La proyección que se pierde

Tradiciones, obsesiones y excepciones del cine francés contemporáneo leídas desde 'Holy Motors', de Leos Carax

Santiago Fillol

La proyección que se pierde

En el punto diez de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin expone con visionaria lucidez una vivencia compleja*: "En Europa occidental la explotación capitalista del cine prohíbe atender la legítima aspiración del hombre actual a ser reproducido. En tales circunstancias la industria cinematográfica tiene gran interés en aguijonear esa participación de las masas por medio de representaciones ilusorias y especulaciones ambivalentes."*[1]

Benjamin aborda esta *"legítima aspiración del hombre actual a ser reproducido"*, tomando como referencia, entre otros, el cine de Dziga Vertov donde los actores eran gente del pueblo que pasaba a la pantalla: gente que se proyectaba junto a las aspiraciones de su época. En esto reside la "aspiración legítima a ser reproducido" que enuncia Benjamin en este punto. Es decir, a ser "proyectado", en el más ancho de sus sentidos: un reconocimiento del deseo proyectado en la pantalla de cine, que se podía canalizar y "realizar" en su *Proyección*: proyección en la pantalla, y proyección del imaginar de un hombre entre medio de los hombres; del imaginar como acto que deviene material.

Esta vivencia, que hoy en día se torna más confusa si atendemos a la banalización de las reproducciones que del ser del pueblo han realizado los *reality show* de la televisión, y la multiplicación de imágenes de Internet, era uno de los pilares

[1] Benjamin, W. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En: ***Benjamin, W. Discursos Interrumpidos***. Madrid: Editorial Taurus, 1999.

esenciales en los que Benjamin descubría la razón de ser del cine: proyectar los deseos de una época y sus hombres, y materializarlos en ese acto.

Benjamin descubría en el cine una forma técnica de mediación de los deseos y las aspiraciones, que podría encontrar en la proyección cinematográfica su noble concreción[2]. También veía el peligro de una industria que buscaba *"aguijonear"* ese deseo legítimo, *"por medio de representaciones ilusorias y especulaciones ambivalentes"*.

El último film de Leos Carax, *Holy Motors* (2012), comienza encarnando en su prólogo la complejidad de esta vivencia: la proyección de los deseos de una época del cine, que se truncan ante la muerte del viejo rito comunal de la sala de cine y aquello que desde ella se proyectaba.

Las primeras imágenes de *Holy Motors* son los experimentos que Étienne Jules Marey registró sobre película cinematográfica para estudiar la locomoción humana y animal a finales del XIX. Las imágenes primitivas de Marey que alentaron los desarrollos de Muybridge, y de Edison y Lumière, son imágenes que no fueron concebidas para ser proyectadas, al menos hasta la llegada de los hermanos Lumière. Estas imágenes del cine, previas a la historia de su comunal proyección posterior, abren la declaración de intenciones de Carax. Tras ellas, sucede una sala de proyección poblada de espectadores en estado vegetativo. No sabemos si duermen o están muertos, pero nada de lo que sucede en la pantalla que no vemos les provoca el más mínimo gesto. Los sonidos de la proyección resuenan en el interior de una habitación de hotel anodina, donde el propio Leos Carax se despierta, cual sonámbulo, después de muchos años fuera del cine. Camina por el cuarto, encuentra una rendija en un muro, y se abre paso hacia esa sala de cine, en la que toda la platea permanece en estado *muertoviviente* ante una proyección que ya no les alcanza. El prólogo se va deshaciendo en el

[2] En un sugerente y reciente artículo, Raffaele Pinto toma esta misma premisa benjamineana como eje de su estudio sobre la "mediación del deseo" en *Lo Sceicco Bianco* de Fellini. Ver: 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.

contraplano que Carax, un bebé gateando y un perro (los únicos espectadores vivos de esa sala) miran suceder en la pantalla: una escotilla de barco, con una chica detrás de ella, se aleja con los sonidos de una sirena que anuncia la partida. La proyección se aleja, cual barco que zarpa, de la sala y de los ausentes espectadores que la pueblan. O al menos eso parece intentar decirnos Carax en la pedagógica literalidad de su prólogo.

Cada época, cada canon del cine, ha dado forma a este anhelo y malestar en esos filmes del cine sobre el cine, que nos dejan ver un estado de su cuestión y su Historia. Sin embargo, jamás habíamos visto una proposición tan literal (incluso se podría juzgar hasta ilustrativa), de la doble muerte de esta vivencia en el comienzo mismo del filme que se dispone a abordarla: aquello que ya no se proyecta, aquello que proyectado no llega y se pierde…

El filme de Carax irrumpe entre una serie de revisionismos sobre el estado del cine, que permite analizar no sólo un estado del cine francés contemporáneo, desde donde surge la obra de Carax, sino también del cine contemporáneo en general, tomando como eje la vivencia de la proyección que se deshace y se pierde.

En las páginas que siguen, se tomarán las imágenes de *Holy Motors* como ejes extremos de este planteo, que descubrimos esbozado en algunos pasajes destacados del cine francés contemporáneo.

El género 'Sunset Bulevard'

Muy pocos cineastas tienen la necesidad tremenda de hacer su propio *Sunset Bulevard* (*El crepúsculo de los dioses*, 1950). Ese género que va desde Billy Wilder y *Cautivos del mal* (*The bad and the beautiful*, 1952) de Minnelli, a *Le Mépris* (1963) de Godard y de allí hasta las últimas obras de David Lynch (*Mulholland Drive* [2001] e *Inland Empire* [2006]) y Apichatpong Weerasethakul (*Uncle Boonmee who can recall his past lives* [*Long Boonmee raleuk chat*, 2010]), y que siempre se teje entre históricos

resentimientos y frustraciones vitales y financieras. Carax es un *revenant* desesperado y su película un Apocalipsis del cine tan intenso y humano como sus predecesores en este particular género. Sin embargo, *Holy Motors* descubre una particularidad inquietante. En sus predecesoras se ven siempre las estelas de una época del cine que fenece. En Carax, aparecen con más fuerza las estelas y tormentos de una época del cine aun por venir.

