

LEOS, O LA SONRISA DE LA VELOCIDAD

Sergi Sánchez

Universitat Pompeu Fabra

sergisssss@hotmail.com

-Al principio era el verbo.

-No, al principio era la emoción.

(Boy meets girl, 1983)

-Las chicas me decían: “Sé simple”... Pero, ¿es tan difícil ser simple!”

(Mala sangre, 1986)

Si Dreyer fue capaz de filmar la existencia del alma, Leos Carax ha sido capaz de filmar la existencia de la libertad. La libertad como un abismo de conquistas, no como un terreno de concesiones. La libertad como voz interior y única. “Hacer cine es, de salida, una voluntad feroz de ser por fin huérfano. Sin familia”, grita Carax. “Una película es un impulso que fuerzas diversas tratan de romper. Una película es un crimen... Sólo se habla de ella con uno o dos cómplices, y aún así... Las películas bellas son bosques profundos. El cine, como la guerra, obliga a los hombres a vivir su muerte. La vida me ha cerrado, el cine me abre”¹. Abierto en canal, Carax no es un cineasta del tiempo sino contra el tiempo: la libertad vive en presente aunque quiera preservar el pasado, congelarlo en un momento de nostalgia, y conducirlo hacia el futuro, hacia su desaparición. Por eso los personajes de Carax aman el movimiento, porque lo consideran, como hacen los adolescentes, la máxima expresión de la emoción que amenaza con desvanecerse. Cineasta emocional, cineasta adolescente: Nicholas Ray, Samuel Fuller y Philippe Garrel le pueden aplaudir desde primera fila.

¹ Declaraciones extraídas del suplemento especial de Cahiers du Cinéma dedicado a “Los amantes del Pont-Neuf”, cuyo redactor jefe era Leos Carax.

No es extraño que en la primera crítica² que escribió para los Cahiers, por encargo de Serge Daney y Serge Toubiana, elogiara la intensidad de “La cocina del infierno” (Paradise Alley, 1979), ópera prima de Sylvester Stallone que parecía definir ese cine de la urgencia que Carax iba a practicar desde la temprana “Boy meets girl”. “El crítico debe soñar en voz alta el cine que está por llegar, con esperanza, con rabia. Debe pensar: “Quiero salir de esta sala ahora mismo y rodar estos planos soñados. Deprisa, más deprisa””. En tiempos en los que la teoría de los autores se había convertido en una fábrica de firmas, en una obsesiva búsqueda del valor de la imagen como marca registrada de la apariencia, Carax revisa, con la inocencia de un cineasta silente, la necesidad de reinventar la vida a través de la experiencia de hacer y *mirar* cine. Siendo posmoderno, no está interesado en demostrarlo, probablemente ni siquiera se da cuenta de que lo es: su afición por la cita, comparable a la de Godard, se integra en su discurso expresivo quitándose las comillas, fundiéndose en un flujo de ideas y sensaciones acaso demasiado sentimental, demasiado poético. Cuando vemos a la Mireille Perriere de “Boy meets girl”, vemos a la Renee Falconetti de “La pasión de Juana de Arco” (La passion de Jeanne d’Arc, 1927), de Dreyer. Cuando vemos a la Juliette Binoche de “Mala sangre” (Mauvais Sang, 1986), entendemos por qué Carax le proyectó “Vida bohemia” (La Boheme, 1926), de King Vidor: para que reconociera a Lillian Gish como un reflejo de sí misma, no como una actriz a la que imitar. Cuando vemos que en “Sans titre” (1997), cortometraje que le encargó el festival de Cannes en su 50 aniversario, incluye imágenes de “La noche del cazador” (The Night of the Hunter, 1955, Charles Laughton), las sentimos como una reivindicación de una mirada pura, frontal, casi insolente. Como el niño que cuenta a su manera una historia que le han contado, Carax descubre que el caos, el error, la urgencia de la que hablábamos, le permite asumir y reciclar imágenes de otros que, como relámpagos, dialogan con el espectador de un modo completamente nuevo. Incluso cuando introduce recursos expresivos –las breves interrupciones en negro que aparecen con frecuencia en “Boy meets girl” o “Mala sangre”- que delatan la presencia de la cámara, que rompen la ilusión de su invisibilidad, lo hace para abrazarse a su propio discurso: es un modo de demostrar hasta qué punto sus obras son páginas de un diario

² Carax, Leos. “La taverne de l’enfer”. Cahiers du Cinéma, nº303. Septiembre de 1979. Pág.98-9.

