# Supervivencias y mediaciones del cine europeo

**Iván Pintor**

El cine son sus cortes, el lugar donde acaba un plano y el espacio desde el que un gesto suspendido da pie a una segunda historia. Hace ahora veinte años, el *Canto por la unificación de Europa*, el tema que Zbigniew Preisner compuso para la película *Tres colores: Azul* (*Trois couleurs: Bleu*, 1993), de Krzysztof Kieslowski, concluía sobre el rostro de una mujer, Juliette Binoche, en la que parecía posible la redención de una pérdida heredada de Rossellini por el cine y la historia europea: la muerte del hijo, el menoscabo de cualquier expectativa ante el sacrificio inútil de una generación marcada, como los personajes de *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945) y *Alemania, año cero* (*Germania, anno zero*, Roberto Rossellini, 1947), por la II Guerra Mundial.

Apenas un año más tarde, el himno coral de Preisner para *Tres colores: Azul*, inspirado en la Epístola de San Pablo a los Corintios, se transformaba en un bolero y culminaba en los dos planos finales de *Tres colores: Rojo* (*Trois couleurs: Rouge*, 1994), el uno cortado contra el otro. Por una parte, comparecía el rostro del actor Jean-Louis Trintignant, un viejo juez jubilado obsesionado por espiar a sus vecinos, y por otra la imagen televisiva de la joven Valentine (Iréne Jacob), rescatada de un naufragio en el Canal de la Mancha y congelada en idéntica pose que aquella que la había convertido en una modelo omnipresente en vallas y carteles publicitarios, sobre el rojo que cierra la trilogía de Kieslowski encarnada en los colores y los valores de la República francesa: libertad, igualdad y fraternidad.

Veinte años después, el mismo actor, Jean-Louis Trintignant, se pone al servicio de Michael Haneke para encontrar otro rostro femenino, el de Emmanuelle Riva, en *Amor* (*Amour*, 2012). Con un discurso nihilista opuesto al europeísmo crítico pero esperanzado de Kieslowski, Haneke se sitúa ante el umbral vacío de una pérdida y hace de la música de Schubert un lamento por la disolución de Europa. Ya no se trata de una joven rescatada de un naufragio, sino de una anciana condenada a una

vida siempre peor, en el límite del significado del propio término vida, quien está al cabo de un contraplano que ha dejado de ser aguardado. Aparece en ese salto cuestionada tanto la naturaleza de la representación del amor como la idea de que con el contraplano cristaliza siempre la idea de un futuro.

El violento final de las familias de *El séptimo continente* (*Der Siebente Kontinent*, 1989) y *Funny Games* (1997), el homicidio encubierto de la niña de *El vídeo de Benny* (*Benny's Video*, 1992), la automutilación de *La Pianista* (*La Pianiste*, 2001), el suicidio de Majad en *Escondido* (*Caché*, 2005) o la sutil connivencia entre el rigorismo de una comunidad protestante y las raíces del nazismo en *La cinta blanca* (*Das weiße Band*, 2009) reiteran, dentro de la cinematografía de Haneke, el fútil ritual de un sacrificio que no alcanza a redimir a la comunidad ni a restañar la continuidad entre el pasado, el presente y el futuro. En *Amor*, como sentencia George (Jean-Louis Trintignant) *"no hay drama ni tragedia"*. Lo que se despliega mediante la atroz precisión de una puesta en escena encerrada en el teatro de un apartamento burgués es la *nuda vita*, la vida expuesta a una desnudez que mira hacia el exterior.

La amenaza de la violencia institucionalizada que, en la filmografía anterior de Haneke, se conjuga en un presente blindado ante cualquier intrusión, se revela en *Amor* como la necesidad de rescatar la palabra trágica en su vinculación con el ritual y la violencia. En uno de los instantes más hermosos de la película, Georges explica a Anne cómo, en su infancia, al regresar a casa después de asistir a una proyección cinematográfica, se encontró en el portal con otros niños. Allí, para presumir de que su madre le hubiese dejado ir a al cine solo, empezó a explicar la película, y en el trance de hacerlo, fue emocionándose más y más. Sin dejar de relatar cada una de las secuencias, empezó a llorar y tuvo que concluir su relato entre lágrimas frente a sus compañeros estupefactos, que no reaccionaron.