Si comparamos entre sí las vivencias ante "la proyección" que cada uno de los referentes de los *Sunset Bulevard* de cada época nos ha legado, podremos situar de un modo más explícito la radical novedad que imprime el film de Carax en el panorama del cine francés contemporáneo, y del cine contemporáneo en general.

En *Sunset Bulevard*, Norma Desmond (Gloria Swanson) obligaba a Joe Gillis (el desempleado guionista del cine sonoro encarnado por William Holden, retenido por la estrella del mudo en su decrépita mansión) a contemplar, en la fastuosa sala de proyección de su propio salón mausoleo, las películas del período mudo que ella misma había protagonizado para gloria de un cine perdido. Los filmes de Cecil B. De Mille que el mayordomo Von Stroheim proyectaba para una espectadora que se miraba en el espejo de otra época, y para un espectador que contemplaba la irremediable desincronización de esas épocas, exponían las grietas de una vivencia que comenzaba a dejar de ser compartida. Norma Desmond proyectándose hacia el pasado desde su arqueológico cementerio salón: *"Sigo siendo grande, son las películas las que se han vuelto pequeñas… No necesitábamos diálogos, teníamos rostros…"*. Joe Gillis, fumando en silencio, asistía a las brechas de esos cánones, y de las proyecciones de esos cánones que Desmond, solitaria y telarañada, escenificaba con un desmesurado histrionismo, poniendo su rostro entre los rayos de esas proyecciones del pasado, para jurar con vehemencia que volvería a la pantalla. Que volvería a proyectarse.

Medio siglo antes de que Lisandro Alonso en *Fantasma* (2006), o Tsai Ming Liang en *Goodbye, Dragon Inn* (2003) retomaran la vivencia de una proyección que se estanca en una museización sin remedio, las secuencias de Norma Desmond oficiando de presentadora y protagonista de una proyección fuera del tiempo, marcaban a fuego

esta vivencia que se reanudaría en las obras venideras con las que cada época erigiría sus propios *Sunset Bulevard*.

Si esta fue la marca clásica del género, Godard recogió el testigo retomando todas las materias del radical cinismo con el que Billy Wilder lo inscribió en la Historia del cine. En *Le Mépris* (1963), la vivencia de la proyección sucede en una cabina de un decrépito *Cinecittà* (el célebre estudio europeo que el productor americano planea vender a una cadena de supermercados), en la que Fritz Lang visiona junto a Jerry (Jack Palance) los *rushes* de *La Odisea*, que está rodando. Jack Palance asiste a las disquisiciones filosóficas sobre la lucha entre hombres y dioses, y a las imágenes que Lang ha rodado desde la malasangre godardiana: una sucesión de estatuas y bustos de otra época, trufadas de penélopes desnudas, que hacen saltar al productor de su butaca para coger las bobinas rodadas y arrojarlas con clásica acrobacia sobre la pantalla. *"Es basura, esto pienso de lo que estás rodando"*, espeta mientras sigue arrojando las bobinas sobre la pantalla en blanco. Explicitación del gesto de la proyección perdida, y de sus profecías sobre el devenir del cine. Unas bobinas cayendo sobre una pantalla vacía. Cuando se encienden las luces, debajo de esa pantalla aparece, pintada por Godard, la célebre cita de Louis Lumière que, tal vez, conjuró desde sus orígenes esta vivencia: *"El cine es una invención sin porvenir"*. Así leía el cineasta más fuerte del moderno cine europeo, la vivencia de la proyección que se perdía entre las ruinas del clásico.

Si tomamos esta experiencia en el cine contemporáneo, *Inland Empire* (David Lynch, 2006) aparece como referente obligado: el drama de Lynch es un drama plástico, en un sentido muy histórico del término. La verdad que emerge de las esforzadas imágenes de *Inland Empire*, revela, desde el horroroso mecanismo figurativo que han heredado, el atávico temor de las criaturas a quedar apresadas en una imagen... a ser clavadas y disueltas en una imagen proyectada. En varios parajes inciertos de *Inland Empire*, Laura Dern va padeciendo el derrotero de plano desconocido a plano desconocido por el que va vagando su cuerpo: *"¿Me habéis visto antes? Decidme si me habéis visto"*, suplica Laura Dern a los seres que se encuentra en los extraños recintos de

su deriva. Es una angustia que se reitera con fuerza en todo el film. Una chica desahuciada ante la reclusión que le impone cada nuevo plano que pisa; una chica suplicando que alguien la reconozca, que alguien le devuelva una mirada, una brizna de existencia de su proyección perdida... En un momento de la película mira alrededor suyo; mira desorientada, huye de una perseguidora intangible, está a punto de morir en su segunda vida, y llega a tientas a una sala de proyección vacía: en ella se proyecta su misma imagen, cual directo televisivo. Allí, enjaulada, como mariposa clavada, se mira suceder en una pantalla que la ha alcanzado en su intento de fuga… En esa sala, y ante esa proyección que la hacina y desdobla, se acaba la huída que la había puesto a correr por la célebre vereda de estrellas del Hollywood Bulevard. Repiqueteos de la Historia, ofuscación de esa vivencia que se proyectaba: lo que se desdobla y proyecta ya ni siquiera sirve para agriar las nostalgias de otras épocas, ni para encolerizar a los nuevos mecenas del cine de arte y ensayo europeo: en los contemporáneos, la proyección se vuelve una vivencia irreconocible. El derrotero mortuorio y final de una larga deriva del cine.