íntimo, y la cámara, con sus intermitentes parpadeos, es la cámara-yo. Más allá de la permutación con su alter ego en sus tres primeras películas, ese Alex-Denis Lavant tan fácil de hermanar con ese Antoine Doinel-Jean Pierre Léaud del cine de Truffaut, es el espejismo físico, el espíritu que su cámara conjuga en primera persona del singular. Tal vez por eso “Pola X” (1999), ya sin Alex, ya con Pierre (Guillaume Depardieu) dispuesto a perder todas sus posesiones, a convertirse en un cuerpo anónimo, decepcionara a todos aquellos que la confundieron con el orgulloso manifiesto de un artista maldito. Por aquel entonces, los tres años de rodaje de “Los amantes del Pont-Neuf” (Les amants du Pont-Neuf, 1991), el presupuesto cuatriplicado, los decorados abandonados, el escándalo del exceso, habían aparcado a Carax en el cementerio de los genios malogrados. Su temperamento silencioso –en sus dos primeros rodajes nunca habló con su equipo técnico, sólo con su director de fotografía, Jean Yves-Escoffier- y esquivo, su reticencia a las entrevistas, su largo y gilliamesco conflicto con todos aquellos que le querían ver fracasar, le precedía. Nadie percibía que la megalomanía de Carax era otra expresión de su mirada, una mirada que no parecía tener cabida en los estrictos parámetros del cine europeo: la mirada del que teme quedarse ciego e intenta observarlo, reconstruirlo, imaginarlo todo por última vez. “Así es el juego de la mirada, que se entrega en el registro de lo imaginario”, escribe Jesús González Requena. “Ser amado, amar, devorar; un ojo a veces amante, otras devorador, destructor; tales son las pasiones de la mirada que caracterizan la economía de lo imaginario”³. Así son los ojos de Alex en “Los amantes...”, que espían a Michele mientras se enamoran. Ellos son la puerta del amor, pero saben que son reversibles: son también la puerta de la traición, del desamor, de la locura. No es casual que en “Los amantes...” Michele (Juliette Binoche) sufra una rara enfermedad de la vista que la hace alérgica a la luz artificial. Con un ojo tapado, entra en el Louvre por la noche para contemplar un cuadro de Rembrandt en penumbra. En el cine de Carax, el ojo es la puerta a la belleza; tal vez a esa dimensión de los sueños donde los ángeles siempre son femeninos.

Si la tradición, como decía Chesterton, es la democracia de los muertos, la modernidad del cine de Carax es la anarquía de los vivos. No importa que sus películas estén dedicadas a todos aquellos que viven con “hormigón en el vientre” y tampoco

³ González Requena, Jesús. *El discurso televisivo*. Ed. Cátedra. Madrid, 1988.

importa que la muerte y el suicidio sean, a menudo, el final que espera a sus personajes. El suyo es un cine del “montaje” y no del plano sostenido; por tanto, un cine que se sabe resultado de la suma de fragmentos de vida. Por eso Carax tiene una cierta tendencia a la epifanía, a la celebración del éxtasis, a esa “sonrisa de la velocidad” que el Alex de “Mala sangre” invoca desde su motocicleta o corriendo al ritmo del “Modern Love” de David Bowie en una de las secuencias más hermosas de la película. Antes de echar a correr, las interferencias de la radio donde sonará la canción han definido el amor electrocutado de Alex y Anna. He aquí el amor como fruto de las relaciones entre imagen y sonido.

