarse y, cuando lo encuentra, sólo puede darle la forma de la extrañeza: ése es el mundo de David Cronenberg, de Ridley Scott, de Raoul Ruiz, de Joe Dante, de Alan Rudolph, de Jim Jarmusch, de Atom Egoyan, de David Mamet y, por supuesto, de David Lynch. Una estética del hueco fantasmagórico que no busca acabar con lo “moderno”, ni adoptar lo “clásico” desde la irrisión, sino difuminar las fronteras entre ambos, dejar fluir el sentido en esos límites y aceptar el territorio que va formándose lentamente, como una geografía de bordes indefinidos en la que continuamente se infiltran y se evaden multitud de figuras retóricas que han perdido su contorno y van en busca de otro como almas errantes. Estamos de nuevo, en fin, en el terreno del “neobarroco” de Omar Calabrese, un suelo resbaladizo en el que “asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mutabilidad”.²⁹³ ¿Hace falta decir que en ese bucle se regresa para reencontrar el barroco según Benjamin?

Sea como fuere, más de veinte años después, *INLAND EMPIRE* también regresa como el trazo de un rizoma, como la línea curva de una espiral, para arrebatarse las ruinas de *Terciopelo azul*. Y en ese mirar hacia atrás, como la mujer de Lot, se convierte en sal, pero en una sal que se desliza grano a grano, que es succionada para dejarla correr por todos los intersticios posibles, y que en ese viaje vertiginoso va mucho más atrás que su predecesora, hasta encontrar el magma genuino de lo cinematográfico. A partir de ahí –de las manchas, de la transformación de lo pictórico, de las sombras que cruzan una pared, de los sonidos indistintos que no pueden tomar forma--, vuelve a empezar, lenta y laboriosamente, para reconstruir la historia de Hollywood, ya que de Hollywood se trata, como metáfora del cine y del arte de contar historias en el siglo XX, arte del que *INLAND EMPIRE* se erige en estela

²⁹³ Omar Calabrese, *op. cit.*, pág. 12.

funeraria y vuelta a empezar. En esa última secuencia, decíamos, se abandona la convención del cine para que nos adentremos en el misterio que se creía olvidado. En esa última secuencia entrar es salir, salir es entrar, y descubrir o liberar es fijar o construir, de manera que cada huida —de la chica que llora, de los hombres-conejo— es como un adiós que da la bienvenida a otra cosa y la melancolía provoca la reproducción de otras formas creadas a partir de la disolución de lo existente en primera instancia. Si *Terciopelo azul* partía de un amaneramiento del manierismo, con la visión de aquella casa extraída de una mezcla de Doris Day y Douglas Sirk, con su vegetación de colores vivísimos y sus vallas perfectamente delineadas sobre un cielo azul, la escena final de *INLAND EMPIRE* empieza, como decíamos, en el lado oscuro de ese mismo momento cinematográfico, en uno de sus movimientos de cámara emblemáticos: el *travelling* hacia atrás, que también puede ser grúa. Estamos, pues, en el final de una época, en el final de un tipo de cine que está buscando otro, que pasea como un *flâneur* para encontrar nuevas formas de lo efímero del cine. Nikki, pues, es el cine, el cine en general y el cine de Lynch; es Laura Dern trasvasada desde *Terciopelo azul* y en busca de su propia imagen fílmica para insertarla en otro contexto. Y se encontrará, como queda dicho, con los fantasmas del “clasicismo”: de ahí el nombre de *The Phantom*, el fantasma freudiano por antonomasia, el resto de la obsesión, el remanente de un arquetipo ahora tan desgastado que su rostro parece una masa de carne, o una huella de luz, *que no podrá tener la reacción lógica de un rostro ante un disparo*, sino que sólo podrá desaparecer trabajosamente, dejar paso con extrema lentitud a otra etapa del cine que sin su salida de escena es imposible. De ahí la segunda estación de la melancolía, el segundo paso del vía crucis, que consiste en continuar el vagabundeo y conducir el mito de la mujer construido por la modernidad, y que *Vértigo* lleva a sus últimas consecuencias, al encuentro consigo misma, a un *shock* de reconocimiento que es también de rememoración y, por lo tanto, *también de desaparición*, desde el momento en que cualquier fusión sólo necesita finalmente de un solo cuerpo para albergarse: es el encuentro entre Nikki y la chica que llora, que finaliza con ese desvanecerse de la primera de ellas y esa huida de la segunda por la puerta finalmente abierta, como si la creación fulgurante de lo “moderno” que ha tenido lugar en un instante ante nuestros ojos —desaparición, fusión: Antonioni, Bergman— también necesitara de una vía de escape, no pudiera quedarse encerrada y *quisiera ir más allá*. Pero ¿adónde conduce ese más allá? ¿De verdad lleva a la “posmodernidad” o al “neobarroco”? ¿Cómo se va a comportar, a cortar el flujo a partir de ahora?

La solución que propone Lynch es también un salto en el vacío, pues queda suspendida en la línea imaginaria que construye una mirada. Cuando Nikki, o Laura Dern, se ve a sí misma al otro lado del salón, convertida en una encantadora jovencita, ya no hay melancolía posible, ya no hay paso a otra etapa tras haber superado el duelo de la precedente. Todo se detiene ahí y todo se vacía, todo se diluye en esa mirada que *lleva la película fuera de sí misma, a una imagen nunca antes vista en su interior*, sea a *Terciopelo azul* o al inicio de otra ficción que no sabemos dónde nos conducirá. Se trata, a la vez, de mirar hacia atrás, hacia el pasado de la actriz y del personaje, y hacia delante, hacia el borde de un abismo que puede ser sólo otra tentación, el principio de un nuevo calvario camuflado en los rasgos dulces y en apariencia inofensivos de la jovencita. Se niega así la muerte del cine, pues existe una promesa de continuidad, pero también se excluye tanto su dinámica melancólica como la posibilidad de otra etapa que podamos definir ya con exactitud. Desde *Terciopelo azul*, parece decir Lynch, lo único que se ha podido hacer es hurgar en la herida y dejar que fluyan las sombras todavía escondidas en el estertor del cine “moderno”, de manera que *INLAND EMPIRE* constituye a la vez un pequeño resumen de cómo funciona el relato del cine y la instauración de una incertidumbre respecto a su presente y su futuro: ¿qué saldrá de ese hueco de la ausencia, de esa imagen-holograma de un cuerpo rejuvenecido *que en realidad no pertenece a ningún sitio* y, por lo tanto, *no está ahí*? En *Terciopelo azul*, Lynch ya había dejado claro que su camino no era el del Wim Wenders de *París, Texas* (Paris, Texas, 1984), el de la continuidad de la melancolía por cualquier medio.²⁹⁴ En *INLAND EMPIRE*, como su propio título indica, se introduce en el interior del imperio, tierra adentro en ese reino de la ficción, sin dar por muerta la modernidad pero a la vez sabiendo de su agotamiento, de su manierismo. *INLAND EMPIRE* es a la vez un resumen de los cortes artificiales que ha sufrido el flujo del cine —clasicismo, manierismo, modernidad, posmodernidad o neobarroco— y su absoluta negación por medio de la superación de lo melancólico, el motor de ese movimiento ficticio.

