



PELÍCULAS QUE NUNCA HUBIÉRAMOS VISTO

JOSEP VILAGELIU

Tropiezo como por casualidad con una película de un director francés que no conozco. La película se llama *Twentynine Palms*, dirigida en 2003 en Estados Unidos por Bruno Dumont. Me entero de que la película ha suscitado controversias. En Internet veo que es autor de otras obras tan inquietantes como desconocidas en España, de *La vie de Jesus* en 1997, de *L'Humanité* en 1999 y de la más reciente *Flandres*, un alegato contra la guerra, de una dureza extrema. Antes de ser cineasta ejercía como profesor de filosofía, al igual que Terrence Malich. *Twentynine Palms* es su tercera película, la primera rodada lejos de su país, rodada en inglés en el entorno desértico del Parque Nacional Joshua Tree. La historia de esta pareja que se interna en el páramo con una débil excusa argumental, la relación de sus cuerpos con el paisaje ilimitado que les rodea, la propia aventura americana de su director, me traen a la cabeza las imágenes de *Zabriskie Point*. Las semejanzas no



Año Cero. Rosellini.

terminan aquí. La sombra de Antonioni sobrevuela todo el cine contemporáneo, en su intento de expresar una zozobra humana en un mundo cada vez más inhumano. Bruno Dumont mantiene el plano sobre David y Katia mientras conducen por una pista de tierra interminable. Más tarde, la cámara los filma

en plano general mientras follan sobre la cama. Él es americano y habla inglés, ella es rusa y se entienden un poco con el francés y el inglés. Se aburren, discuten, se aman, se separan, van de un sitio a otro sin motivo aparente, los días se hacen interminables. Dumont, además, se suma a la nómina de directores que tratan de borrar la diferencia entre el porno y el cine comercial, incluyendo escenas de sexo no simulado. A diferencia de las provocativas felaciones en primer plano de Vincent Gallo (*The brown Bunny*, 2003) o de Carlos Reygadas (*Batalla en el cielo*, 2005), Dumont sólo pretende un mayor realismo. Observa a sus criaturas desde una distancia incómoda. Busca entre sus conocidos a personas que físicamente den la imagen y se dedica a filmar sus cuerpos en movimiento. Es tal su fuerza de persuasión que se levantó un escándalo en Cannes cuando recibieron el premio por su interpretación en *L'humanité*, al descubrirse que no eran actores.

Leo en el número 12 de *Cahiers du cinéma España* una crónica de Mark Peranson, redactor jefe de la revista canadiense *Cinemascope*. El ampurdanés Albert Serra lo ha contratado para interpretar a San José en su particular versión del auto de los Reyes Magos. La escena se rueda en las Cañadas del Teide. Albert Serra hace caminar a sus actores sin instrucciones previas. Su guión, escrito en tres días, no ha servido más que para poner en marcha el proyecto y pedir las perras. En otro momento, le pide que mire al horizon-



Albert Serra.

te. Luego, parco en cumplidos, afirma que su “interpretación es muy Actor’s Studio”.

En el libro que acompaña la presentación en DVD de *Paisa* de Roberto Rosellini, editado por *El País* y *Cahiers du cinéma*, Hélène Frappat hace hincapié en la importancia fundacional de *Viaggio in Italia*. Para Hélène Frappat, la tensión creativa de dos formas de trabajo antagónicas produjo el milagro de la invención del cine moderno. Fueron los años con Ingrid Bergman, la frialdad nórdica que sustituyó a la vehemencia de Anna Magnani frente a la cámara. Una relación que se extendió entre 1949 y 1954 en cinco largometrajes. Rosellini, como Albert Serra, no filma a un actor que interpreta sino a un cuerpo que se expresa. Deja que camine durante horas interminables, que ascienda hasta la cima del volcán en *Stromboli* o

que deambule sin objetivo por las calles de Nápoles en *Te querré siempre*.

Figuras en un paisaje, como en *Twentynine Palms* y, en general, en el cine de Bruno Dumont, que filma los exteriores como paisajes interiores de los protagonistas. Podemos imaginarnos el desconcierto de Ingrid Bergman, acostumbra a los rodajes planificados, a la biblia del story board, a la coherencia de los guionistas de Hollywood. Rosellini no le ofrece solidez sino complejidad. Incertidumbre ante las respuestas que reclama.

