

La projecció que es perd

Tradicions, obsessions i excepcions del cinema francès contemporani llegides des de 'Holy Motors', de Leos Carax

Santiago Fillol

La projecció que es perd

En el punt deu de *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, Benjamin exposa amb visionària lucidesa una vivència complexa: “A l'Europa occidental l'explotació capitalista del cinema impedeix que sigui presa en consideració la legítima pretensió a ser reproduït que té l'home d'avui. En aquesta situació, la indústria cinematogràfica té tot l'interès a estimular, mitjançant representacions il·lusòries i ambigües especulacions, la participació de les masses”.¹

Benjamin aborda aquesta “legítima pretensió a ser reproduït que té l'home d'avui”, prenent com a referència, entre d'altres, el cinema de Dziga Vertov on els actors eren gent del poble que passava a la pantalla: gent que es projectava al costat de les aspiracions de la seva època. En això resideix “la legítima pretensió a ser reproduït” que enuncia Benjamin en aquest punt. És a dir, a ser “projectat”, en el més ampli dels seus sentits: un reconeixement del desig projectat a la pantalla de cinema, que es podia canalitzar i “realitzar” en la seva Projecció: projecció a la pantalla, i projecció de l'imaginar d'un home entremig dels homes; de l'imaginar com a acte que esdevé material.

Aquesta vivència, que avui dia es torna més confusa si atenem a la banalització de les reproduccions que del ser del poble han realitzat els *reality show* de la televisió, i la multiplicació d'imatges d'Internet, era un dels pilars essencials en què Benjamin

¹ Benjamin, W. *L'obra d'art a l'època de la reproductibilitat tècnica*. Trad. Jaume Creus. Barcelona: Edicions 62, 2011.

descobria la raó de ser del cinema: projectar els desitjos d'una època i els seus homes, i materialitzar-los en aquest acte.

Benjamin descobria al cinema una forma tècnica de mediació dels desitjos i les aspiracions, que podria trobar a la projecció cinematogràfica la seva noble concreció². També veia el perill d'una indústria que buscava “*estimular*” aquest desig legítim, “*mitjançant representacions il·lusòries i ambigües especulacions*”.

L'últim film de Leos Carax, *Holy Motors* (2012), comença encarnant al seu pròleg la complexitat d'aquesta vivència: la projecció dels desitjos d'una època del cinema, que es trunquen davant la mort del vell ritu comunal de la sala de cinema i allò que des d'ella es projectava.

Les primeres imatges de *Holy Motors* són els experiments que Étienne Jules Marey va registrar sobre pel·lícula cinematogràfica per estudiar la locomoció humana i animal a la fi del XIX. Les imatges primitives de Marey que van encoratjar els desenvolupaments de Muybridge, i d'Edison i Lumière, són imatges que no van ser concebudes per ser projectades, almenys fins a l'arribada dels germans Lumière. Aquestes imatges del cinema, prèvies a la història de la seva comunal projecció posterior, obren la declaració d'intencions de Carax. Després d'elles, apareix una sala de projecció poblada d'espectadors en estat vegetatiu. No sabem si dormen o estan morts, però res del que succeeix a la pantalla que no veiem els provoca el més mínim gest. Els sons de la projecció ressonen a l'interior d'una habitació d'hotel anodina, on el mateix Leos Carax es desperta, com somnàmbul, després de molts anys fora del cinema. Camina per la cambra, troba una escletxa en un mur, i s'obre pas cap a aquesta sala de cinema, en què tota la platea roman en estat *mortvivent* davant d'una projecció que ja no els arriba. El pròleg es va desfent en el contraplà que Carax, un nadó a quatre grapes i un gos (els únics espectadors vius d'aquesta sala) veuen succeir a la pantalla: una escotilla de vaixell, amb una noia al darrere, s'allunya amb els sons d'una sirena que anuncia la

² En un article suggeridor i recent, Raffaele Pinto pren aquesta mateixa premissa benjamineana com a eix del seu estudi sobre la “mediació del desig” a *Lo Sceicco Bianco* de Fellini. Vegeu: Pinto, Raffaele. “*Lo Sceicco Bianco* e la mediazione immaginaria del desiderio”. En: Frezza, Gino; Pintor, Iván (Ed.). *La Strada di Fellini*. Napoli: Liguori Editore, 2012.

partida. La projecció s'allunya, com vaixell que salpa, de la sala i dels absents espectadors que la poblen. O almenys això sembla intentar dir-nos Carax amb la pedagògica literalitat del seu pròleg.

Cada època, cada cànon del cinema, ha donat forma a aquest anhel i malestar en aquests films del cinema sobre el cinema, que ens deixen veure un estat de la seva qüestió i la seva Història. No obstant això, mai havíem vist una proposició tan literal (fins i tot es podria jutjar com a il·lustrativa), de la doble mort d'aquesta vivència al començament mateix del film que es disposa a abordar-la: allò que ja no es projecta, allò que projectat no arriba i es perd...

El film de Carax irromp entre una sèrie de revisionismes sobre l'estat del cinema, que permet analitzar no només un estat del cinema francès contemporani, des d'on sorgeix l'obra de Carax, sinó també del cinema contemporani en general, prenent com a eix la vivència de la projecció que es desfà i es perd.

A les pàgines que segueixen, es prendran les imatges de *Holy Motors* com a eixos extrems d'aquest plantejament, que descobrim esbossat en alguns passatges destacats del cinema francès contemporani.

El gènere ‘Sunset Boulevard’

Molt pocs cineastes tenen la necessitat tremenda de fer el seu propi *Sunset Boulevard* (*El crepusculo de los dioses*, Billy Wilder, 1950). Aquest gènere que va des de Billy Wilder i *Cautivos del mal* (*The bad and the beautiful*, 1952) de Minnelli, a *Le Mépris* (1963) de Godard i d’allà fins a les darreres obres de David Lynch (*Mulholland Drive* [2001] i *Inland Empire* [2006]) i Apichatpong Weerasethakul (*Uncle Boonmee who can recall his past lives* [*Long Boonmee raleuk chat*, 2010]), i que sempre es teixeix entre històrics ressentiments i frustracions vitals i financeres. Carax és un *revenant* desesperat i la seva pel·lícula un Apocalipsi del cinema tan intens i humà com els seus predecessors en aquest particular gènere. No obstant això, *Holy Motors* descobreix una particularitat inquietant. A les seves predecessores es veuen sempre els vestigis d’una època del cinema que fineix. En Carax, apareixen amb més força els vestigis i turments d’una època del cinema encara per venir.