En el epílogo de *La Rampe*, escrito más o menos al mismo tiempo que se establecía ese debate sobre la melancolía y se indagaba en la invención de la modernidad, de nuevo Serge Daney ponía en funcionamiento el mecanismo del duelo para explicar el relato del cine. Para él, el cine “clásico” americano había desembocado, en el límite de sus misterios, en la figura del umbral que Fritz Lang calcifica en *Secreto tras la puerta* (Secret Beyond the Door,

²⁹⁴ Véase Antonio Santamarina y José Antonio Hurtado, *París, Texas*, Valencia, Nau, 2009, sobre todo las págs. 118-121.

1947), “deseo de ver más, de ver más allá, de ver a través”.²⁹⁵ Y esa profundidad entrevista, esa oscuridad ignota es la que intentará explorar el cine moderno:

De ese modo, fue necesaria una escenografía nueva en la que la imagen funcionara como superficie, sin profundidad simulada, sin ardides, sin salidas. Muro, hoja de papel, tela, lienzo negro, siempre un espejo. Un espejo donde el espectador captara su propia mirada como la de un intruso, como una mirada que estuviera de más. La cuestión central de esta escenografía no era “¿Qué hay que ver detrás de todo eso?”, sino “¿Puedo sostener la mirada de aquello que, de todas maneras, estoy viendo y que se desarrolla en un solo plano?”.²⁹⁶

Ésa es la doble escenografía que pone en juego *INLAND EMPIRE* en su escena final. Por un lado, el secreto de la puerta, de la habitación, de lo que hay más allá de algo que parece detener nuestra mirada. Por otro, una vez liberado todo eso, el espejo de esa misma mirada que se refleja en otro cruce de miradas, el de Laura Dern consigo misma. Pero Daney también supo adivinar lo que vendría después, o lo que ya estaba llegando en el momento en que escribió esas líneas, y que constituyen el interrogante final de *INLAND EMPIRE*:

Ni la profundidad simulada de la imagen plana, ni la distancia real entre la imagen y el espectador, sino la posibilidad que se ofrece a éste de deslizarse lentamente a lo largo de las imágenes que a su vez se deslizan unas hacia otras. Con delectación, con ironía. Uno de los grandes momentos de esta escenografía del tercer tipo se encuentra al principio de un hermoso film de Raoul Ruiz, *L'Hypothèse du tableau volé*. La cámara encuadra, frontalmente, un cuadro a lo largo del cual se desliza insensiblemente, sesgada, anamorfizándolo, pasando por detrás y arrastrándonos tras ella. ¿Y qué nos encontramos? Ni algo ni nada, sino un cuchitril oscuro que se revelará un museo. Un museo de la escenografía.²⁹⁷

El flujo se sitúa ahora tras de sí mismo, en su reverso, “detrás de la plaza del mercado”, donde la melancolía que activaba la historia del cine se convierte ahora en “lo melancólico” que da forma a un relato autoconsciente, que no se limita a activar las transiciones para dar lugar a un nuevo decurso, sino que finalmente deja al descubierto la tensión entre el flujo que se desborda y los límites que vamos a ser o no capaces de imponerle.

²⁹⁵ Serge Daney, *La Rampe*, París, Petit Bibliothèque de Cahiers du Cinéma, 1996, pág. 208. La traducción es mía.

²⁹⁶ Idem, pág. 210.

²⁹⁷ Idem, págs. 211-212.

Epílogo: a modo de conclusión

Recapitulemos, ante todo, y amplíemos, detallándolas, algunas de las cuestiones planteadas en la introducción.

En el fondo, el itinerario que se ha intentado trazar en estas páginas es mucho más sencillo de lo que parece. La introducción que toma como excusa las *Histoire(s) du cinéma* de Godard sirve como pórtico para que echen a andar ciertas cuestiones metodológicas: la insuficiencia de la historia del cine tal como se ha narrado hasta ahora, la conveniencia de considerarla definitivamente un simple relato que se activa en un determinado punto, y la propuesta de la melancolía como motor propulsor de ese relato, desde el momento en que cualquier cambio estético viene inducido por el duelo que se experimenta respecto al período anterior. En esta travesía debemos apoyarnos en ciertas derivas del pensamiento occidental que nos den unas cuantas claves: el concepto de redención de la historia que inicia Pablo y que culmina en Walter Benjamin, aunque acabe certificándolo Giorgio Agamben; las aportaciones de Hans Belting y, sobre todo, George Didi-Huberman, en el sentido de que ese rescate del pasado es en el fondo una especie de antropología, o mejor arqueología, que pretende insertarlo en un *flujo* sin cortes que debe hacerse inteligible forzándolo, violentándolo, falseándolo, de manera que se construya un relato artificial sobre su discurrir natural. Frente a ese concepto de la redención mesiánica se alza el contrapunto, fascinante pero inviable como relato, de Jean Améry, que obstruye el flujo con la amenaza de un nihilismo procedente a su vez de la experiencia de la barbarie nazi, que parte el siglo por la mitad y pone en duda cualquier noción de rescate de algo que no quiere ser rescatado. Para conjurar ese peligro, hay que acudir al concepto benjaminiano de “constelación” --entendida como una forma de hacer historia en la que todo, por lejano por parezca, acaba estando en el mismo plano— que, unida al flujo, da como resultado un simulacro de nueva periodización, el único que puede resultarnos fiable a estas alturas, que no se base tanto en los cortes como en las transiciones más o menos fluidas. De ahí también la reivindicación implícita en este nuevo relato de los períodos considerados de “crisis” estética, incluso de “decadencia”, que aquí se convierten en épocas del pensar melancólico en imágenes, verdaderos puntales de una concepción de la historia que sería una no-historia, un flujo constante que siempre acaba dándose una nueva forma a partir de sus simas depresivas. La pregunta es: ¿no serán éstas más importantes que aquella y, por lo tanto, no deberíamos distanciarnos del “clasicismo” y la “modernidad” para

bucear en los entresijos que se abren en sus intersticios? Los trabajos de Didi-Huberman nos sirven para formalizar esta propuesta, sobre todo su idea del “anacronismo” como modo de pensamiento de la constelación de Benjamin, de manera que cualquier objeto del pasado puede tener su continuidad en el presente, todo tiene su correspondencia en otra cosa pasada o futura, con lo cual se borran las fronteras temporales que justifican la historia tradicional y ésta se disuelve en innumerables microrrelatos a la vez independientes y unidos por sus características comunes. La melancolía, pues, sería el nexo de unión entre esos puntos, esas estrellas de la constelación, que propugnarían el relato del cine como algo constantemente “en crisis” que de vez en cuando adquiere formas más o menos estables. A éstas, por el momento, las hemos llamado “clasicismo” y “modernidad”. Y a esa narración ya no podremos basarla en la historia, sino en “lo histórico”, del mismo modo en que Roger Odin apuesta por “lo teórico” en lugar de la teoría.