Este discurso del cuerpo es algo nuevo. La crítica de cine había estado más interesada en discernir significados o en cartografiar secretos ritmos. En 1973 la editorial Fundamentos edita un libro de José Luis Guarner sobre Rosellini, que surge ante la necesidad de comprender a un cineasta que había “traicionado” los fundamentos de un cine neorrealista en cuya génesis ha colaborado. Según los historiadores, se apartó de esta corriente para seguir derroteros más inciertos en su asociación con Ingrid Bergman. Guarner identifica un sustrato documental en *Stromboli, terra di Dio* (1950) en la descripción de las faenas pesqueras de los habitantes de la isla, pero también en el recorrido físico, casi telúrico de la protagonista por las coladas del volcán. Más complicado lo tiene con *Viaggio in Italia* (1953), que carece de argumento, y que define como una “película sobre el tiempo y la duración”, de la misma forma que *Stromboli* lo era sobre el espacio. Como

no dispone de otras herramientas de análisis, acerca el film a una concepción más ensayística, donde lo importante es cómo incluir a los personajes dentro del decorado y “restituir la duración real de un acontecimiento”. Guarner intuyó de alguna forma esta disolución tan actual de las fronteras entre los géneros, donde un plano puede durar más de lo debido y un rostro justifica toda una película.

El cuerpo fascina a los cineastas. Con el cuerpo los actores se expresan, mejor que con las palabras. El lenguaje del cine siempre fue el secreto lenguaje de los cuerpos. Israel Paredes lo entiende así en un libro (*Imágenes del cuerpo*, Edt. Ocho y medio, 2007) cuyo título me atrae más que la sosa imagen de su portada, el rostro velado de un actor incluido en un fotograma. Adquiero el libro y dentro de sus páginas encuentro a Bruno Dumont, a Claire Denis, a Catherine Breillat, a Olivier Assayas, a Vincent Gallo, junto a cineastas orientales como los chinos Hou Hsiao-Hsien y Wong Kar Wai, el malayo Tsai Ming-Liang, el coreano Kim Ki-Duk o el tailandés Pen Ek Ratanaruang. Cineastas que han adquirido un raro prestigio y los festivales se los disputan cada año. Cineastas que exploran el cuerpo de modo radical, más allá de su representación en el cine dominante, más allá de su burda utilización en nombre del erotismo. Nombres que se me van haciendo amigables. Imágenes fulgurantes que van dejando huella en mis recuerdos.

Bruno Dumont es sólo un ejemplo de los muchos directores importantes

que todavía desconocemos en España, como Claire Denis, que aprendió con Rivette y trabajó con Wim Wenders antes de rodar sus propias películas. O directores que conocemos parcialmente, como Olivier Assayas, de quien sólo había visto la extraña *Demonlover* (2002), y eso sin movernos del cine galo. Compruebo que mi conocimiento de la historia del cine está lleno de agujeros. De Alain Resnais, que sigue en activo, me quedé con las imágenes de *El año pasado en Marienbad* y de *Hiroshima, mon amour*. Veo una de sus obras más recientes, el díptico *Smoking y No Smoking* (1993) y quedo confundido, este film tan juguetón no se corresponde con la seriedad de sus primeras obras.

De Denis me impresiona su manera tan física de filmar las emociones. Compruebo que tiene mi edad, nació en 1948, en París. En *Trouble Every Day* (2001) recurre a los estilemas del cine de terror para acercarse a la agonía del deseo, al amor que sólo se satisface con la canibalización del otro. Claire Denis sabe que para capturar la pasión hay que hacer arder la carne. La cámara recorre la piel enfebrecida de sus actores, buscando la sensación de los cuerpos que se buscan en los pasillos de los hoteles o en los asientos de primera clase de los aviones. Pero también sabe capturar los pequeños detalles, como cuando Vincent Gallo mira a su esposa bañarse y filma un plano del vello púbico moviéndose en el agua. En *Vendredi soir* (2002) prescinde de la psicología para describir una relación amorosa de un fin de semana. Sólo le interesan los gestos. En *L'Intrus* (2004) prescinde ya de cualquier coartada argumental y filma tan solo las emociones. Elimina del guión las estrategias de causalidad y finalidad que guían al espectador. Los personajes recorren el mundo en un movimiento perpetuo de fuga, sabiendo de antemano que no podrán



restablecer el orden perdido. El film desprende una intensa sensación de orfandad, de extrañamiento, tanto en la búsqueda incesante de los personajes como en la frenética búsqueda de sentido que me provoca como espectador.