Weerasethakul, como Alonso y Tsai Ming Liang, también abunda en este giro oscuro y final que el cine contemporáneo parece haber depositado sobre las proyecciones. "*Toda fotografía es el recuerdo de una proyección, de una ocurrencia de proyección, y la premonición de una ruina, o de una desaparición*"[3]. En *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* hay dos secuencias capitales donde las fotografías recuerdan los vapores de la Historia y proyectan su avenir: las fotos del hijo, Boongsong; y las fotos del padre, Boonmee. Las fotos de Boongsong en las que aparece la historia de su transformación en el *Ghost Monkey* que se sienta a la cena familiar; y las fotografías que figuran el sueño de futuro de Boonmee, obrando su desaparición en la platónica caverna que el realizador escoge para filmar los últimos instantes del personaje que da título a su film. El modo figurativo despojado que Weerasethakul toma

[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.

para obrar esa proyección de futuro desde unas pocas y escasas fotografías, en un film rodado en seis bobinas/estilos cinematográficos diferentes (uno por cada uno de los estilos/cánones de la historia del cine tailandés que conjura y homenajea en su obra), constata –de modo más o menos consciente– el rol que juega la proyección en estas cada vez más elegíacas muestras del género "Sunset Bulevard" en sus versiones contemporáneas. En esas frágiles y cada vez más delgadas "proyecciones", se juega el derrotero de la experiencia que Norma Desmond legó al cine desde ese salón mausoleo en el que proyectaba las imágenes de otro tiempo.

Antes de morir, amparado en el gineceo de la caverna, Boonmee, el hombre que podía recordar sus vidas pasadas, relata su último sueño; el sueño de una vida futura que ya no logra recordar ni proyectar del todo; una vida futura plagada de agujeros: *"Anoche soñé con el futuro. Llegué allí en una especie de máquina del tiempo. La ciudad del futuro estaba gobernada por una autoridad capaz de hacer desaparecer a cualquiera… Cuando encuentran a "gente del pasado", proyectan una luz sobre ellos. Esa luz irradia imágenes de su pasado sobre una pantalla; imágenes que van desde el pasado hasta su llegada al futuro… Una vez que esas imágenes aparecen, la gente del pasado desaparece"*.

Entre su relato van apareciendo las fotografías de Nabua; fotografías de un futuro incierto donde vemos a un grupo de adolescentes con trajes militares y armas, llevando a un *Ghost Monkey* como su hijo atado con una correa: el mono de estas fotos ha alcanzado ahora una nitidez excesiva, casi ordinaria, como en una fotografía de facebook colgada por adolescentes, o por soldados americanos de Abu Ghraib... Cuando Weerasethakul proyecta esas imágenes de Nabua sobre la rememoración incierta de Boonmee, su personaje desaparece de la memoria de la película, y de la memoria de los personajes de la película. Son imágenes alcanzado su acervo de venidero pasado;

imágenes deshaciéndose en ese excesivo proceso[4]. Esta culminación de toda posible proyección que pone en escena Weerasethakul cierra en perfecta y contemporánea tensión el arco que abrió Norma Desmond en su salón.

El desahuciado acto de Carax en *Holy Motors*, obliga a pensar esta relación un paso más allá de este histórico y agrietado arco.

***

Eso que embruja y desencaja al género de los *Sunset Bulevard* de cada época, y en especial al contemporáneo derrotero por esta tradición, es la muerte o decadencia de la proyección: algo que registrado no llega a proyectarse sobre el mundo. Algo que no logra transmitirse sobre él. Ese síntoma es el que Carax asume radicalmente en su último film, y es el primero que se planta en el futuro de esa vivencia para comenzar a pensarla, y a registrarla, desde su ficción futurista: un mundo sin proyecciones. No hay pantallas, pero el cine sigue subsistiendo, y malviviendo, en prácticas clandestinas.

En *La maman et la putain* (Jean Eustache, 1973), Alexandre (Jean Pierre Léaud) narraba, en el momento más frágil de sus escaramuzas sentimentales, un sueño apocalíptico que había tenido un día que se durmió conduciendo en la autopista. Al despertarse tras chocar con las vallas de seguridad, pensó que todo eso que veía estaba pasando mil años atrás, o mil años más adelante. Ruinas de todas las civilizaciones que se amontonaban unas sobre otras: las pirámides y las fábricas modernas. Vagabundos partiendo, como en los finales de las películas de Chaplin, pero sin rumbo; partiendo hacia ningún sitio…Entre todas las ruinas enumeradas en su sueño apocalíptico, las

[4] Estas fotografías vienen de *Primitive*, la instalación que Weerasethakul produjo y que sirvió de cantera imaginaria para *Uncle Boonmee*. Weerasethakul descubrió la historia de Nabua en 2008, y su pozo de muertes y memorias extinguidas se convirtió en el pozo de *Primitive*: era la primera vez que una obra de Weerasethakul no provenía de la memoria familiar del autor, sino de la memoria de un pueblo, de los desaparecidos de un pueblo, que emergían desde una nave espacial/máquina del tiempo extraña, insertada en ese sitio: "*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 where 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.

últimas imágenes que relata son estas: *"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 comprenderont pas"*[5].

En ese preciso día soñado por el Alexandre del rabioso Eustache, instala Carax a sus "Holy Motors". En ese tiempo de incierto y viejo futuro: entre mil años atrás o mil años adelante, donde sólo algunos viejos se acordarán de que había imágenes que se proyectaban, y ya nadie les entenderá, y quizá sea necesario volver a escarbar sus registros para dar con una imagen. Como en las pioneras experiencias de Marey, disparando con una escopeta caza-imágenes para registrar vivencias que jamás serían proyectadas, que sólo se bastaban con su registro para avanzar en ese tiempo en el que el cine aun no era cine; un tiempo anterior a los hermanos Lumière y sus anhelos de salir a proyectar lo registrado, lo aprehendido. Las imágenes del sueño del personaje de Eustache, como las del único día en que sucede *Holy Motors*, no hablan de una celebración del cine, sino de una supervivencia.