En esos lugares de paso han querido detenerse la primera y la segunda parte, a modo de ejemplos prácticos de lo que se puede hacer con las anteriores bases teóricas. De este modo, aquí se desvanece un tanto el intencionismo filosófico y asciende otro modo de pensar el cine que, sin abandonar la especulación, se ha ceñido más a una reelaboración de la historia, a un relato nuevo que no deja ver sus costuras y se lanza a la narración de un legado hereditario que se despliega ante nuestros ojos en toda la dificultad y complejidad de sus innumerables correspondencias. Así, en la primera parte, la Nouvelle Vague, la fase crítica donde empieza a generarse el sentimiento melancólico, sobre todo respecto al cine americano “clásico”, representa la *invención* de la modernidad en el sentido estricto y literal de la expresión. Se inventa un “nuevo cine” cuando en realidad ya existía, de manera que las revoluciones que suponen los tramos de las filmografías de Bergman o Antonioni que se desarrollan en ese mismo momento pierden protagonismo ante los jóvenes críticos-cineastas, como Truffaut o el propio Godard, que conjuran explícitamente el cine del pasado, o el que les es estrictamente contemporáneo pero parece a punto de desaparecer, parece estar en “crisis”, para poder darle una continuidad, con el deseo de que no se extinga. A partir de ahí, todo ingresa en una zona común: *Psicosis* puede conectar con *La aventura* --a través de su condición de películas basadas en la “desaparición” de la protagonista y la huella que deja-- por lejanos que parezcan sus presupuestos y sus orígenes, de manera que el concepto de constelación no atiende tanto a la proporción entre cercanía y lejanía como al flujo que la atraviesa. Hemos acudido entonces a Joe McElhaney para demostrar que las últimas mutaciones de lo que llamamos “cine clásico”, entre finales de los años cincuenta y

principios de los sesenta, coinciden y se superponen a las primeras manifestaciones del “cine moderno”, de manera que no existe un corte sino una confusión de identidades. Por ello no hemos empezado a describir esa transición de un modo cronológico, sino aleatorio, para demostrar también que el hecho de narrar el relato del cine no tiene por qué seguir una ortodoxia temporal. En el principio está la Nouvelle Vague porque es el punto desde el que arranca el intento de rescate del pasado, sobre todo del cine americano. Y después hemos pasado al Vincente Minnelli de *Melodías de Broadway 1955*, como epítome de un cine musical en el que estaban inscritas ya muchas de las rupturas narrativas y estructurales de la “modernidad” del mismo modo que podían estarlo en una película de la misma época pero, en apariencia, radicalmente distinta, como es *La palabra*, de Dreyer, o en las obras que Robert Bresson realiza en ese mismo período, y de la misma manera en que éstas pueden remitir, en temas y formas, a una película que hemos visto en profundidad, la segunda versión de *Tú y yo*, de Leo McCarey. En estas correspondencias entre películas aparentemente tan dispares, vista desde una perspectiva caleidoscópica, se encuentra la razón de ser de nuestro método: saltar de un lugar a otro es seguir un flujo informe, que nos conduce desde Francia de vuelta a Hollywood y de aquí a la solemnidad de la película de McCarey, que resume la evanescencia espectral de esas formas ondulantes a través de una historia de seres siempre en el umbral, en transición, en los que se materializa la esencia de “lo histórico” y que, además, establecen una simetría perfecta con *El año pasado en Marienbad*, entendida igualmente como una historia de amor entre un hombre y una mujer que transitan los mismos lugares sin llegar a encontrarse, como les sucede a los inicios de la modernidad y la “decadencia” del clasicismo. De ahí a las trilogías de Bergman y Antonioni hay sólo un paso, pero trascendental, pues sobre todo en el caso del segundo se llega a un límite de lo decible que se contradice con aquel proyecto de la “modernidad” como continuidad de la inteligibilidad “clásica” por otros medios que puso en marcha la Nouvelle Vague: *El desierto rojo* y *Blow Up*, como luego también la *Gertrud* de Dreyer, sitúan el ejercicio lingüístico en un abismo que de nuevo deberán salvar los franceses a través de los cuentos morales de Rohmer, pero también algunas muestras del Free Cinema al estilo de *El ingenuo salvaje* y *Sábado noche, domingo mañana*, así como de *El Gatopardo* de Visconti o sobre todo *El noviazgo del padre de Eddie*, de Minnelli, que solucionan la cuestión del fantasma de la melancolía, llevado a una abstracción insoportable por Antonioni y Dreyer, mediante una nueva representación, una reconstrucción renovada del sujeto escindido. En ese sinuoso discurrir, en ese pasar por el flujo de un lugar a otro, de una tradición a otra, para

conjurar los peligros y salvar un cierto modelo de cine, estriba el significado de esa modernidad que se inventa para no perder la herencia del clasicismo.

En la segunda parte, se intenta formalizar ese trayecto antes de pasar a continuarlo. De este modo, como ensayo de asentamiento de un flujo en el que se deben marcar hitos, se establece el año 1955 como inicio de una renovación en la continuidad que se produce en Hollywood un poco antes del surgimiento de la Nouvelle Vague en Francia. Así, en ese año, cineastas como Robert Aldrich (*El beso mortal*), Elia Kazan (*Al este del Edén*), Richard Fleischer (*Sábado trágico*) o Nicholas Ray (*Run for Cover*) dibujan una línea programática que extorsiona los límites del “clasicismo” y los convierte en nueva práctica estética. En este punto, nuestro concepto de “lo histórico” se hace más explícito desde el momento en que esa vuelta atrás --desde el final de la parte anterior, situado a finales de los años sesenta-- significa no tanto una reconsideración como el regreso a un punto del flujo en el que se puede emprender otra visión del relato del cine, basada en el mismo espectro temporal pero portadora de un sentido complementario: como siempre, “lo histórico” no se basa en un avance cronológico de la historia, sino en múltiples recorridos por sus intersticios. Aparece ahí un cineasta básico que nos sirve de hilo conductor en ese tránsito que vuelve atrás para ir mucho más allá de lo que se ha llegado en la primera parte. Richard Brooks, al que las historias y periodizaciones tradicionales han prestado siempre muy poca atención, adopta el papel de cicerone involuntario en un viaje que va, ahora, desde el manierismo de los cincuenta de vuelta al cine francés de finales del siglo XX y principios del XXI, sin pasar por la Nouvelle Vague.

Precisamente la mención de una película de Brooks, *Los profesionales*, permite enlazar con el final de la parte anterior para continuar adelante, pues en ella está contenida una época de reposo antes de que el flujo reactive una melancolía que ahora se dispara en sentido contrario. Si la Nouvelle Vague reaccionó melancólicamente ante los síntomas manieristas del “clasicismo”, el Nuevo Cine Americano de los años sesenta y setenta hace lo propio respecto a una extraña mezcla formada por su propia tradición clásica y los restos de una “modernidad” prematuramente truncada, representada icónicamente por la Nouvelle Vague. Surge entonces, de repente, un tema que hace bascular nuestro relato mediante la aparición de un motivo iconográfico presentado a su vez como posible hilo conductor del flujo y asociado a una melancolía que se hace mito, o mejor, que desarrolla un mito entendido como fijación de aquello que no se quiere perder: al igual que Monica Vitti en el cine de Antonioni

o Anna Karina en el de Godard, aparece el rostro de Jean Simmons, en las películas de Brooks, como recordatorio de un cierto concepto del cine, de una continuidad a través de la belleza y su evolución en el tiempo –de película en película, pero también en el interior del plano- qu se quiere establecer como la esencia del cine, el arte del momento privilegiado que intenta petrificar aquello que no deja de fluir, al igual que la historia pretende solidificar lo que no se puede detener. El trayecto que va de *El fuego y la palabra* a *Con los ojos cerrados* --ambas protagonizadas por Simmons--, que atraviesa la década de los sesenta, presenta a Brooks como la culminación de la melancolía por el modelo europeo y el punto de partida de una renovación que querrá seguirla y que llegará, paradójicamente, hasta otra de sus películas de finales de los setenta, *Buscando al señor Goodbar*, que a la vez se ofrece como punto de no retorno del clasicismo, de la influencia europea y de sus posibilidades de actuación en el cine americano, además de demostrar que en ocasiones son las películas “ocultas” e incluso “imperfectas” aquellas que están en el origen de determinados ensayos de continuidad.

