

INTRODUCCIÓN

Una nueva ilusión o ya no nos queda ni París

CARLOS LOSILLA

I

Siempre me obsesionó el pasado, desde niño, aunque a veces me pregunto cómo pude adquirir, a edad tan temprana, la conciencia de haber vivido ya mucho, de necesitar de algún que otro recuerdo para soportar el presente, con el que nunca me bastó. La rutina infame de la escuela, las tediosas comidas en familia, los fines de semana siempre iguales a sí mismos, dibujaban, en la distancia, un futuro idéntico a los días que pasaban, uno tras otro, sin tregua ni descanso. Y eso me llevaba a pensar en algunos de los acontecimientos privilegiados de mi vida reciente como si se tratara de una ficción liberadora con la que poder jugar y experimentar, ordenarla de modos distintos a como había sucedido en realidad y, en fin, convertirla en un relato que me contaba a mí mismo en los momentos de mayor abulia. Aquello no era nostalgia, no tenía ningún sentido que lo fuera, sino más bien el deseo de otra vida, la posibilidad de algo distinto. El mundo podía ser de otra manera y yo disponía de unas pocas herramientas para imaginarlo: algunas situaciones que había vivido, determinadas sensaciones que me habían asaltado por sorpresa, no necesariamente buenas o placenteras, se convertían así en el punto de partida de otras narraciones, de otras imágenes, de un universo paralelo que pronto pude identificar como tal, ya menos dependiente de la fantasía y la ensoñación. Los libros, las películas, las canciones ocuparon así el lugar del pasado. O quizá fue aquel pasado, aún tan breve y precario, el que encontró en ellos una manera de manifestarse para que yo pudiera verlo.

Pues de eso se trataba: de verlo. Recuerdo mi decepción al abrir por primera vez un volumen de *En busca del tiempo perdido* y descubrir que no iba a ser Marcel Proust, por lo menos entonces, quien me franqueara las puertas de ese vasto universo. Había oído hablar de una imagen muy concreta, del sabor de una magdalena que por sí solo permitía al narrador adentrarse en su pasado y, en cambio, me estaba dando de bruces con algo mucho más novelesco, a veces anecdótico, que no llegaba a colmar del todo mis expectativas. Esperaba que la imagen del dulce en cuestión me llevara directamente a entender aquel mecanismo extraño según el cual un recuerdo es capaz de materializarse de tal modo que acabe aniquilando y sustituyendo al presente. Sin embargo, en lugar de eso, tenía ante mí un simple relato que se negaba a proporcionarme certeza alguna al respecto. Solo después entendí el alcance y el significado de aquella dificultad, de los retos que me planteaba el narrador de Proust. Y descubrí también que la literatura educaba en la espera y la paciencia antes que en la inmediatez. En ese momento, empero, solo quería encontrar otro tipo de magdalena, una puerta de entrada a los misterios del pasado que no me ofreciera únicamente rugosidades y meandros, que no me obligara a adentrarme en su masa granulosa para proporcionarme solo uno o dos vislumbres de lo que perseguía. Quería algo más inmediato y lo encontré en las inmaculadas pantallas de los cines, donde la imagen que un libro tardaba tanto en desvelar podía revelarse sin dilación ni demora. En aquel tiempo, pues, fue el cine el que me asaltó para gritarme que aquellos retazos del pasado, aquellos brotes de ficción que antes no tenían forma, estaban adquiriéndola en un rectángulo blanco que solo tenía que contemplar fijamente para que en él se materializaran, como por arte de magia, infinitos puntos de colores que acababan formando una imagen.

Todo recuerdo es una ficción o un relato que acabamos elaborando y construyendo a partir de unas pocas trazas o

huellas de lo acontecido. Y toda memoria, de la misma manera, es esa gran narración en la que quisiéramos creer para fingir que entendemos las complejas vicisitudes del presente. Que las controlamos y sabemos qué son y qué pretenden, cuando es evidente que no es así, que estamos a su merced, aterrados e indefensos. Quizá el cine se inventó con el fin de erigirse en un refugio frente a esa intemperie. Jean-Louis Baudry habló del *dispositivo*, de la sala de proyección como útero materno o caverna de Platón que aislaba de la realidad y, por lo tanto, estaba pensada para impedir todo gesto revolucionario. Ahora, en cambio, podríamos pensar en la revolución como ese otro gesto consistente en permanecer al margen, en silencio y en oposición al ruido del exterior tal como irrumpe por todas partes. La ficción es revolucionaria porque niega cualquier estatuto de verdad no tanto a lo real como a aquello que se nos quiere imponer como *realidad*. Y la memoria será revolucionaria no cuando se presente como *histórica*, sino en el momento en que niegue la historicidad, se aleje de la historia tal como se nos ha contado y construya una alternativa, un espacio en el que no existan límites ni clasificaciones, en el que se aniquile la *actualidad* en favor de un tiempo sin tiempo, o de un tiempo en el que quepan todos los tiempos.