[5] Diálogo de Alexandre en *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, inútiles, le Parthénon…les pirámides…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 vientot 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 comprenderont pas."* Eustache, Jean. ***La Maman et la Putain. Scénario***. Paris: Cahiers du Cinéma-Gallimard, 1998.

'Holy Motors'

"Faire la part du feu" es una expresión que sólo existe en francés, y designa la experiencia de aceptar que se perderán muchas cosas importantes para poder preservar algo importante. Como cuando en un incendio abrasador se toma conciencia de que para salvar algo, lo más preciado o quizá lo único que se puede salvar, el fuego consumirá de buena gana todo el resto. Ese resto que se extingue es "la parte del fuego". Maurice Blanchot toma esta vivencia determinante para pensar la literatura extrema de autores como Kafka o Rimbaud, que asumieron y avivaron el acto de un incendio devorador sobre sus palabras, sobre su lengua, para preservar del incendio los gestos más esenciales de su obra.

Tras trece años sin rodar un largometraje, Leos Carax retorna al cine con *Holy Motors*, una película en trece episodios: uno por cada año de su ausencia en el cine. Trece años son demasiados años de películas imaginadas y frustradas, de imágenes que se proyectan y arden cuál Ícaro antes de llegar a existir. Sabemos que Carax llegó al cine rodando con urgencia, sus primeras películas tenían la edad de su autor, y éste no tenía tiempo que perder: *Chico conoce chica* (*Boy meets girl,* 1984) y *Mala Sangre* (*Mauvais Sang* 1986) tenían la preciosa virtud de ser radicalmente contemporáneas, de estar en sincronía con los sentimientos de un cineasta veinteañero viviendo en su tiempo. A partir de *Los amantes del Pont-Neuf* (*Les amants du Pont-Neuf*, 1991) todo comenzó a dilatarse, y Carax, en sus largas esperas para rodar, abandonó el presente, para alentar el virus de adelantarse a su tiempo.

Holy Motors es la más extrema de todas sus últimas y largas esperas. En ella Denis Lavant (ser y criatura de casi todo el cine de Carax), interpreta, quizá, a todos los personajes de esos restos de películas que imaginadas en la espera, apenas llegaron a ser salvadas del incendio. Trece fragmentos unidos por una limusina –camerino en movimiento– en la que Lavant (Mr Oscar) se va auto-caracterizando durante sus trayectos de una vida a la otra. En cada parada de la limusina, un nuevo personaje: banquero, mendiga rumana, padre de familia, Mr Merde, anciano moribundo, etc. La

trama tiene la sencillez de lo episódico, un poco como *Kill Bill* (2003) de Tarantino que se orientaba con una lista de personas a asesinar… Una hoja de ruta mínima: sólo sabemos que dentro de la limusina debe cambiarse y maquillarse hasta mudarse en un nuevo ser. Ese parece ser su trabajo. Una limusina, que como señala Carax, oficia de aparato voluptuoso: *"hace todo para ser vista en la calle, y hace todo para que nadie pueda ver su interior"*. Una máquina de obrar invisibles, una máquina que protege invisibles.

En su tercera misión, Lavant baja de la limusina vestido con un traje de *motion capture*. Entra en un plató solitario de una nave industrial: no hay cámaras ni directores. Tan solo una pantalla verde y una cinta mecánica para correr. Le toca ofrendar su cuerpo, su locomoción y sus gestos a lo virtual. Lavant sube a la cinta, en la pantalla aparecen líneas de colores intercaladas que generan un efecto zoótropo detrás suyo: el actor se entrega a la carrera como en todas las películas que rodó con Carax, pero esta vez la velocidad de la cinta mecánica sobrepasa la velocidad de su cuerpo. Veintiséis años atrás Lavant, al borde de sus pulmones, podía ir más rápido que el travelling de Carax en *Mauvais Sang*. "Modern love" de David Bowie empujaba el travelling con violencia, pero Lavant, al borde de quedar rezagado fuera del cuadro que lo adelantaba, se recuperaba, y alcanzaba a la máquina y también a Muybridge en su gesto: en su desmesurada exigencia, ese plano nos enseñaba los huesos de su primitiva figuración. En *Holy Motors*, la cinta preparada para el *motion capture* tumba a Lavant antes de que nazca una imagen, antes de que pueda alcanzarla. En ese gesto mortuorio, Carax deshace una de las imágenes más bellas de todo su cine. Una de las imágenes más bellas que su cine llegó a proyectar.

Otra explícita secuencia que desmorona el imaginario caraxiano, sucede en los almacenes Samaritaines: el particular cementerio de elefantes que el cineasta forjó en *Los amantes de Pont-Neuf*. Lavant camina hacia su limousine a preparar su próxima misión, justo después de terminar la representación de un anciano moribundo. En la calle, frente a la fachada de los viejos y abandonados almacenes que iluminaban con sus luces de neón las noches de los amantes en el *Pont-Neuf*, se encuentra a Eva Grace

(Kylie Minogue), un fantasma de su pasado[6]. Ambos se reconocen debajo de los disfraces de su oficio, y se toman unos minutos para caminar por el interior de los almacenes vacíos. Los compases de un musical muy triste, como salido de *Melodías de Broadway* (*Band Wagon*, 1953) de Minelli, va marcando un último encuentro entre dos seres que se han amado en otra vida, en otro cine: la coreografía de Carax nos va llevando hacia las terrazas de "Les Samaritaines". La noche de París, enmarcada detrás del cartel de los almacenes, parece el crepúsculo hollywoodense que sucedía al otro lado del cartel sobre el que Billy Wilder supo proyectar tantos fantasmas. Allí se despiden. Lavant se aleja, ella se queda unos minutos más, hasta suicidarse saltando al vacío desde ese antro de la memoria del cineasta. En cada gesto de este particular obituario de su cine, Carax sacude y revuelve todas sus grandes gestas perdidas lanzando sus viejas proyecciones literalmente al vacío… Son las marcas del género "Sunset Bulevard", volver a los platós que ahora son cementerios, volver no para encontrar el hilo de la vida de cine allí perdida, sino para prender fuego a todo.

