

Supervivències i mediacions del cinema europeu

Iván Pintor

El cinema són els seus talls, el lloc on acaba un pla i l'espai des del que un gest suspès dóna motiu a una segona història. Ara fa vint anys, el *Cant per la unificació d'Europa*, el tema que Zbigniew Preisner va compondre per a la pel·lícula *Tres colors: Blau* (*Trois couleurs: Bleu*, 1993), de Krzysztof Kieslowski, conclouïa sobre el rostre d'una dona, Juliette Binoche, en la que semblava possible la redempció d'una pèrdua heretada de Rossellini pel cinema i la història europea: la mort del fill, el menyscapse de qualsevol expectativa davant del sacrifici inútil d'una generació marcada, com els personatges de *Roma, ciutat oberta* (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945) i *Alemanya, any zero* (*Germania, anno zero*, Roberto Rossellini, 1947), per la II Guerra Mundial.

Amb prou feines un any més tard, l'himne coral de Preisner per a *Tres colors: Blau*, inspirat en l'Epístola de Sant Pau als Corintis, es transformava en un bolero i culminava amb els dos plans finals de *Tres colors: Vermell* (*Trois couleurs: Rouge*, 1994), l'un tallat contra l'altre. D'una banda, compareixia el rostre de l'actor Jean-Louis Trintignant, un vell jutge jubilat obsessionat per espïar els seus veïns, i d'altra la imatge televisiva de la jove Valentine (Irène Jacob), rescatada d'un naufragi al Canal de la Manxa i congelada en idèntica postura que aquella que l'havia convertit en una model omnipresent a tanques i cartells publicitaris, sobre el vermell que tanca la trilogia de Kieslowski encarnada en els colors i els valors de la República francesa: llibertat, igualtat i fraternitat.

Vint anys després, el mateix actor, Jean-Louis Trintignant, es posa al servei de Michael Haneke per trobar un altre rostre femení, el d'Emmanuelle Riva, a *Amor* (*Amour*, 2012). Amb un discurs nihilista oposat a l'europeïsmes crític però esperançat de Kieslowski, Haneke es situa davant el llindar buit d'una pèrdua i fa de la música de Schubert un lament per la dissolució d'Europa. Ja no es tracta d'una jove rescatada d'un naufragi, sinó d'una dona gran condemnada a una vida sempre pitjor, al límit del

significat del propi terme vida, que està al final d'un contraplà que ha deixat d'èsser esperat. En aquest salt hi apareixen qüestionades tant la naturalesa de la representació de l'amor com la idea que amb el contraplà cristal·litza sempre la idea d'un futur.

El final violent de les famílies d'*El séptimo continente* (*Der Siebente Kontinent*, 1989) i *Funny Games* (1997), l'homicidi encobert de la nena d'*El vídeo de Benny* (*Benny's Video*, 1992), l'automutilació de *La Pianista* (*La Pianiste*, 2001), el suïcidi de Majad a *Caché* (2005) o la subtil connivència entre el rigorisme d'una comunitat protestant i les arrels del nazisme a *La cinta blanca* (*Das weiße Band*, 2009) reiteren, dins la cinematografia de Haneke, el fútil ritual d'un sacrifici que no aconsegueix redimir la comunitat ni estroncar la continuïtat entre el passat, el present i el futur. A *Amor*, com a sentència George (Jean-Louis Trintignant), “no hi ha drama ni tragèdia”. Mitjançant la precisió atroç d'una posada en escena tancada al teatre d'un apartament burgès es desplega la *nuda vita*, la vida exposada a una nuesa que mira cap a l'exterior.

L'amenaça de la violència institucionalitzada –que en la filmografia anterior de Haneke es conjuga en un present blindat davant de qualsevol intrusió– es revela a *Amor* com la necessitat de rescatar la paraula tràgica en la seva vinculació amb el ritual i la violència. En un dels instants més bells de la pel·lícula, Georges explica a Anne com, a la seva infància, en tornar a casa després d'assistir a una projecció cinematogràfica, es va trobar al portal amb altres nens. Allà, per presumir que la seva mare l'hagués deixat anar a a el cinema sol, va començar a explicar la pel·lícula, i en el tràngol de fer-ho, es va anar emocionant més i més. Sense deixar de relatar cadascuna de les seqüències, va començar a plorar i va haver de concloure el seu relat entre llàgrimes davant dels seus companys estupefactes, que no van reaccionar.