2

En el ámbito del cine, no ha existido una voluntad de ruptura más violenta que aquella que impuso, desde el principio, la necesidad de volver atrás en el tiempo. De repente, una película debía interrumpirse para explicar algo ocurrido antes de su inicio, o en alguna de sus partes que aún no hubiera salido a la luz: en un fuera de campo temporal que el espectador no había tenido oportunidad de ver. El cine imponía así su ley, dejaba clara su voluntad de omnipresencia, de vencer la resistencia que ofrecía el paso del tiempo. El *flashback* representa

ese corte según el cual algo se detiene en seco para dejar paso a imágenes muy distintas, en las que los personajes se ven más jóvenes de lo que eran hace unos minutos, o en las que se abandona el pesar o el desasosiego para acceder a un gozo sin fin. O al revés, allá donde esa alegría que alberga el presente deja ver sus orígenes, que a veces no son otros que la tristeza y el abatimiento. En cualquier caso, se trata de cambiar de registro, de negarse a seguir la linealidad del relato para subvertirlo, llenarlo de impurezas, convertirlo en otra cosa. Para dejar constancia de que nada sucede en continuidad, aunque lo parezca, y de que el cine llegó para contar historias que se negaban a sí mismas en cuanto tenían ocasión de hacerlo. El presente de la imagen no podía hacer otra cosa que dejarse invadir por su pasado, y no solo a través de un mecanismo como el *flashback*. Las imágenes cinematográficas que más me han perturbado, desde siempre, son las que superponen presente y pasado, las que no tienen necesidad de volver atrás en el tiempo para darme a ver el momento de la desconexión, ese instante en el que algún personaje se ve transportado a otra época de su vida sin perder su apariencia actual, quizá con un simple gesto, o con una sola mirada.

Cuantas más películas veía, en fin, más se agrandaba y ampliaba ese espacio al que ya creía pertenecer por derecho propio. Y más se iba tejiendo a sí misma una red de la que ya nunca iba a poder salir. Los pequeños caminos que la recorrían eran, ya entonces, incontables. Se originaban en puntos de los que nunca llegaba a ser consciente y enfilaban destinos que jamás terminaban en sí mismos, lo que provocaba innumerables extravíos. Una película me llevaba a otra y el conjunto formaba a su vez incontables territorios, muy distintos en alcance e influencia. Nacionalidades, géneros, autores, actores y actrices, épocas y periodos provocaban la formación de giros, vueltas y revueltas, recodos y pliegues en los que me perdía de buen grado, en los que todavía sigo perdido. Y el tiempo empleado en esos recorridos, en esos itinerarios,

dejaba ineluctablemente atrás un pasado cada vez más tumultuoso, abigarrado, al que debía recurrir una y otra vez si no quería desorientarme por completo en aquella algarabía. Me sorprendía a mí mismo urdiendo mi propia memoria del cine. No la que intentaban transmitirme manuales y escuelas, sino la que surgía de mis interminables paseos por un territorio primero desconocido, luego inspeccionado palmo a palmo, como si tuviera todo el tiempo del mundo para recorrerlo. A diferencia de lo que ocurría en mis incursiones en el terreno de la literatura, deambular por la jungla del cine me procuraba un aprendizaje más rápido y gratificante, solo comparable al que obtenía a partir de una música determinada. Las películas eran como canciones, y viceversa, pero de los fotogramas obtenía más que de los compases, una plenitud no tan pasajera, no tan fugaz, más perdurable. Luego aprendí dos cosas al respecto. La primera es que un plano también puede ser efímero y, por lo tanto, comparable al resplandor de un acorde. La segunda es que una frase o un verso requieren más tiempo, pero también procuran un tipo de goce no por distinto menos pleno de sentido. Desde aquel momento, el cine, la literatura y la música (y, después, la pintura) se han cruzado en innumerables ocasiones a lo largo de aquella red que empezó a trenzarse entonces.