Hace un tiempo los telediarios contaron el caso de un hombre que fue rescatado en Inglaterra de un incendio por los bomberos. Cuando lograron reanimarlo y despejar su estado de inconciencia, los bomberos le preguntaron si sabía cómo había comenzado el fuego. El hombre, sereno y melancólico, respondió: *"No lo sé, ya estaba en llamas cuando me acosté"*. Ese hombre podría haber sido Leos Carax despertando tras una década de cine, francés y contemporáneo; despertando otra vez en el cine, para contemplar las alegrías de su incendio.

Holy Motors es una anticipación futurista, donde las máquinas y los hombres que tenían peso y ocupaban el mundo se han aliado para resistir contra esa virtualidad que deja a los cuerpos secos de experiencias y proyecciones. *"Hubo una época en la que las cámaras eran más grandes que los hombres que filmaban, hoy ni siquiera las vemos"*, relata el personaje de Michel Piccoli a Lavant mientras le acompaña en uno de los trayectos de su limusina. En las palabras de Piccoli resuenan, cenizas, las afrentas de

[6] Minogue suplanta a Juliette Binoche, que sintomáticamente evitó la ceremonia de Carax y se subió a la limusina de *Cosmópolis* (*Cosmopolis*, David Cronenberg, 2012).

Norma Desmond: *"Sigo siendo grande, son las películas las que se han empequeñecido"*. Son pasajes en los que entendemos lo único que se debe entender: esos seres son resistentes extraños, sobreviviendo el cine desde esos mínimos gestos de disfraces y representaciones clandestinas: *"hacemos películas para los muertos que mostramos a los vivos"*, resume Carax.

Habíamos visto al cine mudo *muertoviviendo* con Wilder, la descomposición de los estudios y las estrellas en Godard y Lynch; sueños de un cine que se deshacía intentando proyectar su futuro en *Uncle Boonmee* de Apichatpong Weerasethakul… Aun no habíamos visto esos sueños de Casandra que venían después de la consumación de los *Sunset Bulevard* de cada época. Los sueños, sucediendo, después de la muerte de todas esas proyecciones. En su inaugural *Boy Meets Girl* (1984), el Alex-Lavant caraxiano marcaba en un mapa de París los lugares de la ciudad en los que iba teniendo sus primeras experiencias constitutivas: primer beso, nacimiento, instinto asesino, etc. Ese mapa parece el mismo que en *Holy Motors* va guiando el trayecto para desmontar esta vez los lugares importantes de su cine, como se desmontan los decorados ya inútiles de un plató al finalizar un rodaje. Quedan algunos gestos, el resto es la parte de su fuego.

***

El extremo gesto de Carax en *Holy Motors* establece una nueva marca de fuego en la Historia del cine francés contemporáneo, que nos permite interrogar, desde esta obra, la andadura del cine francés de las últimas décadas. Esas décadas en las que Carax estuvo ausente en las salas de proyección. Desde la abismada propuesta de Carax podemos revisar y replantear algunas de las cuestiones que el propio cine francés se ha formulado a sí mismo, a partir de algunas películas ejemplares que buscan interrogar y reobrar en su interior el legado de la historia (y la posible proyección) de su cine.

De la profecía de Eustache al cine francés contemporáneo

Al terminar *Marie pour mémoire* (1967), su primer largometraje, Philippe Garrel decía que el cine le importaba muy poco. Que sólo le interesaba la profecía que se podía proyectar desde allí. ¿Pero una profecía sobre qué? ¿Sobre quién? Garrel pensaba en su generación. En las sensaciones brumosas que flotaban alrededor de la gente que tenía veinte años hacia finales de la década del sesenta. En 1968, Rivette, Narboni y Comolli entrevistaban a Garrel, que tan solo contaba veinte años, y le preguntaban hacia dónde apuntaba su "cine profético". Garrel respondía, expresando su inquietud: hacia *"el desfase tremendo entre mi generación y la* consumación *de algo"*... Esa era la sensación que vibraba, puntuda, en sus primeras imágenes. Una visión del desencanto de su generación, que se aposentaba y revolvía en pasajes de sueños futuros que se desgajaban antes de consumarse.

En 1984, cuando se estrenó *Boy meets girl*, el primer film de Carax, el propio Garrel se ofreció entusiasta a repetir el diálogo que Rivette y compañía habían tenido con él sobre su primer film, con la joven promesa del nuevo cine francés. Salvo que Carax no recibió la propuesta de sentarse a la artúrica mesa redonda de *Cahiers* con el mismo entusiasmo que su antecesor. Más bien sintió reticencia a esa filiación tan francesa, tan grave, que los *Cahiers* venían señalando sobre la nueva promesa de los años ochenta que pretendían encarnar en Carax. Serge Daney lo había marcado como un nuevo y *"verdadero autor"*[7], y Garrel llegó incluso a incluirlo en el pasaje que concluía su film sobre la nueva generación post-*nouvelle vague* del cine francés: *Les ministeres de l'art* (1989)[8]. En este primer diálogo algo forzado de intenciones filogenéticas entre Garrel y Carax, sentimos a Carax intentando escapar de la cinefilia, y del pasado que se debe seguir como testigo. Garrel acogió con gusto el testigo de Godard y Eustache,

[7] Daney, Serge. "Boy Meets Girl". ***Ítem: Libération***, 25 de mayo de 1984.