Si comparem entre elles les vivències davant “la projecció” que cadascun dels referents dels *Sunset Boulevard* de cada època ens ha llegat, podrem situar d’una manera més explícita la radical novetat que imprimeix el film de Carax al panorama del cinema francès contemporani, i del cinema contemporani en general.

A *Sunset Boulevard*, Norma Desmond (Gloria Swanson) obligava Joe Gillis (l’aturat guionista del cinema sonor encarnat per William Holden, retingut per l’estrella del mut a la seva decrepita mansió) a contemplar, a la fastuosa sala de projecció del seu propi saló mausoleu, les pel·lícules del període mut que ella mateixa havia protagonitzat per a glòria d’un cinema perdut. Els films de Cecil B. De Mille que el majordom Von Stroheim projectava per a una espectadora que es mirava al mirall d’una altra època, i per a un espectador que contemplava la irremeiable desincronització d’aquestes èpoques, exposaven les esquerdes d’una vivència que començava a deixar de ser compartida. Norma Desmond projectant-se cap al passat des del seu arqueològic cementiri saló: “*Segueixo sent gran, són les pel·lícules les que s’han tornat petites... No necessitàvem diàlegs, teníem rostres...*”. Joe Gillis, fumant en silenci, assistia a les

bretxes d'aquests cànons, i de les projeccions d'aquests cànons que Desmond, solitària i telarañada, escenificava amb un desmesurat histrionisme, posant el seu rostre entre els rajos d'aquestes projeccions del passat, per jurar amb vehemència que tornaria a la pantalla. Que tornaria a projectar-se.

Mig segle abans que Lisandro Alonso a *Fantasma* (2006), o Tsai Ming Liang a *Goodbye, Dragon Inn* (2003) reprenguessin la vivència d'una projecció que s'estanca en una museització sense remei, les seqüències de Norma Desmond oficiant de presentadora i protagonista d'una projecció fora del temps, marcaven a foc aquesta vivència que es reprendria a les obres esdevenidores amb les quals cada època erigiria els seus propis *Sunset Boulevard*.

Si aquesta va ser la marca clàssica del gènere, Godard va recollir el testimoni reprenent totes les matèries del radical cinisme amb el que Billy Wilder el va inscriure a la Història del cinema. A *Le Mépris* (1963), la vivència de la projecció succeeix en una cabina d'un decrepit Cinecittà (el cèlebre estudi europeu que el productor americà planeja vendre a una cadena de supermercats), en què Fritz Lang visiona al costat de Jerry (Jack Palance) els *rushes* de L'Odissea que està rodant. Jack Palance asisteix a les disquisicions filosòfiques sobre la lluita entre homes i déus, i a les imatges que Lang ha rodat des de la malànima godardiana: una successió d'estàtues i busts d'una altra època, trufadas de penèlopes nues, que fan saltar al productor de la seva butaca per agafar les bobines rodades i llançar-les amb clàssica acrobàcia sobre la pantalla. “*Són escombraries, això penso del que està rodant*”, etziba mentre segueix llançant les bobines sobre la pantalla en blanc. Explicitació del gest de la projecció perduda, i de les seves profecies sobre l'esdevenir del cinema. Unes bobines caient sobre una pantalla buida. Quan s'encenen els llums, sota aquesta pantalla apareix, pintada per Godard, la cèlebre cita de Louis Lumière que, tal vegada, va conjurar des dels seus orígens aquesta vivència: “*El cinema és una invenció sense futur*”. Així llegia el cineasta més fort del modern cinema europeu la vivència de la projecció que es perdia entre les ruïnes del clàssic.

Si prenem aquesta experiència al cinema contemporani, *Inland Empire* (David Lynch, 2006) apareix com a referent obligat: el drama de Lynch és un drama plàstic, en un sentit molt històric del terme. La veritat que emergeix de les esforçades imatges d'*Inland Empire*, revela, des de l'horrorós mecanisme figuratiu que han heretat, l'atàvic temor de les criatures a quedar capturades en una imatge... a ser clavades i dissoltes en una imatge projectada. A diversos paratges incerts d'*Inland Empire*, Laura Dern va patint el rumb de pla desconegut a pla desconegut pel qual va vagant el seu cos: “*M’heu vist abans? Digueu-me si m’heu vist*”, suplica Laura Dern als éssers que troba als estranys recintes de la seva deriva. És una angoixa que es reitera amb força a tot el film. Una noia desnonada davant la reclusió que li imposa cada nou pla que trepitja; una noia suplicant que algú la reconegui, que algú li retorni una mirada, un bri d’existència de la seva projecció perduda... En un moment de la pel·lícula mira al voltant seu; mira desorientada, fuig d’una perseguidora intangible, és a punt de morir en la seva segona vida, i arriba a les palpentes a una sala de projecció buida: en ella es projecta la seva mateixa imatge, com directe televisiu. Allí, engabiada, com una papallona clavada, es mira succeir en una pantalla que l’ha atrapat en el seu intent de fugida... En aquesta sala, i davant aquesta projecció que l’amuntega i desdoblega, s’acaba la fugida que l’havia posat a córrer pel famós sender d’estels de Hollywood Bulevard. Repicadissa de la Història, ofuscació d’aquesta vivència que es projectava: el que es desdoblega i projecta ja ni tan sols serveix per enagrir les nostàlgies d’altres èpoques, ni per enfurismar els nous mecenes del cinema d’art i assaig europeu: als contemporanis, la projecció es torna una vivència irreconeixible. El rumb mortuori i final d’una llarga deriva del cinema.