No hi ha amb prou feines llàgrimes, a *Amor*, però sí que hi ha, com en aquesta seqüència, una segona pel·lícula, que no es veu. En situar la malaltia de l'anciana en un entorn burgès, l'abast del drama no queda mitigat. Ans al contrari, d'aquest relat n'emergeixen les múltiples situacions anàlogues que, en circumstàncies més penoses, afronta una Europa amenaçada per la destrucció de l'estat del benestar. Si *La cinta blanca* es preguntava en quin punt la servitud voluntària dels individus es comunica amb el poder objectiu i intentava esclarir quins eren els *daímonos* d'una Europa en

què encara no hi havien comparegut les causes del nazisme, *Amor* no només parla de la senectud, i, més que cap altra pel·lícula de Haneke, acompanya els seus personatges, sinó que posa el dit a la nafra de la crisi de la societat europea.

A través dels petits gestos que restitueixen la intimitat d'una parella d'ancians i que no tracten, com és el cas de *La cinta blanca* o *Caché*, d'anunciar les conseqüències d'un error tràgic, *Amor* delata darrere l'aïllament dels personatges l'emergència d'una situació postpolítica en què tant la participació de la comunitat com la democràcia es veuen amenaçades. La postdemocràcia moderna, sembla advertir Haneke, observa un punt en comú amb el nazisme i el feixisme: no coneix un altre valor que la vida i, en estendre el seu judici fins al reducte del cos i el llenguatge, provoca una suspensió de la política. El símptoma, com passa a moltes de les pel·lícules abordades en aquesta monografia, és a fora: avui no és possible afrontar una dissecció del cinema europeu contemporani sense enfrontar-se en primer lloc a la situació que travessa Europa.

Una aproximació atenta a la trajectòria de Haneke i a les pel·lícules que destaquen al panorama recent del cinema europeu –de *Holy Motors* (Léos Carax, 2012) a *Tabú* (Miguel Gomes, 2012) i de *Film Socialisme* (Jean-Luc Godard, 2010) a *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011), *Fausto* (Aleksandr Sokurov, 2012), *Melancholia* (Lars von Trier, 2011) o *Play* (Ruben Östlund, 2011)– confronta les seves imatges amb l'obertura d'una situació de crisi que transcendeix qualsevol qüestió política. Europa, que en virtut de la constant remodelació de les seves fronteres és el més nou dels continents, s'ofereix com un camp d'estudi necessari per a la supervivència de gestos i escriptures visuals, per una constant migració de formes en què el cinema o, millor encara, les imatges cinematogràfiques es debaten entre el cabal de la circulació global i l'exercici de rescatar una forma de resistència a cada gest, a cada tall i a cada pel·lícula invisible.

La frontera, que existeix com a mediació entre la idea d'una humanitat comuna i la diversitat de cultures, no només separa les cultures, sinó que les connecta. Si la identitat europea –que és formal i s'ajusta més a un projecte i a una actitud que a un resultat– apareix avui confrontada amb el passat és potser per la gradual desaparició de la idea de futur, que ha deixat d'existir com a territori imaginari en què dipositar

il·lusions, esperances, somnis i transformacions per convertir-se en l'espai de la mera reiteració. El paper del cinema, que no coneix altra frontera que la que imposa la seva pròpia pantalla com a espai de mediació, és cabdal en l'articulació entre la crisi, els valors individuals, la relació entre les imatges i la seva genealogia i la prioritat cap a la que apunta la tasca aquí exposada: la *reapropiació* del futur.

En efecte, en enfrontar-se al cinema europeu, un equip d'investigadors d'universitats espanyoles i europees aglutinats entorn del grup CINEMA, fundat pel catedràtic Domènec Font Blanch i reconegut pel Ministeri de Ciència i Tecnologia al seu programa de R+D, ha partit d'una premissa doble. En primer lloc, i conforme a la tasca desenvolupada per l'OCEC (Observatori del Cinema Europeu Contemporani), donar forma a un estudi interdisciplinari, estètic, filosòfic i industrial de la cinematografia europea recent. Però, en segon lloc, i de forma prioritària, la tasca de l'OCEC –que aquí es corona i que comença amb l'atenció particular cap al relat, el gest, la posada en escena, el treball interpretatiu i la recepció crítica– té el propòsit de crear un coneixement socialment útil, destinat no només a l'àmbit acadèmic, sinó sobretot al públic, als cineastes i a aquest futur de les imatges que Kieslowski apuntava a *Tres colors: Blau* i del que Haneke n'adverteix el perill a *Amor*.