[8] En *Les Ministères de l'art*, Garrel intenta conjurar la muerte de Eustache y establecer desde esa vivencia una nueva comunidad de cineastas post-*nouvelle vague* (Chantal Akerman, Jacques Doillon, Benoît Jacquot, André Techiné, Werner Schroeter, entre otros): un grupo que conservase el espíritu del cine francés que iba de Godard a Eustache, y que intentaba encontrar en la generación de Garrel sus testigos y guardianes. Ese film lo cerraba Garrel caminando junto al joven Carax. El paso del testigo a una generación siguiente que cargaba y simbolizaba en ese acto. Repasando los nombres de la lista, las reticencias que Carax acentúo con el tiempo, y los idealismos perdidos con los años de varios de los cineastas del grupo, *Les ministères de l'art* se transforma en un objeto extraño, casi una excepción noblísima de la historia, que no logró subsistir en la historia.

mientras que Carax dudaba si era ese su camino. Garrel le hablaba de Godard, de Bresson, de Langlois… Carax respondía que él prefería a Griffith, porque cuando él llegó al cine, aun era mudo, como Lilliam Gish.

La divergencia generacional, más allá de las posturas o imposturas del joven Carax ante los intentos de filiación garrelianos, comenzaban a señalar una serie de matices importantes entre "las profecías" difíciles de consumar del primer Garrel, y las resistencias de Carax a cualquier filiación… Quizá pueda entreverse, más allá de sus citas a la *nouvelle vague* en sus primeros films, o las citas a Franju en su última obra, que aquello que en realidad estaba rechazando de la cinefilia, era la imposición de tener el pasado por delante. De tener todo el pasado como materia que el cine debía reobrar para poder conseguir una imagen. Para poder proyectar una imagen. De un modo más o menos consciente, Carax se plantaba ante la necesidad de pensarse mil años atrás o mil años más adelante, para poder registrar e intentar proyectar algo. Esa es la materia de la extraña nostalgia que surge de *Holy Motors*, una nostalgia sin un claro cuerpo pasado, que ya comenzaba a prefigurarse desde sus primeras andaduras, y rechazos, en la historia del cine francés del que emergía.

En 1998, los *Cahiers* volvieron a reeditar una de estas mesas redondas, en donde sientan a las nuevas promesas (esta vez las del cine de los noventa), para hablar de filiaciones y porvenires de su cine. En esta ocasión, quienes comparecían, entre otros, eran Claire Denis y Olivier Assayas, las nuevas figuras del último cine francés, aun referentes muy en activo. El tema en cuestión era la "*Nouvelle Vague, une legende en question*". Carlos Losilla toma estas declaraciones como punto de origen de un interesante artículo sobre el nuevo cine francés, enfocándolo desde la óptica de una nueva generación de cineastas galos que entra en combate con la pesada tradición de la *nouvelle vague* como marca de pertenencia y referencia:

"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 Balthasar* (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, en su diálogo con Garrel, hablaba por el contrario de saltarse la escuela y de ir al cine, de ir aleatoriamente. De aprehender en las películas, y no en las tradiciones. Es una diferencia importante, cuando se sentía mudo necesitaba aprehender de Lilliam Gish: no necesitaba situarse desde una tradición frente a ella, necesitaba sus gestos para poder proyectar los propios que aun no sabía cómo.

Cuando Claire Denis habla de su vínculo con la *nouvelle vague*, en sus palabras se reconoce esa línea de trabajo que la llevó en *Beau Travail* (1999) a trabajar con personajes que fueran más allá de su argumento. Esa idea de personajes "opacos", es en su caso una vuelta a la Historia francesa del cine. Los hace ir más allá del argumento, porque confía en la Historia del cine que le permite proyectarlos desde su más atrás hacia esa opacidad que allí reencuentra. En *Beau Travail* utiliza a Michel Subor y al caraxiano Denis Lavant. A Michel Subor lo ubica como general de la legión extranjera, el mismo Michel Subor que había sido el desertor de la guerra de Argelia en *El soldadito* (*Le petit soldat*, 1963) de Godard. Y en el final de Lavant, bailando su suicidio tras ser

[9] Declaraciones recogidas por Charles Tesson y Serge Toubiana, aparecidas originalmente en el número extra de *Cahiers du cinéma*, "Nouvelle Vague, une légende en question". 1998. Citado por 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.

expulsado de la legión, recuperaba los trazos que Carax había impreso y proyectado desde sus bellas carreras por su cine. Claire Denis trabaja con la historia del cine que los actores portan sobre sus cuerpos. Trabaja con (y desde) las estelas que esos actores han dejado en el cine francés. Desde estos ejemplos, hasta la Isabelle Huppert aguerrida de su último film *Una mujer en África* (*White Material*, 2009), donde Huppert no es una heredera de terratenientes invisible a su historia anterior, sino aquella en la que se revuelve haber sido 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 camino de la épica que redescubre Claire Denis (como lo hizo siempre la épica, que contaba con las gestas pasadas de los héroes como trampolín para sus nuevas sagas), se apoya en el aura de las proyecciones que esos cuerpos, que esos actores, han dejado sobre la Historia de su cine. Más que una desintegración de la tradición de la *nouvelle vague*, uno reconoce en su trabajo una fructífera reasimilación. Un trabajo muy material a partir de la Historia que esos cuerpos han atravesado. Desde esa Historia, proyectan esa opacidad que a Claire Denis le interesa ahondar.

Claire Denis no ha trabajado directamente la muerte o la fatiga de la proyección que en estas páginas se toman como eje desde las imágenes del último Carax. Más bien ha trabajado con los rayos de la historia de esas proyecciones pasadas, para fraguar desde allí las materias de sus filmes.