No hay apenas lágrimas, en *Amor*, pero sí hay, como en esa secuencia, una segunda película, que no se ve. Al situar la enfermedad de la anciana en un entorno burgués, el alcance del drama no queda mitigado. Por el contrario, de ese relato emergen las múltiples situaciones análogas que, en circunstancias más penosas, afronta una Europa al filo de la destrucción del estado del bienestar. Si *La cinta blanca* se preguntaba en qué punto la servitud voluntaria de los individuos se

comunica con el poder objetivo e intentaba esclarecer cuáles eran los dáimones de una Europa en la que aún no habían comparecido las causas del nazismo, *Amor* no sólo habla de la senectud y acompaña, más que ninguna otra película de Haneke, a sus personajes, sino que pone el dedo en la llaga de la crisis de la sociedad europea.

A través de los pequeños gestos que restituyen la intimidad de una pareja de ancianos y que no tratan, como en el caso de *La cinta blanca* o *Escondido*, de anunciar las consecuencias de un error trágico, *Amor* delata detrás del aislamiento de los personajes la emergencia de una situación pospolítica en la que tanto la participación de la comunidad como la democracia se ven amenazadas. La posdemocracia moderna, parece advertir Haneke, observa un punto en común con el nazismo y el fascismo: no conoce otro valor que la vida y, al extender su juicio hasta el reducto del cuerpo y el lenguaje provoca una suspensión de la política. El síntoma, como sucede en muchas de las películas abordadas en esta monografía, está fuera: hoy no es posible afrontar una disección del cine europeo contemporáneo sin enfrentarse en primer lugar a la situación que atraviesa Europa.

Una aproximación atenta a la trayectoria de Haneke y a las películas que destacan en el panorama reciente del cine europeo –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), Melancolia (Lars von Trier, 2011) o *Play* (Ruben Östlund, 2011)- confronta sus imágenes con lo abierto de una situación de crisis que trasciende cualquier cuestión política. Europa que, en virtud de la constante remodelación de sus fronteras, es el más nuevo de los continentes, se ofrece como un campo de estudio necesario para la supervivencia de gestos y escrituras visuales, para una constante migración de formas en la que el cine o, mejor aún, las imágenes cinematográficas se debaten entre el caudal de la circulación global y el ejercicio de rescatar en cada gesto, en cada corte y en cada película invisible una forma de resistencia.

La frontera, que existe como mediación entre la idea de una humanidad común y la diversidad de culturas, no sólo separa a las culturas, sino que las conecta. Si la identidad europea, que es formal y se ajusta más a un proyecto y a una actitud que a un resultado, aparece hoy confrontada con el pasado es acaso por la paulatina

desaparición de la idea de futuro, que ha dejado de existir como territorio imaginario en el que depositar ilusiones, esperanzas, sueños y transformaciones para convertirse en el espacio de la mera reiteración. El papel del cine, que no conoce más frontera que la que impone su propia pantalla como espacio de mediación, es crucial en la articulación entre la crisis, los valores individuales, la relación entre las imágenes y su genealogía y la prioridad hacia la que apunta la labor aquí expuesta: la reapropiación del futuro.

En efecto, al enfrentarse al cine europeo, un equipo de investigadores de universidades españolas y europeas aglutinados en torno al grupo CINEMA, fundado por el catedrático Domènec Font Blanch y reconocido por el Ministerio de Ciencia y Tecnología en su programa de I+D, ha partido de una premisa doble. En primer lugar, y conforme a la labor desarrollada por el OCEC (Observatorio del Cine Europeo Contemporáneo), urdir un estudio interdisciplinario, estético, filosófico e industrial de la cinematografía europea reciente. Pero en segundo lugar, y de forma prioritaria, la labor del OCEC que aquí se corona y que comienza con la atención particular hacia el relato, el gesto, la puesta en escena, el trabajo interpretativo y la recepción crítica tiene el propósito de crear un conocimiento socialmente útil, destinado no sólo al ámbito académico, sino sobre todo al público, a los cineastas y a ese futuro de las imágenes que Kieslowski apuntaba en *Tres colores: Azul* y que Haneke advierte en peligro en *Amor*.