Compruebo con agrado que en el ciclo “La Mar de Músicas, Paisajes del cine Francés Contemporáneo”, que se celebra en Cartagena, organizado por la revista *Cahiers du cinéma España*, se incluyen películas que ya he visto o, en todo caso, de directores que empiezo a conocer. Reconozco a Claire Denis, con *L’Intrus*; a Bruno Dumont, con *Flandres*; a Olivier Assayas, con su último film transnacional, *Boarding Gate*, que espero ver pronto; a Philippe Garrel, que vivió el mayo del 68 y es un lúcido revisador del pesimista Eustache (*La maman et la putain*, 1971); a Nicolas Klotz con su imponente lección de historia *La question humaine* que vimos en el Festival Internacional de Cine de Las Palmas. Pero también están viejos conocidos con sus últimos films, *El romance de Astrea y Celadón*, de Éric Rohmer y *La duquesa de Langeais*, de Jacques Rivette, dos curiosas incursiones en el cine de época con la levedad etérea de los maestros.

En los pasillos de los festivales, en los comités de redacción de las revistas de crítica cinematográfica, se vive una bulla incesante, la excitación de estar viviendo otro momento de esplendor de esa serpiente que precisa cambiar de piel de vez en cuando que es el cine. En los años sesenta Rosellini ya había can-

tado la muerte del cine, una de las muchas muertes de su manera de entender el cine, nos dice Hélène Frappat. La crítica suele ver ahora las películas como piedras angulares de una historia del cine que nos ha ido dejando cadáveres por el camino. Godard establece muchos caminos, varias historias del cine, en su monumental *Histoire’s du cinéma* (1998). Rosellini afina su trazo y nos deja esqueletos. El cine se minimaliza. Tras la defunción del cine, anunciada en los fastos de su centenario, un cine nuevo sorprende a la crítica. En los setenta el cine se sentía amenazado por la televisión. Rosellini, a contracorriente, celebraba el nuevo medio. “El hombre ya no existe y la televisión nos ayuda a encontrarlo”, afirmó, antes de enamorarse del zoom, un artificio óptico que él usaba como un microscopio para observar la realidad. El zoom fue una moda nefasta que se infiltró de manera insidiosa en el tejido de los films en los años setenta, a pesar de que Bernardo Bertolucci y Sam Peckinpah aprendieran a usarlo como nadie.

En mayo de 2007 sale a la calle el primer número de una nueva revista de crítica cinematográfica, *Cahiers du cinéma. España*, al amparo de una hermana mayor de gran calado, la prestigiosa *Cahiers du cinéma*, donde lidiaron aquellos jóvenes entusiastas que inventaron el Cine Clásico y construyeron, en su posterior práctica fílmica, la Nouvelle Vague. Antes de ellos, Hitchcock o Hawks eran unos artesanos aplicados. Hitchcock descubrió que era un autor



Stromboli. Rosellini.

cuando Truffaut le invitó para hacerle una entrevista, que luego publicaría y se haría muy famosa. Truffaut se hizo famoso al amparo de Hitchcock, además de *Los 400 golpes*. Más de cincuenta años después, el director malayo Tsai Ming-liang lo trae de vuelta en *¿Qué hora es aquí?* (2001). La amiga del protagonista viaja a París y él visita un videoclub en Taipei y pide una película francesa, sólo para saber cómo es aquello. Le alquilan *Los 400 golpes*, y mientras contempla sus imágenes, ella se sienta en un banco y le pide fuego a Jean-Pierre Léaud. Unos años antes, un colega de Truffaut de *Cahiers du cinéma*, Olivier Assayas, recupera también al actor fetiche de Truffaut y rueda *Irma Vep* (1996), una película sobre el rodaje de otra película, como lo hiciera Truffaut en *La noche americana* (1973). Dos films que reflexionan sobre el cine, de una manera apasionada en Truffaut, desesperanzada en Assayas. Es más bien un ajuste de cuentas con la historia del cine en general y con la de la Nouvelle Vague en particular, pues se ha sentido hasta la fecha obligado a continuar el legado de un movimiento que él mismo colaboró en fundamentar.

A partir del personaje de uno de los seriales mudos que Louis Feuillade rodaba mientras los alemanes bombardeaban París, Assayas plantea la imposibilidad de recuperar un modo de hacer cine que ya no tiene sentido en la actualidad. Jean-Pierre Léaud, que en el film de Truffaut hacía de actor en un rodaje internacional plagado de dificultades, es aquí el director en crisis que contrata a Maggie Cheung, una actriz china de películas de artes marciales, para dar vida a la heroína francesa. De *Les vampires* (1915) me llega a la mente la silueta de Irma Vep recortada sobre los



Boarding Gate. Olivier Assayas.

tejados de París, enfundada en un traje de cuero negro. El director, como presumiblemente Assayas en 1996, piensa que la renovación del cine debe venir de oriente, en un viaje de ida y vuelta, como lo atestiguará Tsai Ming-liang años más tarde. El director, como seguramente el propio Assayas, se siente el representante de un cine caduco que ya no interesa a nadie, en un mundo que ha entronizado a John Woo. Abandona finalmente el rodaje, dejando una única escena montada, a la manera de los vanguardistas, como si este retorno al cine poesía fuera la única salida.