A partir de ahí, pues, es el cine americano el que vuelve a recoger el testigo para que su melancolía, esta vez doble, se vuelva tanto hacia su propio pasado como al mito del cine europeo, que se diluye en sus entresijos en un nuevo gesto de duelo. Cineastas como Coppola (*La conversación*), Cassavetes (*The Killing of a Chinese Bookie*), Elaine May (*Mickey and Nicky*), Barbara Loden (*Wanda*) o James Toback (*Melodía para un asesinato*) muestran en sus películas de los setenta tanto la pérdida del paraíso clásico como la imposibilidad de ingresar en el territorio de la modernidad, atrapados en un intersticio que, aparentemente, ya se ha resuelto cuando Arthur Penn rueda *Bonnie and Clyde* en 1967, tras los pasos de Truffaut y Godard, que a su vez habían rechazado dirigirla. El Nuevo Cine Americano, pues, nace como algo condenado a la desaparición en su propio desfile de espectros convocados en un único lugar: cuando Coppola llama a Wim Wenders para que dirija *El hombre de Chinatown*, ya a finales de los setenta, Europa regresa a Hollywood para curar su melancolía en medio de otro proceso de duelo inminente, el de la modernidad americana en sí misma, y el resultado es un cortocircuito que provoca la aparición de un nuevo mito, a su vez ente melancólico por naturaleza que formaliza los estertores de todos esos años, desde mediados de la década de los cincuenta: el cine se está muriendo, ni el “clasicismo” ni la “modernidad” han podido subsistir y ambos se licuan entre ceremonias fúnebres de todo tipo, incluidas las conmemoraciones que inmovilizan, que convierten el proceso en una estatua de sal. Los años ochenta, en este sentido, serán una gran travesía del desierto en busca del cine perdido, un momento de parálisis que dan lugar, ya en la década siguiente, a dos tipos de melancolía

lindantes con el motivo de la desaparición: la disolución de las formas y su monumentalización, la desestabilización del concepto tradicional de “puesta en escena” y su mineralización en cadáveres exquisitos, en el interior de los cuales se mueve la memoria del cine. En un lado están Claire Denis y Olivier Assayas, y en el otro de nuevo Godard y Philippe Garrel, por poner algunos ejemplos. Y una película española, la obra de un melancólico confeso, corre sinuosa entre esos cruces, pues *Tren de sombras*, de José Luis Guerín, es a la vez un réquiem por la desaparición del cine y una celebración de su historia inventada, allá donde empieza a manifestarse la ausencia como motivo mayor del cine contemporáneo: ausencia de algo que una vez estuvo ahí y ahora no está, ausencia del cine tras su muerte inventada para obligar a llorarla, para obligar a encerrarse en la melancolía. Un cierto cine de Gus van Sant, llamado equívocamente del vacío, es la mejor muestra de ese instante. Y el deslizamiento de ciertos presupuestos de la modernidad europea hacia el cine asiático, hacia Tsai Ming-liang o Apichatpong Weerasethakul, delatan que esa ausencia, en Occidente, se contempla también como una herida abierta que hay que curar en algún otro lugar. Hablando de eso mismo, conceptos referidos a un espacio simbólico, como la “extraterritorialidad” de George Steiner o el “no-lugar” de Marc Augé, nos han servido para caracterizar igualmente esa ausencia, con forma primigenia de vacío, que se instala en el cine contemporáneo y desestabiliza la posibilidad de una nueva melancolía que clame por nuevas formas del flujo destinadas a superar el duelo. Algunos representantes del último cine francés —de Philippe Grandrieux a Bruno Dumont, pasando por Gaspar Noé— nos devuelven al principio de nuestro pequeño recorrido por “lo histórico” del cine, a la Nouvelle Vague con que abríamos nuestra primera parte, para enfrentarle a la vez un órdago y un ruego: quizá aquella melancolía ya no resulte útil en la era de la desaparición, en la que sólo queda la materialidad de cuerpos y texturas como huella de lo que una vez fue, pero el reencuentro con ella, sea en la forma que sea, es algo que siempre se persigue aunque sea inconscientemente, una búsqueda del vínculo a través del duelo por la pérdida y la reconstrucción de la identidad que clama por su supervivencia aunque adopte estructuras distintas. En el fondo, esos nuevos cineastas franceses vuelven a mirar al cine americano, como hizo la Nouvelle Vague, con vistas a la catarsis: Grandrieux o Breillat al cine de terror, al *gore* desestructurado y reconvertido en descomposición de la materia orgánica; Dumont o Noé al *thriller* entendido, o bien como investigación de la nada, como viaje a ninguna parte, o bien como interiorización obsesiva de esos referentes. Esta vez se trata de un giro que remite a Foucault: el retorno a los orígenes, mediante el estertor melancólico de la

rememoración paranoica, puede ser también un desplazamiento hacia el fondo indiferenciado de las cosas.