*"Que cada uno persista en la condición en la que estaba cuando Dios lo llamó"*, señala Pablo en la epístola a los Corintios (7:20) invocada por Kieslowski. Pero, ¿cuál es la condición, la llamada (*klesis*) a la que han sido convocados los personajes octogenarios de Haneke y, en definitiva, la pluralidad de voces que constituye el cine europeo contemporáneo? Al menos dos de los trabajos aquí reunidos, en concreto los que se acercan al cine italiano y al cine portugués, comienzan con un mismo interrogante: ¿existe el cine portugués…? ¿Existe el cine italiano...?, y otros dos, en torno al cine sueco y el francés, apelan en su apertura hacia una desaparición, la del cineasta Ingmar Bergman –a la que habría que añadir otras desapariciones recientes, como la de Angelopoulos– y otra frontera, acaso mayor: la que trunca el rito comunal de la sala de cine como espacio de proyección, de

mediación del deseo. *"El cine aburre a muerte"*, dice Aurora, uno de los personajes de *Tabú*.

Esa fisura, la cita con una ausencia, constituye de manera necesaria el lapso, el intervalo desde el que se puede observar la reconstrucción, las posibilidades a las que se asoma el cine europeo contemporáneo o, como centra el texto en torno al cine español aquí recogido, la metamorfosis desde la cual las imágenes desvelan una vida propia y se articulan como vehículo de dramaturgia, de voces tan poderosas como las de Haneke, capaces de formular una palabra trágica que privilegia la ausencia de fronteras. Son tres cortes casi inadvertidos los que podrían dar pie al recorrido que, desde las siguientes páginas, prolonga la labor desarrollada por el OCEC en el libro colectivo *Derivas del cine europeo contemporáneo*[1], en los sucesivos congresos/muestra MICEC (Mostra Internacional del Cinema Europeu Contemporani, 2005-2008) y en el congreso Mutaciones del Gesto en el Cine Europeo Contemporáneo (2012).

El primero de esos cortes pertenece a *Amor* y, como un espejismo, desvela ante George la figura, elegante y hermosa, de Anne deslizando sus dedos sobre el teclado del piano cuando, en realidad, ya yace enferma en la habitación. El segundo de los cortes, más irónico, comparece durante la construcción de uno de los personajes cuyo rostro asume Denis Lavant en su periplo a bordo de la limusina de *Holy Motors*: llegado a un almacén, se enfrenta a un hombre, al que asesina para asumir, con su disfraz, el doble de su identidad, antes de que, por corte y sin mayor explicación, Carax dé paso a un nuevo episodio en su viaje al fondo de la noche parisina. El tercer corte, la tercera cesura, abre la segunda parte de *Tabú* y confronta, como en el caso de Haneke, el rostro de un anciano con el de su amada ausente.

Después de entrar en un centro comercial construido alrededor de un invernadero habitado por palmeras y una densa vegetación tropical, Pilar (Teresa Madruga) y Santa (Isabel Muñoz) toman asiento ante Ventura (Enrique Espírito Santo), el protagonista de *Tabú* que, de repente, revela: *"Ella tenía una hacienda en África. Aurora tenía una hacienda en África, al pie del Monte Tabú"*, a lo que sigue

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

un brevísimo primer plano de la joven Aurora (Ana Moreira) y la imagen de un niño africano en compañía de su burro que arrastran la película hacia un compromiso con el hilo de una narrativa clásica, con el pasado de un cine de género que, como un sortilegio destinado a preservar un misterio, posee a las imágenes ulteriores.

En los tres casos, se trata de cortes no subrayados que dan voz a un fantasma, no ya a un motivo narrativo o iconográfico sino al espacio trazado entre lo que pudieran haber sido motivos clásicos. El atlas de un hipotético cine europeo contemporáneo es, sobre todo, un mapa de fantasmas que aparecen en los cortes, la hipótesis de una continuidad ensanchada desde el corte. Es la necesidad de seguir lo que, como una cita a la que siempre se va a llegar tarde, hace de los mejores cineastas contemporáneos cineastas intempestivos, en su tiempo pero levemente apartados de él para poder no sólo arrostrar la melancolía del presente sino rescatar el futuro de las garras de un sistema financiero que, especulando con el crédito, se ha adueñado del porvenir. Cualquiera que sea la llamada, esos cortes son balizas, resistencias del gesto y del relato frente a una crisis concebida y publicitada como límite, como una falsa y fatal detención del presente.