Intentando pensar un abordaje más directo a esta cuestión, el film de Olivier Assayas, *Irma Vep* (1996), ofrece un buen parangón para contrastar lo que descubrimos desde *Holy Motors*, con los intentos anteriores de consumar una época en las películas del cine francés que hablaron de su cine. En *Irma Vep*, Jean-Pierre Léaud oficia de cineasta reconocido, cineasta *nouvellevagueano* a conciencia, intentando rehacer un filme folletinesco del pasado: Maggie Cheung es la musa, la Irma Vep que habrá de recrear las mitologías de la modernidad europea. Allí donde Rossellini contó con la estrella de Hollywood descolocada en Ingrid Bergman, Assayas intenta rehacer esas huellas con la estrella del cine asiático de los noventa, la actriz fetiche de Wong Kar

Way. *Irma Vep* no cuestiona la historia, ni se cuestiona dentro de ella, más bien la celebra y se autocelebra. No hay un paso más allá, sino una vuelta a sus mitos en clave actualizada. Al final de la película, todo el equipo de rodaje, con un cansado y perdido director, se reúne en la sala de proyección: lo que ven en la pantalla, las imágenes de la nueva Irma Vep rodada en un blanco y negro envejecido, no inquieta en nada ni a la Historia ni a su argumento. Un blanco y negro posproducido de manchas y borrones warholianos, buscando una plácida apariencia de otras "épocas actualizadas", deja suceder, como si el tiempo no hubiese pasado, como si fuese posible reconjugarlo, las correrías de la heroína del folletín de Feuillade por los tejados de París. Como si entre la Musidora de 1915 que Feuillade ponía a hacer acrobacias y la Maggie Cheung en traje de látex no hubiese más diferencias que el actual color bien compuesto y las estrías posproducidas de las viejas emulsiones en blanco y negro. Como si agregar efectos de manchitas devolviera plácidamente los anhelos perdidos. Allí donde el personaje de Carax es vencido por una cinta que va más rápido que la Historia de su cuerpo; allí donde ya nada logra proyectarse, Claire Denis logra noblemente recuperar todavía los rayos del pasado, y Assayas erige una tranquilizadora y estilizada visión de una proyección sin fantasmas ni agujeros. La de Assayas es la versión más "cool" e ingenua de todas las inquietudes sobre las posibilidades del cine francés y del cine contemporáneo (con toda su Historia a cuestas) de alcanzar una nueva proyección desde sus imágenes. En sus vueltas al pasado, Claire Denis con fortaleza de artesana y fe en la capacidad de la Historia y sus zozobras, y Assayas con cándida indulgencia sobre las grietas que las tradiciones imprimen sobre la capacidad de proyección de una imagen, ambos, en cualquier caso, buscan sus materias en los rayos del pasado.

Ante estas operaciones, la soledad de la última obra de Carax se vuelve aun más notoria. En *Le pornographe* (2001) de Bertrand Bonnello, se reedita la vertiente *Irma Vep*: otra vez Jean-Pierre Léaud con todas las fatigas de sus históricas figuraciones a cuestas, dando cuerpo, en esta versión, a un director de cine porno libertario; un cineasta porno *sesentayochista* y *nouvellevagueano*. Una anécdota más para evitar que el cine francés se enfrente a sus grietas (esas que tanto apuraron Godard, Eustache, Garrel, y muy pocos más). Los abordajes a la tradición de Assayas y Bonnello, resultan

constatables y ejemplares en una buena cifra de nuevos cineastas franceses contemporáneos, y son, en lo más esencial de sus planteos, formas de *refetichizar* la Historia del cine, en lugar de abordarla desde los agujeros que la aguijonean[10].

'Holy Motors', o el retrovisor vuelto hacia delante

Hablando de dinero y financiación con Garrel, el joven y primerizo Carax comentaba: *"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".*

[10] Desde *Le pornographe* hasta su última obra, *Casa de tolerancia* (*L'Apollonide [Souvenirs de la maison close]*, 2011), una estilizada lectura de los viejos prostíbulos de finales del siglo XIX y principios del XX, antes de que la proletarización más acusada del oficio hiciese perder oropeles y luces tamizadas a los burdeles, el cine de Bonnello toma la historia como dossier de dirección de arte más que como materia a repensar desde sus imágenes. Al final de su último film, las mismas actrices que oficiaban de prostitutas en la lujosa *maison close*, aparecen en las calles del París actual, rodadas en un crudo y económico digital. Se ha perdido el ostentoso decorado y el 35 mm, odas a tiempos mejores y pasados. Sobre cómo rodar (y proyectar, algo, hoy), sólo quedan sugerencias nostálgicas. Las prostitutas de antes eran más fotogénicas, parece decirnos su director…, igual que Assayas parecía querer decirnos que la forma de solventar la actualización de la distancia de la mirada de Feuillade en la contemporaneidad, se resolvía agregando efectos y trucos de envejecimiento artificial a la película en blanco y negro que se proyectaba. Ante una tradición francesa de tramas aspiradas, de filmes que borraban *ex profeso* las huellas de sus tramas para amplificar la experiencia de sus efectos; filmes en los que sentíamos los efectos de una historia que aun no llegamos a comprender del todo, pero que no podíamos dejar de vivenciar en sus oleadas: una tradición muy fuerte que podría ir desde *Out 1, noli me tangere* (1971) de Rivette, pasando por *Pola X* (1999) de Carax[10] (obra que el propio Jacques Rivette reconoció como el más bello filme de la década de los noventa) hasta *L'intrus* (2004) de Claire Denis[10] (que además de haber sido asistente de Rivette en algunos de sus filmes, fue la encargada, junto a Serge Daney, de hacer el capítulo de *Cinéma de Notre Temps* dedicado a su cine). Ante esa tradición, Bonnello opta (en su último film) más bien por un montaje conscientemente desordenado, más próximo al González Iñárritu de *21 gramos* (2003), que a las necesidades de avanzar a tientas por un terreno sin enlaces definidos.
Quizá sólo se descubran excepciones notables ante esta problemática, en dos cineastas franceses contemporáneos que rebuscan sus materias por caminos muy diferentes: el cine de Philippe Grandrieux, que en su primer largometraje *Sombre* (1998), comenzaba por una proyección que se vivenciaba en ascuas: un grupo de niños gritando en una oscura sala de cine ante las imágenes que no veíamos, imágenes que el propio film desgarraba en su posterior trayecto intentando rehacerlas. La vía de Grandrieux es un camino muy material, donde la historia emana desde el desgaste de sus figuraciones, retomando sin "citas" ese camino trazado por las buenas tramas aspiradas de sus predecesores. El otro caso excepcional es el cine de Nicolas Klotz, que en filmes como *La blessure* (2004), *La question humaine* (2007), y *Low Life* (2011), aborda una Historia que desfonda al presente cuando se proyecta sobre él. No sabemos cuál es el poso que adviene, pero su emergencia inquieta el curso de sus proyecciones: los largos finales en negro de *La blessure* y *La question humaine*, ante el advenimiento de los pasados desatendidos que obraron sus materias, se alejan de las estatizaciones que buscan reactualizar el pasado "a la moda" de los contemporáneos años que corren para el cine francés de hoy en día. La política desintegración en el cine de Nicolas Klotz de las imágenes que el pasado proyecta sobre el presente, y el material desgaste del registro que asume Grandrieux en su trabajo con la historia de la figuración, son dos caminos muy opuestos que comparten la premisa de poner en escena aquello que aun se proyecta, desde un tablero diferente al que transita el cine francés de los nuevos autores contemporáneos.