¿Es necesario ese tipo de melancolía para que el relato del cine continúe vigente, para seguir creyendo en él? A responder esa cuestión hemos dedicado el capítulo final, en apariencia un análisis de *INLAND EMPIRE*, en el fondo un regreso a la introducción, a Godard, para contraponerle una reivindicación del flujo que anule la melancolía referida a la muerte del cine, en la que se instalan las *Histoire(s) du cinéma*, y proponga otra de nuevo en tránsito, en desplazamiento continuo, que nunca se detenga, pero que de momento está transitando por un circuito cerrado. Lynch parte del motivo del rostro de mujer --revisando a Rossellini, Bergman y Antonioni-- para retrotraerse a una rememoración del relato del cine que lo lleva más allá de sí mismo, a la pintura, pero también a la literatura. Surgen ahí dos figuras imprescindibles para trazar la historia de la melancolía y procurar una filosofía, un pensar, que permita resituarla en el presente. Por un lado, Edgar Allan Poe parte también de la figura femenina para poner en escena un deambular alucinado de la imaginación que se reencarna en sus figuras vagabundas, erráticas, en busca de la solución de un enigma que no existe, como en “El hombre de la multitud” o “La carta robada”. Por otro, Charles Baudelaire, que dedica algunas de sus más intensas páginas a Poe, otorga carta de naturaleza a la figura simbólica del *flâneur* que ya se intuye en la obra de su predecesor: un dandi que se dedica a pasear entre las ruinas de la civilización, a veces en forma de dédalo urbano, en otras ocasiones entendidas como resto melancólico que pervive en el presente. No es extraño, pues, que el propio Benjamin dedicara tantas páginas, a su vez, a Baudelaire, pues en ese recorrido sin rumbo se encuentra el origen de la “constelación” y por lo tanto del nuevo concepto de historia, que parte de una reconsideración atemporal del barroco a la que no resulta ajena ni siquiera el cine y que se reencarnará en la convulsa Centroeuropa de entreguerras que habita Benjamin, pero también Freud, autor de “Duelo y melancolía”. Un barroco que, años más tarde, sirve a André Bazin para empezar a exponer su deseo melancólico respecto a una verdadera historia del cine y poner en marcha el proceso que seguirá con sus discípulos de la Nouvelle Vague y encontrará su final en Serge Daney. El flujo, sin embargo, se ha bifurcado en el ínterin, y en el mismo 1960 que ve la aparición de tantas películas trascendentales se exhibe, más intensamente que en Bazin, en la obra de otro centroeuropeo, Siegfried Kracauer, contemporáneo de Benjamin, cuya *Teoría del cine* busca, literalmente, “el flujo de la vida material” que se hace presente en *INLAND EMPIRE* y que por lo tanto va a condicionar el cine del futuro en forma de melancolía torrencial, pues se

demuestra ahí que la película de Lynch pasa del manierismo de los años cincuenta a la posmodernidad haciendo recesos en la modernidad europea de los sesenta. Otra forma de explicitar “lo histórico” del cine a partir de “lo melancólico”: el “museo de la escenografía” al que se refirió Daney y que, lejos de acabar con la melancolía, la instauro, en la ausencia límite de la contemporaneidad, en un desdoblamiento especular.

Pero vayamos ahora un poco más allá, para concluir.

La crítica moderna, la que empieza con André Bazin y *Cahiers du Cinéma*, ya llevó a cabo una invención antes de verse a sí misma como origen de la “modernidad”. En efecto, inventó el “cine clásico” como precedente imprescindible para su acta de nacimiento. De esta manera, es dudoso que exista un “clasicismo”, en el estricto sentido formal de la palabra, que llegue a su cima a través de textos perfectamente equilibrados y transparentes.²⁹⁸ La invención de la modernidad, pues, es su segunda creación mítica, y para ello necesita segregar un flujo melancólico por aquella otra invención primera. Sin embargo, entre ambas criaturas, por llamarlas de algún modo, nace una zona de fricción que no dejará de *bullir* desde su inauguración. Por una parte, los cineastas de inspiración “clásica” no pueden dejar de verse arrastrados hacia imperfecciones e impurezas que delatan su inclinación, aunque sea involuntaria, hacia ese otro invento llamado “modernidad”. Por otra, los “modernos” siempre vuelven la vista hacia el “clasicismo” por lo menos para refutarlo, cuando no para tomarlo como fuente de inspiración. En cualquier caso, ambos experimentan una *grieta* en sus respectivas escrituras que a su vez pone de manifiesto las pequeñas quiebras que se habían hecho visibles anteriormente, durante el “clasicismo”, y abre otras en el interior de la “modernidad” que delatan su dependencia de la primera criatura fabricada. Dos invenciones, pues, que continúan su andadura a tropicónes hasta la actualidad, rozándose y erosionándose mutuamente, y por lo tanto afilándose y adelgazándose poco a poco, de manera que lo único que crece es esa grieta, ese agujero, que se había instalado entre ellas y en el interior de cada una. “Lo histórico” y “lo melancólico” deberían servirnos para examinar esa zona cero, como espeleólogos de una especie de escritura en el vacío *que se manifiesta en el lugar menos pensado*.

Se trata, entonces, de una *historia melancólica del cine*, que por supuesto tiene en cuenta la *naturaleza melancólica del cine*, o de la historia del cine. Por un lado, esa epifanía del

²⁹⁸ Para ampliar esta idea, véase el libro de Carlos Losilla *La invención de Hollywood*, *op. cit.*

fantasma que se produce cuando una imagen sucede a otra en el discurrir de una película, dejando tras de sí una ausencia que palpita y duele, que nos lleva a preguntar adónde ha ido y qué ha sido de ella. El cine es el arte de las sombras que aparecen y desaparecen, que constantemente nos deja huérfanos de ellas para proporcionarnos otras que volveremos a perder. La melancolía se activa y se desactiva sin descanso en ese proceso. ¿De dónde procede ese sentimiento? El cine es el único arte que podemos recordar como recordamos la vida, en un discurrir del pensar henchido de movimiento, que rechaza tanto el estatismo de la pintura, la escultura e incluso la fotografía como esa imagen que nunca se hace presente en literatura, o, si lo hace, ocurre pasada por el filtro de nuestro imaginario, que desde principios de este siglo está asociado indefectiblemente al cine. ¿Cuántas veces hemos dicho, por ejemplo, que no somos capaces de imaginarnos a determinado actor en el papel de un personaje literario al que admiramos, o que la adaptación de tal novela nos ha decepcionado porque *no es como la habíamos imaginado al leerla*? Y ¿cómo la habíamos imaginado? Pues seguramente aplicando criterios cinematográficos, es decir, trasladando a la literatura *ese modo de discurrir y describir tan peculiar de las películas*.

Pero el cine es igualmente historia, como se ha visto, y en esa historia también participa el tiempo, como ocurre en el interior de cada película. ¿Y de qué manera lo hace? No el tiempo detenido, ya se ha visto, y por lo tanto tampoco la huella de lo visible, desde el momento en que una huella es una huella y no se mueve, mientras que la historia es un proceso en movimiento. Tampoco el reflejo de la vida, pues un reflejo es un reflejo y no se mueve, a no ser en el exiguo interior de un espejo, como en una caja de la que no pudiera salir. Pero ¿se mueven la huella y el reflejo a través de la historia, *en el interior del relato de la historia*? ¿Nos basta, ahora, con la momia baziniana como impulsora de una idea del cine? ¿Cómo se recuerda el relato del cine, puesto que el recuerdo y la memoria son las bases de ese relato, sin las cuales no habría *contar*, más allá de la invención? Pues no recordamos los hechos (¿qué son los hechos?), sino el *pasar* de ese relato y de esos hechos encadenados, “y en ese pasar, cada cual puede leer lo que prefiera”.²⁹⁹ Es decir, volviendo a Godard, se puede leer ese mundo de una manera acorde con nuestros deseos, el mundo tal como deseáramos que fuera y no tal como es (¿cómo es el mundo?. Y, de hecho, así leemos el relato del cine, así lo hemos leído aquí, no tanto como una toma de postura subjetiva y sí como un *aceptar la naturaleza transitoria, fugitiva y melancólica del cine*, pues al recordarlo para elaborar ese relato, al recordar las imágenes que lo componen, no recordamos esas imágenes tal como

²⁹⁹ Miguel Morey, *Deseo de ser piel roja*, Barcelona, Anagrama, 1994, pág. 175.

eran (¿cómo eran?), sino según nuestro deseo de esas imágenes, nuestro deseo respecto al modo en que queremos que sean esas imágenes, y que se relacionen con otras, y que formen el relato, y que rellenen la grieta. No tanto la huella de lo visible, pues, como la huella de *lo deseable*. El relato del cine procede de una melancolía, resultante del agotamiento de ese deseo, que recoge su huella y la vuelve a poner en movimiento.