“*Que cadascú persisteixi en la condició en què estava quan Déu el va cridar*”, assenyala Pau a l'epístola als Corintis (7:20) invocada per Kieslowski. Però, quina és la condició, la trucada (*klesis*) a què han estat convocats els personatges octogenaris de Haneke i, en definitiva, la pluralitat de veus que constitueix el cinema europeu contemporani? Almenys dos dels treballs aquí reunits, en concret els que s'apropen al cinema italià i al cinema portuguès, comencen amb un mateix interrogant: existeix el cinema portuguès...? Existeix el cinema italià...?, i dos més, al voltant del cinema suec i el francès, apelen en la seva obertura cap a una desaparició, la del cineasta Ingmar Bergman –a la que caldria afegir altres desaparicions recents, com la d'Angelopoulos– i a una altra frontera, per ventura major: la que trenca el ritus comunal de la sala de cinema com a espai de projecció, de mediació del desig. “*El cinema avorreix fins a morir*”, diu Aurora, un dels personatges de *Tabú*.

Aquesta fissura, la cita amb una absència, constitueix de manera necessària el lapse, l'interval des del que es pot observar la reconstrucció, les possibilitats a què treu el cap el cinema europeu contemporani o, com centra el text sobre el cinema espanyol aquí recollit, la metamorfosi des de la que les imatges desvetllen una vida pròpia i s'articulen com a vehicle de dramaturgia, de veus tan poderoses com les de Haneke, capaces de formular una paraula tràgica que privilegia l'absència de fronteres. Són tres talls gairebé inadvertits els que podrien donar peu al recorregut que, des de les següents pàgines, perllonga la tasca desenvolupada per l'OCEC al llibre col·lectiu *Derivas del cine europeo contemporáneo*¹, als successius congressos/mostra MICEC (Mostra Internacional del Cinema Europeu Contemporani, 2005-2008) i al congrés Mutaciones del Gesto en el Cine Europeo Contemporáneo (2012).

El primer d'aquests talls pertany a *Amor* i, com un miratge, revela davant George la figura elegant i bella d'Anne fent lliscar els dits sobre el teclat del piano quan, en realitat, ja jeu malalta a l'habitació. El segon dels talls, més irònic, apareix durant la construcció d'un dels personatges dels que Denis Lavant n'assumeix el rostre en el seu periple a bord de la limusina de Holy Motors: arribat a un magatzem, s'enfronta a un home, al que assassina per assumir, amb la seva disfressa, el doble de la seva identitat, abans que, per tall i sense més explicació, Carax doni pas a un nou episodi en el seu viatge al fons de la nit parisenca. El tercer tall, la tercera cesura, obre la segona part de *Tabú* i confronta, com en el cas de Haneke, el rostre d'un ancià amb el de la seva estimada absent.

Després d'entrar en un centre comercial construït al voltant d'un hivernacle habitat per palmeres i una densa vegetació tropical, Pilar (Teresa Madruga) i Santa (Isabel Muñoz) seuen davant Ventura (Enrique Espírito Santo), el protagonista de *Tabú* que, de sobte, revela: “Ella tenia una hisenda a l'Àfrica. L'Aurora tenia una hisenda a l'Àfrica, al peu del Mont Tabú”; el segueix un brevíssim primer pla de la jove Aurora (Ana Moreira) i la imatge d'un nen africà acompanyat pel seu ruc que arrossegueu la pel·lícula cap a un compromís amb el fil d'una narrativa clàssica, amb el passat d'un cinema de gènere que, com un sortilegi destinat a preservar un misteri, posseeix les imatges ulteriors.

¹ Font, Domènec y Losilla, Carlos (Ed.). *Derivas del cine europeo contemporáneo*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2007.

En els tres casos, es tracta de talls no subratllats que donen veu a un fantasma, no ja a un motiu narratiu o iconogràfic sinó a l'espai traçat entre el que podrien haver estat motius clàssics. L'atles d'un hipotètic cinema europeu contemporani és, sobretot, un mapa de fantasmes que apareixen en els talls, la hipòtesi d'una continuïtat eixamplada des del tall. És la necessitat de seguir el que, com una cita a la que sempre s'arriba tard, fa dels millors cineastes contemporanis uns cineastes intempestius, en el seu temps però lleument apartats d'ell per poder no només plantar cara a la malenconia del present sinó rescatar el futur de les urpes d'un sistema financer que, especulant amb el crèdit, s'ha apropiat l'avenir. Sigui quina sigui la trucada, aquests talls són balises, resistències del gest i del relat davant d'una crisi concebuda i publicitada com a límit, com una falsa i fatal detenció del present.