Weerasethakul, com Alonso i Tsai Ming Liang, també incideix en aquest gir fosc i final que el cinema contemporani sembla haver dipositat sobre les projeccions. “*Tota fotografia és el record d’una projecció, d’una ocurrència de projecció, i la premonició d’una ruïna, o d’una desaparició*”³. A *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*

³ “(...) toute existence comporte la possibilité et la nécessité de sa ruine. De même, une ombre s’esquisse sous tout advenir de lumière et, de cela, toute ombre portée est la preuve. Parce qu’elle est aussi, à sa façon, une ombre, ou le dépôt d’une ombre, toute photographie est le souvenir d’un rayonnement, d’une occurrence du rayonnement, et la prémonition d’une ruine, ou d’un effacement”. Bailly, Jean-Christophe. *L’instant et son ombre*. Paris: Éditions du Seuil, 2008, p. 153.

hi ha dues seqüències cabdals on les fotografies recorden els vapors de la Història i projecten el seu avenir: les fotos del fill, Boongsong; i les fotos del pare, Boonmee. Les fotos de Boongsong en les quals apareix la història de la seva transformació en el Ghost Monkey que se seu al sopar familiar; i les fotografies que figuren el somni de futur de Boonmee, obrant la seva desaparició en la platònica caverna que el realitzador escull per filmar els últims instants del personatge que dóna títol al seu film. La manera figurativa despallada que Weerasethakul adopta per obrar aquesta projecció de futur des d'un grapat escàs de fotografies, en un film rodat en sis bobines/estils cinematogràfics diferents (un per cadascun dels estils/cànons de la història del cinema tailandès que conjura i homenatja a la seva obra), constata –de manera més o menys conscient– el paper que exerceix la projecció en aquestes cada vegada més elegíiques mostres del gènere “Sunset Boulevard” en les seves versions contemporànies. En aquestes fràgils i cada vegada més primes “projeccions”, es juga el rumb de l'experiència que Norma Desmond va llegar al cinema des d'aquest saló mausoleu en què projectava les imatges d'un altre temps.

Abans de morir, emparat al gineceu de la caverna, Boonmee, l'home que podia recordar les seves vides passades, relata el seu últim somni; el somni d'una vida futura que ja no aconsegueix recordar ni projectar del tot; una vida futura plagada de forats: *“Anit vaig somiar amb el futur. Vaig arribar allí en una espècie de màquina del temps. La ciutat del futur estava governada per una autoritat capaç de fer desaparèixer qualsevol... Quan troben ‘gent del passat’, projecten una llum sobre ells. Aquesta llum irradia imatges del seu passat sobre una pantalla; imatges que van des del passat fins a la seva arribada al futur... Una vegada que aquestes imatges apareixen, la gent del passat desapareix”*.

Entre el seu relat hi van apareixent les fotografies de Nabua; fotografies d'un futur incert on veiem un grup d'adolescents amb vestits militars i armes, portant un Ghost Monkey com el seu fill lligat amb una corretja: el mico d'aquestes fotos ha aconseguit ara una nitidesa excessiva, gairebé ordinària, com en una fotografia de facebook penjada per adolescents, o per soldats americans d'Abu Ghraib... Quan

Weerasethakul projecta aquestes imatges de Nabua sobre la rememoració incerta de Boonmee, el seu personatge desapareix de la memòria de la pel·lícula, i de la memòria dels personatges de la pel·lícula. Són imatges que assoleixen el seu patrimoni d'esdevenidor passat; imatges que es desfan en aquest procés excessiu⁴.

Aquesta culminació de tota projecció possible que posa en escena Weerasethakul, tanca amb perfecta i contemporània tensió l'arc que va obrir Norma Desmond al seu saló.

El desnonat acte de Carax a *Holy Motors*, obliga a pensar aquesta relació un pas més enllà d'aquest històric i esquerdat arc.

El que embruixa i desencaixa el gènere dels *Sunset Boulevard* de cada època, i especialment el rumb contemporani per aquesta tradició, és la mort o decadència de la projecció: alguna cosa que registrada no arriba a projectar-se sobre el món. Alguna cosa que no aconsegueix transmetre's sobre ell. Aquest símptoma és el que Carax assumeix radicalment al seu últim film, i és el primer que es planta en el futur d'aquesta vivència per començar a pensar-la, i a registrar-la, des de la seva ficció futurista: un món sense projeccions. No hi ha pantalles, però el cinema segueix subsistent, i malvivint, en pràctiques clandestines.

A *La maman et la putain* (Jean Eustache, 1973), Alexandre (Jean Pierre Léaud) narra, en el moment més fràgil dels seus escaramusses sentimentals, un somni

⁴ Aquestes fotografies vénen de *Primitive*, la instal·lació que Weerasethakul va produir i que va servir de pedrera imaginària per *Uncle Boonmee*. Weerasethakul va descobrir la història de Nabua el 2008, i el seu pou de morts i memòries extingides es va convertir en el pou de *Primitive*: era la primera vegada que una obra de Weerasethakul no provenia de la memòria familiar de l'autor, sinó de la memòria d'un poble, dels desapareguts d'un poble, que emergien des d'una nau espacial/màquina del temps estranya, inserida en aquest lloc: "The Primitive project is about re-imagining Nabua, a place where memories and ideologies have been extinguished. The video installation features the teenage male descendants of the farmer communists, who were invited by Apichatpong to fabricate new memories in the building of a spaceship in the rice field. Used as a place to hang out, sleep and dream, the spaceship also takes on its own life in the landscape". Newman, K. "A Man Who Can Recall His Past Lives". En: Quandt, J. (Ed.). *Apichatpong Weerasethakul*. Austrian Film Museum, 2009.

apocalíptic que havia tingut un dia que es va adormir conduint per l'autopista. En despertar-se després de xocar amb les tanques de seguretat, va pensar que tot allò que veia estava passant mil anys enrere, o mil anys més endavant. Ruïnes de totes les civilitzacions que s'amuntegaven unes sobre unes altres: les piràmides i les fàbriques modernes. Rodamons partint, com als finals de les pel·lícules de Chaplin, però sense rumb; partint cap a enlloc... Entre totes les ruïnes enumerades al seu somni apocalíptic, les últimes imatges que relata són aquestes: *“J'ai pensé qu'il n'y en avait plus pour longtemps, qu'il en serait bientôt fini tout ça...des voitures, des HLM, des cinémas. Peut-être quelqu'un de très vieux, l'ancêtre, se souviendra encore et racontera aux jeunes qu'il y avait des cinémas, que c'était des images, qui bougeaient, qui parlaient. Et les jeunes ne comprendront pas”*⁵.

En aquest precís dia somiat per l'Alexandre del rabioso Eustache, instal·la Carax els seus “Holy Motors”. En aquest temps d'incert i vell futur: entre mil anys enrere o mil anys endavant, on només alguns vells es recordaran que hi havia imatges que es projectaven, i ja ningú els entendreà, i potser sigui necessari tornar a furgar els seus registres per topar-se amb una imatge. Com a les pioneres experiències de Marey, disparant amb una escopeta caça-imatges per registrar vivències que mai serien projectades, que només es bastaven amb el seu registre per avançar en aquest temps en el que el cinema ni tans sols no era cinema; un temps anterior als germans Lumière i els seus anhels de sortir a projectar allò registrat, allò aprehès. Les imatges del somni del personatge de Eustache, com les de l'únic dia en què succeeix *Holy Motors*, no parlen d'una celebració del cinema, sinó d'una supervivència.