La grieta, entonces, o ese adelgazarse de las invenciones, del “clasicismo” y la “modernidad”, dan lugar a un intervalo melancólico, aquel instante preciso en que nos es imprescindible sustituir lo viejo por lo nuevo para evitar la tristeza y la extinción del deseo. El cine sigue adelante porque se ve impulsado por el deseo de que no muera, un deseo que se pone en movimiento gracias a la propia capacidad móvil del cine y de su relato, del relato que inventamos, de modo que a la invención del “clasicismo” y de la “modernidad” deberíamos añadir la del “relato”. ¿Y qué impulsa, a su vez, ese deseo? Paradójicamente, algo que no está en las imágenes, o que está y no está, pero que en cualquier caso las hace presentes, sin lo cual no tendríamos imágenes. Pues el lenguaje, que ésa es la instancia esencial, nos sirve para describir las imágenes y elaborar el relato del cine. Un lenguaje que también surge de un deseo, o de un esfuerzo, tanto por preservarse a sí mismo como por preservar los relatos. Es curioso, o significativo, que el cine nazca precisamente de una melancolía referente al lenguaje, de una melancolía del lenguaje que se desvanece en un momento dado. El cine –el cine del que hemos hablado aquí, por supuesto– podrá ser la continuación de la pintura figurativa una vez se difuminan las formas de ésta en la abstracción. Podrá ser también la preservación de la novela decimonónica cuando las estructuras narrativas empiezan a resquebrajarse. Pero sobre todo es el intento desesperado por reconocer en el lenguaje –efectuar un acto de reconocimiento en el lenguaje– el referente inexcusable por el hay que combatir. El lenguaje como arma de un determinado pensamiento, de un cierto pensar, *que nos obliga a contemplar las cosas del mundo en su discurrir, en su pasar*, en su presencia/ausencia fugitiva y melancólica. Hay que recordar a Hugo von Hofmannsthal cuando clamaba, tras el final de su relación con el lenguaje convencional, por un

...pensar febril, pero un pensar con un material que es más directo, líquido y ardiente que las palabras. Son también remolinos, pero no parecen conducir, como los remolinos del lenguaje, a un fondo sin límite, sino, de algún modo, a mí mismo...³⁰⁰

³⁰⁰ Hugo von Hofmannsthal, *Carta de Lord Chandos y otros textos en prosa*, Barcelona, Alba, 2001, pág. 50.

Estamos en 1902, y el cine parece querer responder a ese requerimiento, parece querer curar esa melancolía con la aportación de ese lenguaje “líquido” que recurrirá de nuevo a la palabra para contarse a sí mismo, como si las imágenes en movimiento hubieran revitalizado el lenguaje escrito y lo hubieran convertido en otra cosa, le hubieran aportado ese “pensar febril” que es también la materia a través de la cual evoluciona, sobre todo a partir del momento en que alguien empieza a pensarlo, a inventar a la vez el “clasicismo” y la “modernidad”. Un lenguaje líquido que se convierte en flujo reflejo de otro flujo que es la propia imagen en su evolución en forma de relato y que, curiosamente, viene a continuar la frase misteriosa con que Bazin terminaba su “Ontología de la imagen fotográfica”: “Por otra parte, el cine es un lenguaje”. Es esa cuestión que él deja en *off* la que nosotros hemos querido recrear en estas páginas: ¿cómo evoluciona ese lenguaje, cómo se reinventa y cómo hay que dar cuenta de él?

Pues no de otra cosa que de muerte y resurrección hemos hablado aquí. Y también del deseo de vivir, a pesar de todo. De cómo algo que nace como reencarnación del lenguaje, de ese lenguaje que sirve para transmitir la presencia de las cosas, llega a un momento en que tiene que pensarse a sí mismo para sobrevivir, y ese momento es aquel en el que se cruzan la invención del “clasicismo” y la “modernidad”. Invención, por supuesto, en el sentido de deseo, de desear para que algo no muera, de cerrar los ojos y verlo transfigurado en otra cosa para arrancarlo a esa oscuridad. E invención que es trabajo del pensamiento, pues a partir de la invención de la modernidad el cine no existe si no es en el “pensar febril” de unos cuantos. Lo que debería ser alegría de la resurrección, una especie de “hosanna” o “aleluya”, revierte en melancolía cuando la liquidez de ese pensar, así como el flujo de la imagen y del relato, conduce hacia el pasado una y otra vez, para poder tomar fuerzas y continuar, siendo esa operación contraproducente, pues, como es bien sabido, cualquier regreso a la tierra de los muertos no se salda sin un excedente de pesar. ¿Es ese regreso una neurosis de anticipación respecto a nuestro inevitable viaje a ese lugar, a nuestro agotamiento del deseo en la propia muerte? ¿Es el cine el único arte que refleja el transcurso de la vida en su movimiento feroz, en su condición de relato inventado, en su melancolía cíclica y en su deseo de evitar la muerte? ¿Y son sus períodos de crisis el único momento en el que aflora algo parecido a la verdad, a la grieta, al palpitar de ese deseo? Hay que buscar nuevas formas de contarlo.

Bibliografía

Agamben, Giorgio, *El tiempo que resta. Comentario a la "Carta a los romanos"*, Madrid, Trotta, 2006.

Altman, Rick, *The American Film Musical*, Bloomington & Indianápolis-Londres, Indiana University Press-BFI Publishing, 1987.

Améry, Jean, *Lefeu o la demolición*, Valencia, Pre-Textos, 2003.

Aristóteles, *El hombre de genio y la melancolía (problema XXX)*, Barcelona, Acantilado, 2007.

Augé, Marc, *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, Barcelona, Gedisa, 1994.

Augé, Marc, *Los no lugares, espacios del anonimato: antropología sobre modernidad*, Barcelona, Gedisa, 2003.

Aumont, Jacques, y Marie, Michel, *El análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1990.

Balló, Jordi, *Imágenes del silencio: los motivos visuales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 2000.

Balló, Jordi, y Pérez, Xavier, *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 1996.

Balló, Jordi, y Pérez, Xavier, *Yo ya he estado aquí: ficciones de la repetición*, Barcelona, Anagrama, 2005.

Barthes, Roland, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967.

Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1990.

