

LA EDAD DEL DUELO

Autor: Carlos Losilla

Universidad: Pompeu Fabra

Mail: carlos.losilla@upf.edu

Hace un par de años, en 2003, dediqué un libro a glosar la crisis del cine clásico norteamericano. Se titulaba *La invención de Hollywood* y, en contra de lo que opinan David Bordwell y otros especialistas, mi propuesta consistía en situar ese punto de ruptura más o menos tras la Segunda Guerra Mundial y cifrarlo en un desvío de las formas que tiene mucho que ver con la progresiva introducción de ciertas innovaciones técnicas y tecnológicas: la profundidad de campo, la fotografía contrastada, el color, la pantalla panorámica... Era y soy consciente de que no estaba diciendo nada nuevo, pero en medio de ese discurso reciclado me permití una pequeña broma subversiva, pues algunas de mis afirmaciones apuntaban hacia una intuición perturbadora: la posibilidad de que aquello que llamamos “cine clásico americano” nunca hubiera existido, de que la famosa “transparencia” clasicista albergara desde el principio la semilla de las sombras y el desgarró. No sé si ocurre lo mismo con el denominado “cine moderno”, aquel cuyo inicio acostumbramos a fechar convencionalmente en el arco temporal que va de Rossellini a Godard, pero cada vez estoy más convencido de que ese período posee también su propio “manierismo”, el momento en el que la estética fundacional empieza a mostrar síntomas de desvarío.

A mediados de los años setenta, la búsqueda de la epifanía presente en *Viaggio in Italia* o *Stromboli*, los rostros revelados de *Un verano con Mónica* o *Persona*, la mística del plano oculta en *Vivre sa vie* o *Le mépris*, incluso los abismos del vacío representados en *La aventura* o *La noche*, llegaron a un callejón sin salida al final del cual aguardaba un súbito estallido de horror. En *Gritos y susurros*, Bergman situó en primer término el dolor de la agonía y la proximidad de la descomposición orgánica. *El reportero*, 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 *Salo*, la última película de 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 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* 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.

Sólo dos semanas después de que se consumara ese crimen perfecto, fue anunciada la muerte del general Franco en su cama del palacio de El Pardo. La última dictadura fascista de la Europa occidental llegaba a su fin y el cine español de la época celebró ese gozoso vacío asumiendo un incierto liderazgo. Sea como fuere, nunca antes ni después ha alcanzado tal cima de creatividad, tal rigor testimonial, tal sinceridad a la hora de dar cuenta de un determinado estado de ánimo. La monstruosa orfandad legada por la caída del régimen propició la salida a la luz de una generación mortalmente herida por ese trauma, encadenada a una infancia eterna e impotente. *El desencanto*, dirigida por Jaime Chávarri, fue el primer estandarte visible de aquel ejército de desheredados. Pero otras películas la secundaron. *Los restos del naufragio*, de Ricardo Franco, muestra a un joven cansado del mundo y de la carne que se refugia en un asilo para regresar a la niñez de la mano de un comediante desquiciado. *Elisa, vida mía*, de Carlos Saura, cuenta la relación vampírica entre un padre y una hija también aislados de la realidad y obsesionados con el pasado. *Arrebato*, de Iván Zulueta, cierra ese período con un suicidio de carácter igualmente sacrificial, el cineasta como víctima colateral de la muerte del cine, la infancia como paraíso y como infierno.

Por supuesto allí estaba también Wim Wenders y sus retablos de la desolación, autorretratos procedentes de otros ámbitos y otros huérfanos. Y allí estuvo Bertolucci con una película de largo recorrido, *El último tango en París*, 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? Nada como el cine español de la época refleja ese sentimiento, pues el destino de aquel contingente no pudo ser más trágico. Algunos, como Saura y Chávarri, se rindieron sin condiciones a la estética del poder. Otros, como Franco y Zulueta, vagaron como fantasmas por el limbo de una nueva realidad que nunca entendieron. 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*, cuyo altar de los muertos es también el de la figura demiúrgica en extinción. Y el propio Wenders, en *Relámpago sobre 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. De nuevo el cine español está en la vanguardia, pues los innumerables vericuetos narrativos de *Elisa, vida mía*, las representaciones *en abyme* de *Los restos del naufragio*, o incluso el duermevela agónico de *Sonámbulos* o *Arrebato*, muestran un ensimismamiento suicida aún más acusado que el de las presencias espectrales reconstruidas por Truffaut o Wenders. 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: su oscuro objeto del deseo no es otro que el inminente final de sus días y del cine en el que creyó.

Recuerdo ahora el evangelio de la melancolía según Serge Daney, su sentimiento de desamparo frente al destino del cine clásico, desterrado de las pantallas y enclaustrado en los nichos televisivos: otro motivo de orfandad. En el caso del cine moderno, ni siquiera esa reacción neurótica pudo detener la sospecha de que en realidad habíamos 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 estamos en ello. Sin embargo, hubo un tiempo en que todo eso provocó una gran desolación, el convencimiento generalizado de que debíamos superar algo que ni siquiera podíamos asumir. De ahí el largo período en el que estuvimos de luto, el tiempo de las lamentaciones, la edad del duelo. 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, Bergman se retiró del celuloide, Bresson filmó *El dinero* a modo de despedida sarcástica, murieron Truffaut y Tarkovski... Y también Fassbinder, siempre Fassbinder. El lado oscuro, aún más oscuro, de Pasolini: la abominación de la intelectualidad, la radicalización de la política hasta su desactivación como actividad pública, 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. De nuevo en España, sin embargo, un émulo: Eloy de la Iglesia, que también desaparece de la escena a principios de los ochenta.

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 Kaurismaki o 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 Kaurismaki, sobre todo desde *Sombras en el paraíso* hasta *La chica de la fábrica de cerillas*, 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* o *Paisaje en la niebla*, 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* o *Pallombella rossa*, 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*, *Abril* y *La habitación del hijo*.

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 exagera 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 Kaurismaki 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 Daniëlle 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 sus *Histoire(s) du cinéma*, 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 *Prénom Carmen*, *Je vous salue Marie*, *Detective* o *King Lear*, 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. En *Histoire(s) du cinéma*, sin embargo, 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?*, 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*, 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 *Days of Being Wild*, el inicio de una trilogía que acaba de cerrar con *2046*. El eje se estaba desplazando definitivamente, los nuevos relatos y las nuevas formas de captar una realidad multiforme procedían 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, nosotros seguimos 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*, 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*. La vida sigue otros derroteros, pero para muchos la edad del duelo todavía no ha terminado.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.