⁵ Diàleg d'Alexandre a *La maman et la putain*: “Une fois, je me suis endormi sur l'autoroute, entre Marseille et Lyon. Ces lignes qui défilent. Je me suis endormi quelques instants... Et je me suis réveillé parce que ma voiture a heurté le truc du côté gauche qui sépare les deux sens. Je me suis accroché au volante, essayant de garder les deux ouverts. Et j'ai vu, ce n'était pas une idée, pas un mirage, ... j'ai vu, comme si on pouvait voir le même endroit il y a 1000 ans, ...dans 1000 ans, ... Cette piste de bitumen, de gourdon, complètement fissuré, lézardée, envahie par les herbes, quelque chose comme le vestige d'une civilisation ancienne. Délabrée, inutiles, le Parthénon...les piràmides...l'autoroute, les usines, tout était pareil. Et sur cette piste, des vagabonds, à pieds, des hommes, des femmes, un sac au bout d'un bâton sur l'épaule, marchant, comme à la fin des films de Charlot. Mas pour aller quelque part. C'était fini. Pour aller. Ils allaient... J'ai pensé qu'il n'y en avait plus pour longtemps, qu'il en serait bientôt fini tout ça...des voitures, des HLM, des cinémas. Peut-être quelqu'un de très Vieux, l'ancêtre, se souviendra encore et racontera aux jeunes qu'il y avait des cinémas, que c'était des images, qui bougeaient, qui parlaient. Et les jeunes ne comprendront pas.” Eustache, Jean. *La Maman et la Putain. Scénario*. Paris: Cahiers du Cinéma-Gallimard, 1998.

‘Holy Motors’

“*Faire la part du feu*” és una expressió que només existeix en francès, i designa l’experiència d’acceptar que es perdran moltes coses importants per poder preservar alguna cosa important. Com quan en un incendi abrasador es pren consciència que per salvar alguna cosa, el més preuat o potser l’única cosa que es pot salvar, el foc consumirà de bona gana tota la resta. Aquesta resta que s’extingeix és “la part del foc”. Maurice Blanchot pren aquesta vivència determinant per pensar la literatura extrema d’autors com Kafka o Rimbaud, que van assumir i van avivar l’acte d’un incendi devorador sobre les seves paraules, sobre la seva llengua, per preservar de l’incendi els gestos més essencials de la seva obra.

Després de tretze anys sense rodar un llargmetratge, Leos Carax retorna al cinema amb *Holy Motors*, una pel·lícula en tretze episodis: un per cada any de la seva absència al cinema. Tretze anys són massa anys de pel·lícules imaginades i frustrades, d’imatges que es projecten i cremen com Ícar abans d’arribar a existir. Sabem que Carax va arribar al cinema rodant amb urgència, les seves primeres pel·lícules tenien l’edat del seu autor, i aquest no tenia temps a perdre: *Chico conoce chica* (*Boy meets girl*, 1984) i *Mala sangre* (*Mauvais sang* 1986) tenien la preciosa virtut de ser radicalment contemporànies, d’estar en sincronia amb els sentiments d’un cineasta a la vintena vivint al seu temps. A partir de *Les amants du Pont-Neuf* (1991) tot va començar a dilatar-se, i Carax, a les seves llargues esperes per rodar, va abandonar el present, per encoratjar el virus d’avançar-se al seu temps.

Holy Motors és la més extrema de totes les seves últimes i llargues esperes. En ella Denis Lavant (ser i criatura de gairebé tot el cinema de Carax), interpreta, potser, tots els personatges d’aquestes restes de pel·lícules que, imaginades en l’espera, amb prou feines van arribar a ser salvades de l’incendi. Tretze fragments units per una limusina –camerino en moviment– on Lavant (Mr Oscar) es va auto-caracteritzant durant els seus trajectes d’una vida a l’altra. A cada parada de la limusina, un nou personatge: banquer, captaire romanesa, pare de família, Mr Merde, ancià moribund, etc.

La trama té la senzillesa d'allò episòdic, una mica com *Kill Bill* (2003) de Tarantino, que s'orientava amb una llista de persones a assassinar... Un full de ruta mínim: només sabem que dins de la limusina ha de canviar-se i maquillarse fins a mudar-se en un nou ésser. Aquest sembla ser el seu treball. Una limusina, que com assenyala Carax, oficia d'aparell voluptuós: “*ho fa tot per ser vista al carrer, i ho fa tot perquè ningú pugui veure el seu interior*”. Una màquina d'obrar invisibles, una màquina que protegeix invisibles.

En la seva tercera missió, Lavant baixa de la limusina abillat amb un vestit de *motion capture*. Entra en un plató solitari d'una nau industrial: no hi ha càmeres ni directors. Tan sols una pantalla verda i una cinta mecànica per córrer. Li toca ofrendar el seu cos, la seva locomoció i els seus gestos a allò virtual. Lavant puja a la cinta, a la pantalla hi apareixen línies de colors intercalades que generen un efecte zoòtrop darrere seu: l'actor es lliura a la carrera com a totes les pel·lícules que va rodar amb Carax, però aquesta vegada la velocitat de la cinta mecànica sobrepassa la del seu cos. Vint-i-sis anys enrere Lavant, al caire dels seus pulmons, podia anar més ràpid que el travelling de Carax a *Mauvais sang*. “Modern love” de David Bowie empenyia el travelling amb violència, però Lavant, a punt de quedar endarrerit fora del quadre que l'avançava, es recuperava, i atrapava la màquina i també Muybridge en el seu gest: en la seva desmesurada exigència, aquest plà ens ensenyava els ossos de la seva primitiva figuració. A *Holy Motors*, la cinta preparada pel *motion capture* tomba Lavant abans que neixi una imatge, abans que pugui atrapar-la. En aquest gest mortuori, Carax desfà una de les imatges més belles de tot el seu cinema. Una de les imatges més belles que el seu cinema va arribar a projectar.