Tanto el director en la ficción como el director del film aciertan en elegir el rostro y las maneras felinas de Maggie Cheung para encarnar al jefe de una banda de ladrones de joyas. Mediado el film, Assayas introduce una escena onírica donde la actriz se despierta como Irma Vep. Maggie Cheung se desplaza

con sigilo por los pasillos del hotel, observa la desnudez de una mujer en la intimidad de su habitación, escapa tras cometer el robo y la lluvia golpea su rostro transfigurado por una íntima emoción erótica. Los planos son los mismos que hemos visto ensayar y filmar mil veces, y lo que antes carecía de vida ahora relumbra con una luz nueva. Es ahí donde la magia del cine se apodera del film y atrapa al espectador, en un instante de verdad, donde las miradas, el movimiento del cuerpo de la actriz combinado con los movimientos de ese otro ojo que es la cámara restituyen el fulgor perdido.

“No nos hallamos ante el final de una época”, escribe Ángel Quintana en este primer número de *Cahiers du cinéma*, aparecido hace ya un año, “sino al inicio de un período extraordinario en el que escribir sobre cine es levantar acta de una de las más profundas y fas-

cinantes mutaciones de la cultura contemporánea”. El artículo se titula significativamente “No sólo el cine cambia, la crítica también”. Además de Quintana, se apuntan a esta aventura de radiografiar el cine actual, los críticos Carlos Losilla, Carlos Heredero, Gonzalo de Pedro y Santos Zunzunegui, entre otros. Pronto, desde otros medios de comunicación, se desatan las críticas por el radicalismo de sus apasionadas crónicas, por defender y entronizar un puñado de “mediocres productos orientales” frente a las grandes obras maestras del cine. Es también la polémica que sacude los grandes festivales, desde Pusan a Cannes, pasando por Venecia, Berlín, Rotterdam, Gijón y Las Palmas de Gran Canaria. Como la cuestión ya finiquitada del vídeo digital, falsamente enfrentado al celuloide. O la irrupción del ámbito doméstico que ha sustituido a las salas como lugar privilegiado de recepción. El cine ha pasado de ser el centro a posicionarse en los márgenes con el resto de la cultura, estableciendo un diálogo fructífero con la pintura, el teatro o la arquitectura.

El discurso sobre la disolución de la trama argumental en el cine contemporáneo me trae los ecos de un debate similar en la literatura. ¿Qué ocurre cuando no ocurre nada?, se pregunta Enrique Vila-Matas en el artículo que se publica en *El País* “Babelia” del 24 de mayo sobre *La vida instrucciones de uso* de Perec. No es nada nuevo, porque ya Antonioni en los sesenta dio muchos quebraderos de cabeza a la crítica convencional con su estética del vacío. Cita entonces Vila-Matas la fascinación por las tramas que se tejen en torno a centros ausentes. Probablemente sea eso, la fascinación, el vértigo que nos arrebatara al asomarnos a un precipicio sin fondo, lo que explicaría la circulación subterránea de este tipo de cine entre una parte de la cinefilia, el intercambio susurrado de asombros compartidos.

Pasqual Quignard, en su fascinante reflexión sobre la angustia y la risa erótica en la civilización romana, (*El sexo y el espanto*, Edt. Minúscula, 2005), afirma que *fascinus* es la palabra romana que nombra el *phallós*. El *fascinus* atrapa la mirada. Los espectadores “permanecen inmóviles, con la mirada oblicua, en una actitud de espera anonada, escribe, paralizados justo en el momento dramático de un relato que ya no comprendemos”. Ese momento dramático lo identifica con la escena de la concepción, el momento en que el *fascinus* es absorbido por la *vulva*. Una escena de la que siempre quedaremos excluidos. Y es, precisamente porque queda oculta a nuestra mirada por lo que nos fascina, una imagen de la que querríamos huir y no podemos.

Esta imagen sólo podremos aprehenderla con una mirada oblicua, nos dice Pascal Quignard. El cine dispone de una herramienta singular,



Flandres. Bruno Dumont.

la elipsis, con la que poder enfrentar este centro ausente que es el origen de todo. Andrei Tarkovsky lo entendió así en el itinerario zigzagueante que marca el guía (*Stalker*, 1979) para poder acceder al núcleo significante de la Zona, un misterioso lugar que alberga la fuente de todos los saberes.