Sea como fuere, cada película que veía pasaba a formar parte automáticamente de mi pasado. Pero no de su totalidad, sino solo de alguna de sus regiones, especialmente reservada para la ocasión, si es que el pasado puede permitirse eso. El encuentro entre todas ellas tampoco se producía por acumulación, sino según extrañas jerarquías. Cada vez que veía un filme, fuera en una sala de cine o en la televisión, los dos únicos lugares en los que podía hacerlo entonces, el proceso subsiguiente me sumergía en un estado de trance en el que solo importaban determinados puntos de unión, ciertas relaciones de proximidad: entre los modos de planificar, de iluminar, de montar, de mostrar y de narrar. No existía nada

más allá de eso. Y las asociaciones resultantes, las homologías y las coincidencias, no hacían otra cosa que remitirme otra vez a un lugar que yo ya había frecuentado en numerosas ocasiones, añadiéndole topónimos nuevos; un lugar que pertenecía a mi pasado pero que, en cada una de las ocasiones en que regresaba a él, se convertía en un presente renovado. Ver una película, pues, era para mí un acto de rememoración en el que los fantasmas de muchas de las otras películas que había visto volvían a hacerme presentes como si también quisieran formar parte de aquella nueva reactivación. Automáticamente quedaban convocados los filmes anteriores del director, claro está, pero también los del año en que se había realizado mi nueva adquisición, los del género al que pertenecía, primero los más recientes y luego los más lejanos en el tiempo, y los que me recordaban en algo a ciertas formas que veía en este. No era solo una película lo que estaba viendo, o lo que acababa de ver, sino también todos los recuerdos que me suscitaba, con la única condición de que pertenecieran al universo de la imagen en movimiento. Por eso nunca me identificaba con las vicisitudes de los personajes, sino con la esencia misma de la ficción según el cine. Por eso, igualmente, la emoción siempre surgía de un *travelling* que me recordaba a otro de aquel mismo director, de un encuadre o una luz en los que podía reconocer otros pertenecientes a una película de la misma época o de una distinta, de un ajuste narrativo expresado a través de una dilatación temporal o de una elipsis, todo ello a través de incesantes trabajos de comparación, identificación u oposición que se sucedían, de manera inconsciente pero también incesante, a lo largo de la proyección. Ver era recordar y renovar el presente a través de esa memoria. Y el cine, una cadena interminable de reconocimientos, una agnósis infinita.

3

¿En qué momento se produce la imposibilidad de continuar con esta concatenación de reminiscencias? Numerosas teorías se apoyan, aunque ni siquiera lo adviertan, en la inminencia de este momento terminal. La *muerte del cine* que profetizaron Serge Daney o Susan Sontag durante los años ochenta y noventa del siglo pasado tiene que ver con este cortocircuito de la memoria fílmica. Y la *nueva cinefilia* que surgió en la década siguiente no consistió en otra cosa que en la voluntad de recuperar el hilo del recuerdo y otorgar otra dimensión a las formas evocadas. Tradición y renovación no son más que maneras distintas de tratar con la memoria. Pero quizá ahora nos encontremos en algo más extremo, en una situación de ruptura absoluta, en ese instante en el que la cadena se interrumpe porque las imágenes ya no pueden interpretarse del mismo modo en que se hacía hasta hace poco. ¿Qué puedo hacer cuando, en la película que estoy viendo, ya no hay nada que me recuerde a nada? ¿Hacia dónde ir cuando ya no hay apoyos ni asideros? ¿Es culpa mía o todo procede del nuevo régimen de las imágenes? ¿Qué hacer con esas películas que no solo detestamos, sino que además nos impiden seguir mirando atrás para continuar adelante? Pero, un momento... ¿quién está haciendo estas preguntas?

El modo en que muchos recurríamos a la rememoración para seguir gustando del cine, y de los caminos paralelos por los que transitó, explicaba también la cuestión del gusto. Justificábamos las películas que amábamos porque acumulaban virtudes pasadas desde nuevas perspectivas presentes. Y denostábamos el resto porque no sabían qué hacer con esa memoria que tomábamos como instrumento de medida. Eso decía mucho, también, de la condición aleatoria y arbitraria de ese mismo gusto. Cada uno dependía de sus recuerdos, es decir, de su subjetividad. Y el canon no era más que una suma de subjetividades que coincidían en un momento deter-