Una altra explícita seqüència que esfondra l'imaginari caraxià es produeix als magatzems Samaritaines: el particular cementiri d'elefants que el cineasta va forjar a *Les amants du Pont-Neuf*. Lavant camina cap a la seva limusina a preparar la seva propra missió, just després d'acabar la representació d'un ancià moribund. Al carrer, davant la façana dels vells i abandonats magatzems que il·luminaven amb els seus llums de neó les nits dels amants al Pont-Neuf, es troba Eva Grace (Kylie Minogue), un fantasma del

seu passat⁶. Tots dos es reconeixen sota les disfresses del seu ofici, i es prenen uns minuts per caminar per l'interior dels magatzems buits. Els compassos d'un musical molt trist, com sortit de *Melodies de Broadway (Band Wagon, 1953)* de Minelli, va marcant una última trobada entre dos éssers que s'han estimat en una altra vida, en un altre cinema: la coreografia de Carax ens va portant cap a les terrasses de Les Samaritaines. La nit de París, emmarcada darrere del cartell dels magatzems, sembla el crepuscle hollywoodenc que es produïa a l'altre costat del cartell sobre el qual Billy Wilder va saber projectar tants fantasmes. Allí s'acomoden. Lavant s'allunya, ella es queda uns minuts més, fins a suïcidar-se saltant al buit des d'aquest antre de la memòria del cineasta. A cada gest d'aquest particular obituari del seu cinema, Carax sacseja i regira totes les seves grans gestes perdudes llançant les seves velles projeccions literalment al buit... Són les marques del gènere "Sunset Boulevard", tornar als platós que ara són cementiris, tornar no per trobar el fil de la vida de cinema allí perduda, sinó per calar foc a tot.

Fa un temps els telenotícies van explicar el cas d'un home que va ser rescatat d'un incendi pels bombers a Anglaterra. Quan van aconseguir reanimar-lo i fer-li recuperar la consciència, els bombers li van preguntar si sabia com havia començat el foc. L'home, serè i malenconiós, va respondre: "*No ho sé, ja estava en flames quan em vaig ficar al llit*". Aquest home podria haver estat Leos Carax despertant després d'una dècada de cinema, francès i contemporani; despertant una altra vegada al cinema, per contemplar les alegries del seu incendi.

Holy Motors és una anticipació futurista, on les màquines i els homes que tenien pes i ocupaven el món s'han aliat per resistir contra aquesta virtualitat que deixa els cossos secs d'experiències i projeccions. "*Va haver-hi una època en la qual les càmeres eren més grans que els homes que filmaven, avui ni tan sols les veiem*", relata el personatge de Michel Piccoli a Lavant mentre l'acompanya en un dels trajectes de la seva limusina. A les paraules de Piccoli hi ressonen, cendres, els afronts de Norma

⁶ Minogue suplanta Juliette Binoche, que simptomàticament va evitar la cerimònia de Carax i va pujar a la limusina de *Cosmópolis* (David Cronenberg, 2012).

Desmond: “*Segueixo sent gran, són les pel·lícules les que s’han empetitit*”. Són passatges en què entenem l’única cosa que s’ha d’entendre: aquests éssers són resistents estranys, sobrevivint el cinema des d’aquests mínims gestos de disfresses i representacions clandestines: “*Fem pel·lícules per als morts que mostrem als vius*”, resumeix Carax.

Havíem vist el cinema mut *mortvivint* amb Wilder, la descomposició dels estudis i les estrelles a Godard i Lynch; els somnis d’un cinema que es desfeia intentant projectar el seu futur a *Uncle Boonmee* de Apichatpong Weerasethakul... Encara no havíem vist aquests somnis de Cassandra que venien després de la consumació dels *Sunset Boulevard* de cada època. Els somnis, succeint, després de la mort de totes aquestes projeccions. Al seu inaugural *Boy meets girl* (1984), l’Alex-Lavant caraxià marcava en un mapa de París els llocs de la ciutat en què anava tenint les seves primeres experiències constitutives: primer petó, naixement, instint assassí, etc. Aquest mapa sembla el mateix que a *Holy Motors* va guiant el trajecte per desmuntar aquesta vegada els llocs importants del seu cinema, com es desmunten els decorats ja inútils d’un plató quan ha acabat un rodatge. Queden alguns gestos, la resta és la part del seu foc.

L’extrem gest de Carax a *Holy Motors* estableix una nova marca de foc a la Història del cinema francès contemporani, que ens permet interrogar, des d’aquesta obra, la marxa del cinema francès de les últimes dècades. Aquestes dècades en què Carax va estar absent a les sales de projecció. Des de l’abismada proposta de Carax podem revisar i replantejar algunes de les qüestions que el propi cinema francès s’ha formulat a si mateix, a partir d’algunes pel·lícules exemplars que busquen interrogar i reobrar al seu interior el llegat de la història (i la possible projecció) del seu cinema.

De la profecia d'Eustache al cinema francès contemporani

En acabar *Marie pour mémoire* (1967), el seu primer llargmetratge, Philippe Garrel deia que el cinema li importava molt poc. Que només li interessava la profecia que es podia projectar des d'allí. Però una profecia sobre què? Sobre qui? Garrel pensava en la seva generació. En les sensacions boiroses que suraven al voltant de la gent que tenia vint anys cap a finals de la dècada del seixanta. El 1968, Rivette, Narboni i Comolli entrevistaven Garrel, que tan sols tenia vint anys, i li preguntaven cap a on apuntava el seu “cinema profètic”. Garrel responia, expressant la seva inquietud: cap “*al desfasament tremend entre la meva generació i la consumació d'alguna cosa*”... Aquesta era la sensació que vibrava, punyent, a les seves primeres imatges. Una visió del desencantament de la seva generació, que s'allotjava i regirava en passatges de somnis futurs que s'esqueixen abans de consumir-se.

El 1984, quan es va estrenar *Boy meets girl*, el primer film de Carax, el propi Garrel es va oferir entusiasta a repetir el diàleg que Rivette i companyia havien tingut amb ell sobre el seu primer film, amb la jove promesa del nou cinema francès. Tret que Carax no va rebre la proposta d'asseur's a l'artúrica taula rodona de *Cahiers* amb el mateix entusiasme que el seu antecessor. Més aviat va sentir reticència a aquesta filiació tan francesa, tan greu, que els Cahiers venien assenyalant sobre la nova promesa dels anys vuitanta que pretenien encarnar en Carax. Serge Daney l'havia marcat com un nou i “*véritable autor*”⁷, i Garrel va arribar fins i tot a incloure'l al passatge que conclouia el seu film sobre la nova generació post-*nouvelle vague* del cinema francès: *Les ministères de l'art* (1989)⁸. En aquest primer diàleg una mica forçat d'intencions filogenètiques entre Garrel i Carax, sentim Carax intentant escapar de la cinefilia, i del passat que s'ha

⁷ Daney, Serge. “Boy Meets Girl”. *Ítem: Libération*, 25 de maig de 1984.