Releo *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño y me viene a la mente el estupor que sentí, siendo adolescente, al llegar al abrupto final de *Las aventuras de Arturo Gordon Pym*, la maravillosa novela de Poe. Puedo imaginarme las noches de insomnio de Julio Verne, intentando descifrar el desenlace inconcluso, el fundido en blanco sobre el héroe internándose en lo desconocido. Verne era no obstante un adepto de las tramas sólidas y pergeñó a toda prisa un *remake* a modo de continuación. Intentaba dar una respuesta lógica en *La esfinge de los hielos* a la compulsiva poesía de Poe.

Seguramente habrá otros que se sienten defraudados cuando Apichatpong Weerasethakul deja la narración en suspenso a la mitad del metraje, en *Tropi-*

cal malady (2004). Cuenta durante los primeros cincuenta minutos el enamoramiento del joven soldado Keng por el campesino Tong. La película es un ir y venir por la ciudad y alguna visita a una cueva sagrada. Este discurrir suave de la narración deja paso a la historia de un cazador y de un tigre. El tigre es la reencarnación de un monje, se afirma en renglones de letra apretada y barroca superpuestos a la imagen. En un primer momento, uno podría pensar en un circunloquio, y que de nuevo el director tailandés nos llevará de regreso a los jóvenes protagonistas del principio. Al verla en el Festival de Cine de Las Palmas pienso en un primer momento que el proyccionista ha cambiado las bobinas. Apichatpong es arquitecto y cultiva el mestizaje cultural, me consuela pensar. El Festival le ha dedicado un ciclo con parte de su obra. La crítica empieza a desarrollar una nueva teoría sobre el cine bisagra, aquel que se pliega sobre sí mismo para proponer nuevos significados.

También Roberto Bolaño deja en suspenso la primera parte de su obra.

Cuando ya nos habíamos encariñado con el joven poeta chileno y seguíamos con interés sus aventuras eróticoliterarias por la ciudad de México, Bolaño pierde el interés por su protagonista y abre un paréntesis que ocupa más del ochenta por ciento de la obra. La novela reconstruye el éxodo transnacional de sus compañeros con declaraciones de personas interpuestas, extraña forma de distanciarse de su propia peripecia vital.

Son personajes cuya inquietud les lleva de un lugar a otro en un movimiento constante, sin objeto. Fantasmas de un presente que el cine visualiza en forma de ruinas. Rosellini afianzó su fama durante la posguerra. Primero fue *Roma città aperta* (1945), luego vendrían *Paisà* (1946) y *Germania anno zero* (1947), un periplo en expansión por las ruinas de Europa y sobre las ruinas del cine. Rodar en plena calle, mientras sus vecinos quitaban los escombros de los obuses, le sirvió de ensayo. Con *Paisà* se siente más seguro e inaugura una nueva forma de contar a lo largo de la Italia devastada. Construye una mirada nueva sobre la realidad. Reinventa el cine.

En el otro extremo del mundo, más de cincuenta años después, Jia Zangke rueda *Still life* (2006), en la población de Fengjie, un pequeño pueblo a orillas del río Yangtze. La gente se ha visto obligada a dejar la ciudad, amenazada por las aguas de la Presa de las Tres Gargantas. En la película se ven piquetes de hombres sudorosos que van demoliendo los edificios, uno tras otro. Recortados sobre este fondo, varios personajes recorren las calles en búsqueda de personas que vivieron allí y ya no están. Jia Zangke rueda los restos de un inmenso país en pleno cambio, un país que ya no está. Certifica, con la imagen de las paredes derrumbándose, la incertidumbre de un futuro ensombrecido.

Pienso cómo el cine espectáculo de las multisalas ha terminado por devorar el cine de autor, que sobrevive en algunas ciudades de provincia de la mano de pequeños exhibidores, a base en algunos casos de proyectar las películas en su versión doblada. Son otras ruinas, recuerdo de otras maneras de disfrutar el cine.

Me consuelo pensando que este cine que fructifica al margen de la gran industria, que es ya un cine transnacional, se ha replegado a formas más íntimas de degustación. Espacios y formatos se miniaturizan. En la penumbra de los dormitorios podremos soñar mejor las películas. La pantalla de nuestro iPod permitirá un doble viaje mental y físico, mientras nos desplazamos hacia nuestro lugar de trabajo en el bus o el metro.

Nuestro deambular insomne se confundirá con esas imágenes de una narrativa fluctuante, los rostros y los cuerpos del cine serán los nuestros, dejaremos de ver las ruinas de nuestro alrededor.