El cine de Carax funciona por destellos, como las llamas que devora y expulsa el vagabundo Alex, otra vez, en “Los amantes del Pont-Neuf”. Tiene la velocidad de la pasión, pero también la de la desesperación, y en esa velocidad desesperada, en ese plano acelerado de Anna (Juliette Binoche) con el que concluye “Mala sangre”, el cuerpo se diluye, la imagen se desmaterializa, su mortalidad se convierte en inmortal. En esa disolución hay una negación del paso del tiempo, a la posibilidad de envejecer, y un elogio del instante tan extremo, que casi resulta propio del cine fantástico en la medida que rechaza la idea de realidad como un continuo fenoménico. Carax es un cineasta del ahora pero no es un cineasta de género, ni siquiera en “Mala sangre”, film ‘noir’ que se desarrolla bajo los influjos sobrenaturales del cometa Halley, en un mundo asustado por un virus que mata a los que hacen el amor sin amarse. A lo sumo sus películas parten de una situación estereotípica, el encuentro entre un chico y una chica que su ópera prima recogía, irónicamente, desde su título. De ese encuentro, de los sentimientos y el deseo atrapados entre la imagen y el sonido, entre el texto fílmico y el espectador, entre el director y los actores, nace una cierta idealización del estado amoroso. Historias de amor que son historias de amor verdadero, gastado, no correspondido y destructivo. Historias de amor que se metamorfosean como juegos de prestidigitación, que aparecen y desaparecen como si los trucos de magia que Alex inventa para Anna en “Mala sangre” fueran los que Carax inventa para nosotros. De ese movimiento mágico surge la música: no la diegética, tan importante en la educación sentimental de Carax (el citado Bowie, Iggy Pop, los Dead Kennedy, Barbara, Charles Trenet, Charles Aznavour, Scott Walker), sino la de las imágenes y los cuerpos que las habitan. En ese sentido el cine de Carax es un eterno musical sin danza que, en su espontánea coreografía, crea su ritmo secreto.

Podríamos estar hablando de “irrealismo poético”, en la medida en que Carax prefiere viajar hasta Jean Vigo o Marcel Carné, previa parada técnica en el universo de Cocteau, a quedarse en los dominios de la Nouvelle Vague, en especial en los de Godard⁴. A la sombra del cahierismo militante, un cineasta educado brevemente en las filas de la revista, un “enfant terrible”, un visionario inconsciente, debía estar vinculado con las rupturas ensayadas y consolidadas en el más novelesco y publicitado de los Nuevos Cines Europeos. Pero Carax, y ese fue quizás su mayor problema a la hora de representar un cierto futuro para los cineastas del Viejo Continente durante los confusos ochenta, es un autista. Como sus personajes, siempre entre el paréntesis del silencio y de la verborrea, entre la dificultad de acabar una frase y la felicidad de encontrar palabras (o imágenes) para expresarlo todo, inventó un idioma interior que no se ajustaba ni a los cánones del cine de qualité, ni a los del cine de autor, ni a los del cine comercial (aunque fuera responsable durante un tiempo de la película más cara del cine francés). Se convirtió en ventrilocuo de una generación de cineastas que no necesitaban su voz para expresarse. De ahí que gente como Luc Besson o Jean-Jacques Beineix, que habían empezado a dirigir casi a la vez que Carax, no sobrepasaran los límites de un manierismo que desembocaría en las cloacas del “mainstream” o la repetición vacua.

En una conversación que Carax mantuvo con Philippe Garrel meses después del estreno de “Boy meets girl”⁵, el director de “Les amants réguliers” (2005) se quejaba de que una de las mayores atrocidades de la modernidad había sido inspirarse y explotar el talento de los pensadores y a la vez castigarlos por ser librepensadores, un poco a la manera de los intelectuales marginados en la zona prohibida de “Stalker” (1979, Andrei Tarkovsky). Y ahí sigue, como librepensador que filma la libertad, en la zona prohibida del desarraigo, en el limbo de los locos, un Carax que ha rodado sólo cuatro películas en más de veinte años. Tal vez la única salida con la que cuentan algunos cineastas europeos es la de volver a empezar con cada película que ruedan, la de filmar cada vez como si fuera la primera. En “Boy meets girl”, Alex se preguntaba: “¿Por qué no podré

⁴ Para profundizar en los paralelismos entre Godard y Carax, resulta imprescindible la consulta de la monografía de Fergus Daly y Garin Dowd. *Leos Carax*. Manchester University Press. Manchester, 2003.

⁵ Entrevista con Philippe Garrel. “Dialogue en apesanteur”. *Cahiers du Cinéma*, n^o365. Noviembre de 1984. Pág.36-40.

resucitar?”. Desde aquí, desde los límites verbales de unos folios, no hacemos más que conjuros para que, en su caso, la resurrección sea algo más que una imagen poética.