Quizá sean, todos estos motivos, los instintos más esenciales de cambio que se revuelven en *Holy Motors*. Un mundo sin proyecciones que adelanta a las grandes películas de los *Sunset Bulevard* de la contemporaneidad, y empequeñece las nostalgias y refiliaciones del cine francés más renombrado de las dos últimas décadas. No por una maestría diferente, sino por el simple y poco practicado gesto de adelantarse a su tiempo: de pensarse en un cine francés que recapitula hacia delante. Como en la secuencia de *Holy Motors* en la que un prototípico padre de los noventa va a buscar a su hija adolescente a una fiesta: es uno de los episodios –encargos del múltiple Mr Oscar– que más fatiga provocan al protagonista. Un pasaje del nuevo y mil veces visto cine francés post-*nouvelle vague*. Ese episodio es el que antecede, puntuado por un entreacto liberador de Denis Lavant sin máscaras tocando un acordeón, su posterior doble muerte ante sí mismo, y el suicidio de la Kylie Minogue-Binoche ante el Pont-Neuf. Tras el capítulo de mal cine francés contemporáneo, comienzan a acumularse todas las muertes en la serie de representaciones de *Holy Motors*… Suena sintomático y coherente.

Holy Motors compartió cartel en la pasada edición del festival de Cannes junto al último filme de Alain Resnais, *Vous n'avez encore rien vu* (2012), que presenta algunos puntos de inquietante convergencia y divergencia con la obra de Carax. Al contrastar estos filmes que se enfrentan, desde dos tradiciones tan opuestas, a la muerte de la proyección, y a imaginar una posible supervivencia del cine, se constatan los anhelos que Resnais resiste aun, y los anhelos que Carax busca deshacer. El filme de Resnais comienza con el encargo de un director muerto, que convoca a todas sus estrellas (Michele Piccoli, Mathieu Amalric, Hippolyte Girardot, entre otros muchos) para que, proyección *post mortem* mediante, el cineasta les lea su testamento, y les apele desde la pantalla en la que se proyecta, para formalizar su última voluntad: sus actores, sin el cineasta, deberán rodar su último filme. Se trata de una reversión del mito de Orfeo, en donde ya poco queda de Cocteau y menos aun de la lectura *godardiana* que comparaba a Eurídice con el cine: *"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 motivo pirandelliano, con director muerto que se proyecta para anunciar el encargo, termina con una clásica y tranquilizadora reaparición del director, al final del rodaje, anunciando que todo había sido una farsa para comprobar que contaba con la estima de sus actores. Esta proyección *farsesca* de uno de los notables supervivientes de la *nouvelle vague*, se parece al libro que en la reversión *godardiana* del mito de Orfeo, termina con la publicación tranquilizadora que en nada abraza o contiene aquello que hizo desaparecer. Más que de la muerte de la proyección, el filme de Resnais habla de una proyección muerta que sigue rodando. Cuando el "Orfeo" del director muerto ha sido completado, el cineasta imaginado por Resnais retorna entre los vivos, aclara todo, y se va con su nueva obra publicada bajo el brazo. Ante esa inofensiva mirada, la apuesta de Carax por una más episódica y desesperada supervivencia del cine, más allá del tiempo que su cine había conocido, se aleja de sus antecesores y de sus contemporáneos hasta volverse incomparable.

***

Ante las representaciones ilusorias y especulaciones ambivalentes que Benjamin descubría como palos a la rueda ante el legítimo deseo de ser reproducido en una imagen, y de proyectar desde ella los anhelos de un hombre y de su época, la opción de Carax, desahuciando toda proyección, se asoma a una especulación abierta y transparente que desencaja y evita *"las ilusorias representaciones"* y *"las ambivalentes especulaciones"*, para abrir un espacio diferente, o quizá, tan sólo una posibilidad de espacio… Como cuando los labriegos queman la tierra para regenerarla después de la sobreexplotación de tantas cosechas. La queman para que resurja la opción de plantarla de nuevo. Sin proyección posible, quedaría con suerte el gesto de Marey, oculto e *improyectado*: el gesto incomprendido de un viejo que buscaba cazar una imagen con una escopeta. Una imagen que no verá nadie. Una imagen que podría guardarse para otros tiempos venideros.

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