⁸ A *Les Ministères de l'art*, Garrel intenta conjurar la mort d'Eustache i establir des d'aquesta vivència una nova comunitat de cineastes post-*nouvelle vague* (Chantal Akerman, Jacques Doillon, Benoît Jacquot, André Techiné, Werner Schroeter, entre altres): un grup que conservés l'esperit del cinema francès que anava de Godard a Eustache, i que intentava trobar en la generació de Garrel els seus testimonis i guardians. Aquest film Garrel el tancava caminant al costat del jove Carax. El pas del testimoni a una generació següent que carregava i simbolitzava en aquest acte. Repassant els noms de la llista, les reticències que Carax va accentuar amb el temps, i els idealismes perduts amb els anys de varis dels cineastes del grup, *Les ministères de l'art* es transforma en un objecte estrany, gairebé una excepció noblíssima de la història, que no va aconseguir subsistir en la història.

de seguir com a testimoni. Garrel va acollir amb gust el testimoni de Godard i Eustache, mentre que Carax dubtava si era aquest el seu camí. Garrel li parlava de Godard, de Bresson, de Langlois... Carax responia que ell preferia Griffith, perquè quan ell va arribar al cinema, encara era mut, com Lillian Gish.

La divergència generacional, més enllà de les postures o impostures del jove Carax davant dels intents de filiació garrelians, començaven a assenyalar una sèrie de matisos importants entre “les profecies” difícils de consumir del primer Garrel, i les resistències de Carax a qualsevol filiació... Potser pugui entreveure’s, més enllà de les seves cites a la *nouvelle vague* als seus primers films, o les cites a Franju en la seva última obra, que allò que en realitat estava rebutjant de la cinefília, era la imposició de tenir el passat per davant. De tenir tot el passat com a matèria que el cinema havia de reobrar per poder aconseguir una imatge. Per poder projectar una imatge. D’una manera més o menys conscient, Carax es plantava davant la necessitat de pensar-se mil anys enrere o mil anys endavant, per poder registrar i intentar projectar alguna cosa. Aquesta és la matèria de l’estranya nostàlgia que sorgeix de *Holy Motors*, una nostàlgia sense un clar cos passat, que ja començava a prefigurar-se des de les seves primeres marxes, i rebutjos, a la història del cinema francès del que emergia.

En 1998, els *Cahiers* van tornar a reeditar una d’aquestes taules rodones, on van asseure les noves promeses (aquesta vegada les del cinema dels noranta), per parlar de filiacions i futurs del seu cinema. En aquesta ocasió, els qui compareixien, entre altres, eren Claire Denis i Olivier Assayas, les noves figures de l’últim cinema francès, encara referents molt en actiu. El tema en qüestió era “*Nouvelle Vague, une légende en question*”. Carlos Losilla pren aquestes declaracions com a punt d’origen d’un interessant article sobre el nou cinema francès, enfocant-lo des de l’òptica d’una nova generació de cineastes gals que entra en combat amb la pesada tradició de la *nouvelle vague* com a marca de pertinença i referència:

“*Mientras Assayas 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’, *Claire Denis 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* (1966). Después, cada uno hace su propia cocina, reconstruye su propia *Nouvelle Vague*. Importa 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 (...) 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 argumento’⁹.

Carax, al seu diàleg amb Garrel, parlava per contra de saltar-se l’escola i d’anar al cinema, d’anar aleatòriament. D’aprehendre en les pel·lícules, i no en les tradicions. És una diferència important, quan se sentia mut necessitava aprehendre de Lilliam Gish: no necessitava situar-se des d’una tradició enfront d’ella, necessitava els seus gestos per poder projectar els propis que encara no sabia com projectar.

Quan Claire Denis parla del seu vincle amb la *nouvelle vague*, a les seves paraules s’hi reconeix aquesta línia de treball que a *Beau Travail* (1999) la va portar a treballar amb personatges que anessin més enllà del seu argument. Aquesta idea de personatges “opacs” és si escau una tornada a la Història francesa del cinema. Els fa anar més enllà de l’argument, perquè confia en la Història del cinema que li permet projectar-los des del seu “més enrere” cap a aquesta opacitat que allí retroba. A *Beau Travail* fa servir Michel Subor i el caraxià Denis Lavant. A Michel Subor el situa com a general de la legió estrangera, el mateix Michel Subor que havia estat el desertor de la

⁹ Declaracions recollides per Charles Tesson y Serge Toubiana, aparegudes originalment en el número extra de *Cahiers du cinéma*, “Nouvelle Vague, une légende en question”, 1998. Citat per Losilla, Carlos. “Saturno devorado por sus hijos o la disolución progresiva. Donde se describe el itinerario de la materia orgánica de Claire Denis a Bruno Dumont, pasando por Philippe Grandrieux, Gaspar Noé y Catherine Breillat”. En: Casas, Quim (Ed.). *La contraola. Novísimo cine francés*. San Sebastián: Festival Internacional de cine de Donostia, 2009.

guerra d'Algèria a *El soldadito* (*Le petit soldat*, 1963) de Godard. I al final de Lavant, ballant el seu suïcidi després de ser expulsat de la legió, recuperava els traços que Carax hi havia imprès i projectat des de les seves belles carreres pel seu cinema. Claire Denis treballa amb la història del cinema que els actors porten sobre els seus cossos. Treballa amb (i des de) els vestigis que aquests actors han deixat al cinema francès. Des d'aquests exemples, fins a la Isabelle Huppert aguerrida del seu últim film *Una dona a l'Àfrica* (*White Material*, 2009), on Huppert no és una hereva de terratinents invisible a la seva història anterior, sinó aquella en què es regira d'haver estat la Loulou de Pialat, la Violette de Chabrol, la prostituta *godardiana* de *Que se salve quien pueda* (*la vida*) (*Sauve qui peut [la vie]*, 1980), etc.

El camí de l'èpica que redescobreix Claire Denis (com ho va fer sempre l'èpica, que comptava amb les gestes passades dels herois com a trampolí per a les seves noves sagues), es recolza a l'aura de les projeccions que aquests cossos, que aquests actors, han deixat sobre la Història del seu cinema. Més que una desintegració de la tradició de la *nouvelle vague*, un reconeix al seu treball una fructífera reasimilació. Un treball molt material a partir de la Història que aquests cossos han travessat. Des d'aquesta Història, projecten aquesta opacitat que a Claire Denis li interessa aprofundir.

Claire Denis no ha treballat directament la mort o la fatiga de la projecció que en aquestes pàgines es prenen com a eix des de les imatges de l'últim Carax. Més aviat ha treballat amb els rajos de la història d'aquestes projeccions passades, per forjar des d'allí les matèries dels seus films.