- Bataille, Georges, *La parte maldita*, Barcelona, Icaria, 1987
- Bataille, Georges, *El límite de lo útil*, Madrid, Losada, 2005.
- Bataille, Georges, *La sociología sagrada del mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2007.
- Batlle Caminal, Jordi (ed.), *Alain Resnais: viaje al centro de un demiurgo*, Barcelona, Paidós-Festival Internacional de Cine de Sitges, 1998.
- Baudelaire, Charles, *Poesía completa (edición bilingüe)*, Barcelona, Río Nuevo, 1978.
- Baudelaire, Charles, *Écrits sur l'art*, París, Librairie Générale Française, 1999.
- Baudelaire, Charles, *Écrits sur la littérature*, París, Librairie Générale Française, 2005.
- Baudelaire, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Córdoba, Alción, 2006.
- Baudelaire, Charles, *El esplín de París (Pequeños poemas en prosa)*, Madrid, Alianza, 2007.
- Bauman, Zygmunt, *Vida líquida*, Barcelona, Paidós, 2003.
- Bauman, Zygmunt, y Tester, Keith, *La ambivalencia de la modernidad y otras conversaciones*, Barcelona, Paidós, 2001.
- Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990.
- Beckett, Samuel, *Relatos*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz, 2007.
- Belting, Hans, *L'Histoire de l'art est-elle finie?*, París, Gallimard, 2007.
- Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005.

Benjamin, Walter, “El origen del ‘Trauerspiel’ alemán”, en *Obras*, vol. 1, Madrid, Abada, 2006.

Benjamin, Walter, “Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo”, en *Obras*, libro I/vol. 2, Madrid, Abada, 2008.

Benjamin, Walter, “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, en *Obras*, libro I/vol. 2, Madrid, Abada, 2008.

Bergala, Alain (ed.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, París, Éditions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma, 1985.

Bergala, Alain, *Nadie como Godard*, Barcelona, Paidós, 2003.

Berger, John, *Páginas de la herida*, Madrid, Visor, 1996

Bergman, Ingmar, *Imágenes*, Barcelona, Tusquets, 1992.

Bernhardt, Thomas, *Corrección*, Madrid, Alianza, 1989.

Björkman, S., Manns, T., y Sima, J., *Conversaciones con Ingmar Bergman*, Barcelona, Anagrama, 1975.

Bordwell, David, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996.

Bordwell, David; Thompson, Kristin, y Staiger, Janet, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, 1997.

Bou, Núria, *La mirada en el temps. Mite i passió en el cine de Hollywood*, Barcelona, Edicions 62, 1996.

Bou, Núria, *Plano-contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

Bratu Hansen, Miriam, “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism”, en Christine Gedhill y Linda Williams (eds.), *Reinventing Film Studies*, Londres, Arnold, 2000.

Brenez, Nicole, “The Ultimate Journey: Remarks on Contemporary Theory”, en <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/reruns/brenez.html>.

Brenez, Nicole, “Shops of Horror: Notes for a Visual History of the Reification of Emotion in a Capitalist Regime, or (to put it more bluntly) ‘Fuck the Money’”, en *rouge*, 11 (2007), http://www.rouge.com.au/11/shops_horror.html, e incluido en *Abel Ferrara. Les mal mais sans fleurs*, París, Cahiers du Cinéma, 2006, págs, 72-83.

Broch, Hermann, *Hugueneau o el realismo*, Madrid, Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2006.

Burton, Robert, *The Anatomy of Melancholy*, Nueva York, New York Review Books, 2001.

Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1987.

Campan, Véronique, y Menagaldo, Gilles (ed.), *Du maniérisme au cinéma*, París, La Licorne, 2003.

Campari, Roberto, *Vincente Minnelli*, Florencia, La Nuova Italia, 1977.

Castro de Paz, José Luis, *El surgimiento del telefilme. Los años cincuenta y la crisis de Hollywood: Alfred Hitchcock y la televisión*, Barcelona, Paidós, 1999.

Cavell, Stanley, *The World Viewed*, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 1979.

Cavell, Stanley, *La búsqueda de la felicidad*, Barcelona, Paidós, 2000.

Cavell, Stanley, *En busca de lo ordinario. Líneas del escepticismo y romanticismo*, Madrid, Cátedra, 2002.

Cavell, Stanley, *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996.

Chabrol, Claude, y Rohmer, Eric, *Alfred Hitchcock*, París, Éditions Universitaires, 1957.

Chion, Michel, *David Lynch*, Barcelona, Paidós, 2003.

Company, Juan Miguel, *Ingmar Bergman*, Madrid, Cátedra, 1990.

Daney, Serge, *La Rampe*, París, Petit Bibliothèque de Cahiers du Cinéma, 1996.

Daney, Serge, *Perseverancia. Reflexiones sobre el cine*, Buenos Aires, El Amante, 1998.

Danto, Arthur, *El abuso de la belleza*, Barcelona, Paidós, 2005.

David Lynch. The Air is on Fire, París, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain-Éditions Xavier Barral, 2007.

De Baecque, Antoine, *Cahiers du Cinéma. Histoire d'une revue, 1 (1951-1959)*, París, Cahiers du Cinéma, 1991.

De Baecque, Antoine, y Lucantonio, Gabrielle (eds.), *La politique des auteurs. Les textes*, París, Cahiers du Cinéma, 2001.

De Baecque, Antoine; Tesson, Charles, y Lucantonio, Gabrielle (eds.), *Una cinefilia a contracorriente. La Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano*, Barcelona, Paidós, 2004.

De Baecque, Antoine, y Lucantonio, Gabrielle (eds.), *Nuevos cines, nueva crítica*, Barcelona, Paidós, 2006.

Deleuze, Gilles, *Escritos sobre cine* (2 vols.: *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*), Barcelona, Paidós, 1988.

Deleuze, Gilles, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Paidós,

1989.

Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix, *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1985.

Dennett, Charles, *La conciencia explicada*, Barcelona, Paidós, 1995.

Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps*, París, Les Éditions de Minuit, 2000.

Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, París, Les Éditions de Minuit, 2002.

Domínguez, Vicente (ed.), *Pantallas depredadoras. El cine ante la cultura visual digital*, Festival Internacional de Cine de Gijón-Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2007.

Elsaesser, Thomas; Horwath, Alexander, y King, Noel (eds.), *The Last Great American Picture. New Hollywood Cinema in the 1970's*, Amsterdam University Press, 2004.

Ferrero, Adelio, *Robert Bresson*, Florencia, La Nuova Italia, 1979.

Font, Domènec, *Paisajes de la modernidad*, Barcelona, Paidós, 1998.

Font, Domènec, *La última mirada. Testamentos fílmicos*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat, 2006.

Font, Domènec, *Michelangelo Antonioni*, Cátedra, Madrid, 2002.

Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1968.

Foucault, Michel, *Entre filosofía y literatura*, edición a cargo de Ángel Gabilondo, Barcelona, Paidós, 1999.

Freud, Sigmund, "Duelo y melancolía", en *Obras completas*, vol. 6, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.

Freud, Sigmund, “Lecciones introductorias al psicoanálisis”, en *Obras completas*, vol. 6, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.

Garcia, Jean-Pierre, y Paini, Dominique, *Leo McCarey, les burlesque des sentiments*, París, Cinémathèque Française, 1998.

Gehring, Wes D., *Leo McCarey, from Marx to McCarthy*, Oxford, The Scarecrow Press, 2005.

Godard, Jean-Luc, *Introducción a una verdadera historia del cine*, Madrid, Alphaville, 1978.

Godard, Jean-Luc, e Ishaghpour, Youssef, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Tours, Farrago, 2000.

González Requena, Jesús, *La metáfora del espejo*, Madrid, Hiperión, 1986.

González Requena, Jesús, *Clásico, manierista, posclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Valladolid, Castilla, 2006.