Intentant pensar un abordatge més directe a aquesta qüestió, el film d'Olivier Assayas, *Irma Vep* (1996), ofereix un bon parangó per contrastar el que descobrim des de *Holy Motors* amb els intents anteriors de consumir una època a les pel·lícules del cinema francès que van parlar del seu cinema. A *Irma Vep*, Jean-Pierre Léaud exerceix de cineasta reconegut, cineasta *nouvellevagueà* a consciència, intentant refer un film fulletonesc del passat: Maggie Cheung és la musa, la *Irma Vep* que haurà de recrear les mitologies de la modernitat europea. Allí on Rossellini va comptar amb l'estrella de

Hollywood descol·locada amb Ingrid Bergman, Assayas mira de refer aquestes petjades amb l'estrella del cinema asiàtic dels noranta, l'actriu fetitxe de Wong Kar Way. *Irma Vep* no qüestiona la història, ni es qüestiona dins d'ella, més aviat la celebra i s'autocelebra. No hi ha un pas més enllà, sinó una tornada als seus mites en clau actualitzada. Al final de la pel·lícula, tot l'equip de rodatge, amb un cansat i perdut director, es reuneix a la sala de projecció: el que veuen a la pantalla, les imatges de la nova *Irma Vep* rodada en un blanc i negre envellit, no inquieta en res ni la Història ni el seu argument. Un blanc i negre postproduït de taques i esborralls warholians, buscant una plàcida aparença d'altres "èpoques actualitzades", deixa esdevenir, com si el temps no hagués passat, com si fos possible reconjugar-lo, les trifulgues de l'heroïna del fulletó de Feuillade per les teulades de París. Com si entre la Musidora de 1915 que Feuillade posava a fer acrobàcies i la Maggie Cheung en vestit de làtex no hi hagués més diferències que l'actual color ben compost i les estries postproduïdes de les velles emulsions en blanc i negre. Com si agregar efectes de taquetes retornés plàcidament els anhels perduts. Allí on el personatge de Carax és vençut per una cinta que va més ràpid que la Història del seu cos; allí on ja res aconsegueix projectar-se, Claire Denis aconsegueix noblement recuperar encara els rajos del passat, i Assayas erigeix una tranquil·litzadora i estilitzada visió d'una projecció sense fantasmes ni forats. La d'Assayas és la versió més "cool" i ingènua de totes les inquietuds sobre les possibilitats del cinema francès i del cinema contemporani (amb tota la seva Història a coll) d'aconseguir una nova projecció des de les seves imatges. Amb les seves tornades al passat, Claire Denis amb fortlesa d'artesana i fe en la capacitat de la Història i els seus sotsobres, i Assayas amb cànvida indulgència sobre les esquerdes que les tradicions imprimeixen sobre la capacitat de projecció d'una imatge, tots dos, en qualsevol cas, busquen les seves matèries en els rajos de la història.

Davant d'aquestes operacions, la solitud de l'última obra de Carax es torna encara més notòria. A *Le pornographe* (2001) de Bertrand Bonnelo, es reedita el vessant *Irma Vep*: una altra vegada Jean-Pierre Léaud amb totes les fatigues de les seves històriques figuracions a coll, donant cos, en aquesta versió, a un director de cinema porno llibertari; un cineasta porno *seixantavuitista* i *nouvellevagueà*. Una anècdota més

per evitar que el cinema francès s'enfronti a les seves esquerdes (aquestes que tant van apurar Godard, Eustache, Garrel, i molt pocs més).

Els abordatges a la tradició d'Assayas i Bonello resulten constatables i exemplars en una bona xifra de nous cineastes francesos contemporanis, i són, en el més essencial dels seus plantejaments, formes de *refetixitzar* la Història del cinema, en lloc d'abordar-la des dels forats que l'agullonen¹⁰.

¹⁰Des de *Le pornographe* fins a la seva última obra, *Casa de tolerancia (L'Apollonide [Souvenirs de la maison close]*, 2011), una estilitzada lectura dels vells prostíbuls de finals del segle XIX i principis del XX, abans que la proletarització més acusada de l'ofici fes perdre oripells i llums tamisats als bordells, el cinema de Bonello pren la història com a dossier de direcció d'art més que com a matèria a repensar des de les seves imatges. Al final del seu últim film, les mateixes actrius que feien de prostitutes en la luxosa *maison close*, apareixen als carrers del París actual, rodades en un cru i econòmic digital. S'ha perdut l'ostentós decorat i el 35 mm, odes a temps millors i passats. Sobre com rodar (i projectar, alguna cosa, avui), només queden suggeriments nostàlgics. Les prostitutes d'abans eren més fotogèniques, sembla dir-nos el seu director..., igual que Assayas semblava voler dir-nos que la forma de solucionar l'actualització de la distància de la mirada de Feuillade en la contemporaneïtat, es resolvia agregant efectes i trucs d'envelliment artificial a la pel·lícula en blanc i negre que es projectava. Davant d'una tradició francesa de trames aspirades, de films que esborraven *ex profeso* les petjades de les seves trames per amplificar l'experiència dels seus efectes; films en els quals sentíem els efectes d'una història que encara no arribem a comprendre del tot, però que no podíem deixar de vivenciar en les seves onades: una tradició molt forta que podria anar des d'*Out 1, noli me tangere* (1971) de Rivette, passant per *Pola X* (1999) de Carax (obra que el propi Jacques Rivette va reconèixer com el més bell film de la dècada dels noranta) fins a *L'intrus* (2004) de Claire Denis (que a més d'haver estat assistent de Rivette en alguns dels seus films, va ser l'encarregada, al costat de Serge Daney, de fer el capítol de *Cinéma de Notre Temps* dedicat al seu cinema). Davant d'aquesta tradició, Bonello opta (en el seu últim film) més aviat per un muntatge conscientment desordenat, més proper al González Iñárritu de *21 grams* (2003), que a les necessitats d'avançar a les palpentes per un terreny sense enllaços definits.