Guarner, José Luis, *Conocer Visconti y su obra*, Barcelona, Gedisa, 1978.

Guarner, José Luis, *Muerte y transfiguración. Historia del cine americano, 3 (1961-1992)*, Barcelona, Laertes, 1993.

Handke, Peter, *Carta breve para un largo adiós*, Madrid, Alianza, 1976.

Handke, Peter, *Un viaje de invierno a los ríos Danubio, Save, Morava y Drina*, Madrid, Alianza, 1996.

Handke, Peter, *La ausencia*, Madrid, Alianza, 1984.

Harvey, Stephen, *Directed by Vincente Minnelli*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1990.

Herederó, Carlos F., y Santamarina, Antonio, *Eric Rohmer*, Madrid, Cátedra, 1991.

Herederó, Carlos F., y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*, Festival Internacional de Cine de Gijón-Filmoteca de la Generalitat Valenciana-Centro Galego de Artes da Imaxe, 2002.

Hoffmann, E. T. A., *Relatos fantásticos*, Madrid, Mondadori, 1990.

Hölderlin, Friedrich, *Odas*, Madrid, Hiperión, 1999.

Ishagpour, Youssef, *D'une image à l'autre. La nouvelle modernité au cinéma*, París, Denoël/Gonthier, 1982.

Jameson, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991.

Jameson, Fredric, *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires, Imago Mundi, 1991.

Jameson, Fredric, *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona, Paidós, 1995.

Kafka, Franz, *El castillo*, Madrid, Alianza, 1989.

Kafka, Franz, *El proceso*, Madrid, Alianza, 1987.

Kierkegaard, Soren, *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I*, Madrid, Trotta, 2007.

Kracauer, Siefried, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1989.

Krasnahorkai, László, *Melancolía de la resistencia*, Barcelona, El Acanilado, 1989.

Martin, Adrian, “Holy Terror and Radical Jouissance: The Films of Philippe Grandrieux”, inédito.

Mate, Reyes, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”*, Madrid, Trotta, 2007.

McElhaney, Joe, *The Death of Classical Cinema. Hitchcock, Lang, Minnelli*, Albany, State University of New York Press, 2006.

McElhaney, Joe (ed.), *Vincente Minnelli. The Art of Entertaining*, Detroit, Wayne State University Press, 2009.

McElhaney, Joe, “Vincente Minnelli”, en *Senses of Cinema*, <http://sensesofcinema.com/contents/directors/04/minnelli.html>

Michaux, Henri, *Escritos sobre pintura*, Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos y Aparejadores Técnicos, 2000.

Michaux, Henri, *Retrato de los meidosems*, Valencia, Pre-Textos, 2008.

Minnelli, Vincente, *I Remember It Well*, Nueva York, Doubleday, 1974.

Monterde, José Enrique, “José Luis Guerín: ¿documental?, ¿ficción? Cine”, en Josexo Cerdán y Casimiro Torreiro (eds.), *Al otro lado de la ficción*, Madrid, Cátedra, 2007.

Morey, Miguel, *Deseo de ser piel roja*, Barcelona, Anagrama, 1994.

Mosès, Stéphane, *El ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Madrid, Cátedra, 1997.

Musil, Robert, *El hombre sin atributos*, Barcelona, Seix Barral, 2006.

Nietzsche, Friedrich, *La voluntad de poder*, Barcelona, Edaf, 1981.

Odin, Roger (ed.), *La théorie du cinéma enfin en crise*, nº 2-3 del vol. 17 de la revista *Cinémas*, primavera de 2007.

Orr, John, *Contemporary Cinema*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 1998.

Orr, John, y Taxidou, Olga, *Post-War Cinema and Modernity*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 1998.

Pigeaud, Jackie, *De la mélancolie. Fragments de poétique et d'histoire*, París, Dilecta, 2005.

Pigeaud, Jackie, *Melancholia. La Malaise de l'individu*, París, Payot, 2008.

Poe, Edgar Allan, *Cuentos, I y II*, Madrid, Alianza, 2002.

Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido* (7 vols.), Madrid, Alianza, 1976.

Quintana, Àngel, *Olivier Assayas. Líneas de fuga*, Gijón-Valencia-La Coruña, Festival Internacional de Cine de Gijón-Filmoteca de Valencia-Centro Galego de Artes da Imaxe, 2004.

Quintana, Àngel, *Fábulas de lo visible*, Barcelona, El Acantilado, 2003.

Quintana, Àngel, *Virtuel?*, París, Cahiers du Cinéma, 2008.

Riambau, Esteve, *La ciencia y la ficción. El cine de Alain Resnais*, Barcelona, Lerna, 1988.

Riambau, Esteve, *El cine francés (1958-1998). De la Nouvelle Vague al final de la escapada*, Barcelona, Paidós, 1998.

Rohmer, Eric, *El gusto por la belleza*, Barcelona, Paidós, 2000.

Rollet, Patrice, *Ellipses, éclipses, exils du cinéma*, París, POL, 2002.

Rosenbaum, Jonathan, y Martin, Adrian (eds.), *Movie Mutations. The Changing Face of World Cinephilia*, Londres, British Film Institute, 2003

Rosenbaum, Jonathan, *Essential Cinema. On the Necessity of Film Canons*, Baltimore-Londres, The Johns Hopkins University Press, 2004.

Sánchez Biosca, Vicente, *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat, 1995.

Santamarina, Antonio, y Hurtado, José Antonio, *París, Texas*, Valencia, Nau, 2009.

Santos, Elena, *Woody Allen: Manhattan*, Paidós, Barcelona, 2003.

Schaeffer, Jean-Marie, *¿Por qué la ficción?*, Madrid, Lengua de Trapo, 2002.

Schéfer, Jean Louis, *Cinématographies*, París, P.O.L., 1989.

Schrader, Paul, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Nueva York, Da Capo Press, 1988.

Sebald, W. G., *Campo Santo*, Barcelona, Anagrama, 2007.

Sontag, Susan, *Bajo el signo de Saturno*, Barcelona, Debolsillo, 2007.

Spengler, Oswald, *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998.

Starobinski, Jean, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, París, Julliard, 1997.

Steiner, George, *Extraterritorialidad*, Barcelona, Barral, 1973.

Stiegler, Bernard, *La técnica y el tiempo III. El tiempo del cine y la cuestión del malestar*, Hondarribia, Hiru, 2004.

Trías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Seix Barral, 1982.

Wölfflin, Heinrich, *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Alberto Corazón, 1978.

Wood, Robin, y Walker, Michael, *Claude Chabrol*, Madrid, Fundamentos, 1972.

Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, Nueva York, Columbia University Press, 1986.

Wood, Robin, *Sexual Politics and Narrative Film*, Nueva York, Columbia University Press, 1998.

Zizek, Slavoj, *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, Nueva York, Verso, 1992.

Zunzunegui, Santos, *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid, Cátedra, 1994.

Zunzunegui, Santos, *La mirada cercana*, Barcelona, Paidós, 1996.

Zunzunegui, Santos, *Robert Bresson*, Madrid, Cátedra, 2001.

Zunzunegui, Santos, *Orson Welles*, Madrid, Cátedra, 2005.