Potser només es descobreixin excepcions notables davant d'aquesta problemàtica en dos cineastes francesos contemporanis que rebusquen les seves matèries per camins molt diferents: el cinema de Philippe Grandrieux, que en el seu primer llargmetratge *Sombre* (1998), començava per una projecció que es vivenciava en brases: un grup de nens cridant en una fosca sala de cinema davant les imatges que no vèiem, imatges que el propi film estripava en el seu posterior trajecte intentant refer-les. La via de Grandrieux és un camí molt material, on la història emana des del desgast de les seves figuracions, reprenent sense "cites" aquest camí traçat per les bones trames aspirades dels seus predecessors. L'altre cas excepcional és el cinema de Nicolas Klotz, que a films com *La blessure* (2004), *La question humaine* (2007) i *Low Life* (2011), aborda una Història que desfona el present quan es projecta sobre ell. No sabem quin és el pòsit que advé, però la seva emergència inquieta el curs de les seves projeccions: els llargs finals en negre de *La blessure* i *La question humaine*, davant l'adveniment dels passats desatesos que van obrar les seves matèries, s'allunyen de les estatizacions que busquen reactualitzar el passat "a la moda" dels contemporanis anys que corren per al cinema francès d'avui dia. La política desintegració al cinema de Nicolas Klotz de les imatges que el passat projecta sobre el present, i el material desgast del registre que assumeix Grandrieux en el seu treball amb la història de la figuració, són dos camins molt oposats que comparteixen la premissa de posar en escena allò que encara es projecta, des d'un tauler diferent al que transita el cinema francès dels nous autors contemporanis.

‘Holy Motors’, o el retrovisor girat cap endavant

Parlant de diners i finançament amb Garrel, el jove i primerenc Carax comentava: “*Rien que pour bouger il faut de l’argent. Il y a des moments où c’est autre chose aussi: Tous les dix ans, il y a un film qui change ta vie, tous les cinq ans peut-être une fille, et tous les trois ans peut-être tu n’a plus d’argent et tu es obligé de changer, out d’un coup tu décides qu’il y en a marre de ne pas en avoir, et tu en veux beaucoup. Pour aller ailleurs ou pour autre chose*”.

Potser siguin, tots aquests motius, els instints més essencials de canvi que es regiren a *Holy Motors*. Un món sense projeccions que avança a les grans pel·lícules dels *Sunset Boulevard* de la contemporaneïtat, i empetteix les nostàlgies i refiliacions del cinema francès de més anomenada de les dues últimes dècades. No per un mestratge diferent, sinó pel simple i poc practicat gest d’avançar-se al seu temps: de pensar-se en un cinema francès que recapitula cap endavant. Com a la seqüència de *Holy Motors* on un prototípic pare dels noranta va a buscar a la seva filla adolescent a una festa: és un dels episodis –encàrrecs del múltiple Mr Oscar– que més fatiga provoquen al protagonista. Un passatge del nou i mil vegades vist cinema francès post-*nouvelle vague*. Aquest episodi és el que precedeix, puntuat per un entreacte alliberador de Denis Lavant sense màscares tocant un acordió, la seva posterior doble mort davant d’ell mateix, i el suïcidi de la Kylie Minogue-Binoche davant el Pont-Neuf. Després del capítol de mal cinema francès contemporani, comencen a acumular-se totes les morts a la sèrie de representacions de *Holy Motors*... Sona simptomàtic i coherent.

Holy Motors va compartir cartell a la passada edició del festival de Cannes al costat de l’últim film d’Alain Resnais, *Vous n’avez encore rien vu* (2012), que presenta alguns punts d’inquietant convergència i divergència amb l’obra de Carax. En contrastar aquests films que s’enfronten, des de dues tradicions tan oposades, a la mort de la projecció, i a imaginar una possible supervivència del cinema, es constaten els anhels que Resnais resisteix encara, i els anhels que Carax busca desfer. El film de Resnais comença amb l’encàrrec d’un director mort, que convoca totes les seves estrelles

(Michele Piccoli, Mathieu Amalric, Hippolyte Girardot, entre molts altres) perquè, projecció post mortem mitjançant, el cineasta els llegeixi el seu testament, i els apel·li des de la pantalla en què es projecta, per formalitzar la seva última voluntat: els seus actors, sense el cineasta, hauran de rodar el seu últim film. Es tracta d'una reversió del mite d'Orfeu, on ja poc queda de Cocteau i menys encara de la lectura godardiana que comparava a Eurídice amb el cinema: "*Euridice c'est le cinéma. Euridice dit a Orphée: 'Ne te retourne pas' Et Orphée se retourne. Orphée, c'est la littérature qui fait mourir Eurydice. Et le reste de sa vie, il fait du pognon en publiant un livre sur la mort d'Eurydice*"¹¹. El motiu pirandellià, amb director mort que es projecta per anunciar l'encàrrec, acaba amb una clàssica i tranquil·litzadora reaparició del director, al final del rodatge, anunciant que tot havia estat una farsa per comprovar que comptava amb l'estima dels seus actors. Aquesta projecció *farsesca* d'un dels notables supervivents de la *nouvelle vague*, s'assembla al llibre que, en la reversió godardiana del mite d'Orfeu, acaba amb la publicació tranquil·litzadora que amb res abraça o conté allò que va fer desaparèixer. Més que de la mort de la projecció, el film de Resnais parla d'una projecció morta que segueix rodant. Quan l'"Orfeu" del director mort ha estat completat, el cineasta imaginat per Resnais retorna entre els vius, ho aclareix tot, i marxa amb la seva nova obra publicada sota el braç. Davant d'aquesta inofensiva mirada, l'aposta de Carax per una supervivència del cinema més episòdica i desesperada, més enllà del temps que el seu cinema havia conegut, s'allunya dels seus antecessors i dels seus contemporanis fins a tornar-se incomparable.

Front de les representacions il·lusòries i especulacions ambigües que Benjamin descobria com a pals a la roda davant el legítim desig de ser reproduït en una imatge, i de projectar des d'ella els anhels d'un home i de la seva època, l'opció de Carax, desnonant tota projecció, treu el cap a una especulació oberta i transparent que desencaixa i evita les "*representacions il·lusòries*" i "*ambigües especulacions*", per

¹¹ Godard, J.L. "Alfred Hitchcock est mort". En: *Godard par Godard. Des Années Mao aux années 80*. Paris: Flammarion, 1991, p. 180.

obrir un espai diferent, o potser, tan sols una possibilitat d'espai... Com quan els llauradors cremen la terra per regenerar-la després de la sobreexplotació de tantes collites. La cremen perquè ressorgeixi l'opció de plantar-la de nou. Sense projecció possible, quedaria amb sort el gest de Marey, ocult i *improjeatat*: el gest incomprès d'un vell que buscava caçar una imatge amb una escopeta. Una imatge que no veurà ningú. Una imatge que podria guardar-se per a uns altres temps esdevenidors.