minado, con todo lo que ello tiene de casualidad y de auto-sugestión. ¿Nos gusta lo que nos gusta porque de verdad nos gusta o porque alguien nos ha convencido para que nos guste? ¿O quizá porque de repente se instauró una cierta moda, o una serie de modas, que nos abocaron a abrazar esos gustos, por mucho que ahora nos neguemos a reconocer ese tipo de influencias? De la misma manera en que la memoria estuvo en la base de la supervivencia de una cierta cinefilia, el olvido voluntario de aquel acervo puede ahora estar detrás del nacimiento de algunas nuevas tendencias, trátase de la nueva crítica feminista (una historia alternativa), de la reivindicación de la tradición experimental (una historia paralela) o de la irrupción del nuevo relato y de las formas hermenéuticas que trae consigo (la interrupción de la historia). Sea como fuere, yo no puedo dejar de ser yo, el yo que está escribiendo lo que ustedes leen, y eso me obliga a definirme si no quiero ser un farsante o parecer un mentiroso.

La clave es la dilucidación del punto exacto en el que se sitúa el inicio de cualquier memoria, pues de varias o distintas memorias estamos hablando. En lo que a mí respecta, todo empieza en los albores de eso que se llama, quizás erróneamente, *civilización occidental* con los relatos de la Biblia y los cantos épicos de Homero, que con el tiempo se van transfigurando en las películas de Martin Scorsese y Paul Schrader o las sagas Marvel, respectivamente. Pero el final de este Gran Relato no tiene lugar cuando se pone en duda su legitimidad política por parte de las comunidades excluidas, sino en el momento en el que se sitúa bajo sospecha la idoneidad de su lenguaje para hablar del mundo circundante. En otras palabras, cuando el relato en cuestión se quiebra y se fragmenta. La infiltración en esas grietas de la inmaterialidad virtual resulta decisiva para ese desmoronamiento, así como otros procesos graduales que van desde la negación de la autoría a la entronización de los discursos por encima de las formas. La memoria de las imágenes se sitúa así por debajo de la memoria

de la enunciación, y eso ocurre tanto en el cine como en la literatura, tanto en las artes plásticas como en la música. Este es un tiempo de exhibicionismo ideológico, algo que podría llegar a aniquilar a la ideología misma. Y es bien sabido que el exhibicionismo no tiene memoria, se mueve por impulsos momentáneos, por mucho que a veces intente aparentar lo contrario. La nueva memoria virtual es solo eso: una ilusión. Los materiales se *cuelgan* o se introducen en la *nube*. Los materiales ya no tienen nada que ver con la materia, lo cual niega cualquier materialismo. Y por eso el cine ha dejado paso a las series, al tiempo que la sala hace lo propio con las plataformas. El tiempo ya no es algo acotado, sino expandido, y por eso no se sabe muy bien dónde empieza y dónde termina.

¿Seré capaz de hablar de esa nueva ilusión y de lo que trae consigo? Por ejemplo, ¿del modo en que las películas cada vez se empeñan en hablar de más cosas, cuando la promesa del cine consistió una vez en llegar a fabricar imágenes que no dijeran nada, o que lo dijeran todo a través de su silencio, de su pudor, de su discreción? ¿Son muchas películas actuales como *tweets*? ¿Dicen cosas que se olvidan al momento, que renuncian a cualquier memoria con tal de producir un gran impacto en el menor tiempo posible? Ese sería el punto de ruptura, el que ha obstruido las vías que permitieron a varias generaciones relacionarse con el cine a través de la memoria. ¿Y podría suceder, a través de este bloqueo, que la ruptura fuera total, que hubiera que dejar atrás a algunos para poder seguir adelante? Vivimos tiempos de pandemia, como tantas otras veces a lo largo de la historia, y esa sensación de estar asistiendo al final de algo, por mucho que no sepamos aún muy bien qué, se superpone a la intuición de que otro tiempo empieza, de que una nueva memoria parte de cero. Si el tiempo y la memoria, tal como los conocíamos, se están transformando en una sucesión de ilusiones que se devoran unas a otras no bien entran en escena, ¿no será posible que de todo eso nazca otra ilusión, no en el sentido de espejismo sino

de expectativa, que a su vez sea el producto de una revuelta, que necesite para su irrupción de una cierta violencia?

Las generaciones truncadas por esa otra violencia, no tanto la de la pandemia como la de las políticas globales a las que ha servido como excusa, no habrán tenido apenas tiempo para ejercitar la memoria que el cine necesita para su subsistencia. Tampoco para desarrollar sus posibles nuevas formas. No solo se les está negando la posibilidad del trabajo, sino también los diversos avatares del pensamiento, abocadas como están al apresuramiento como forma de vida, a la precariedad como obligada norma de conducta, al miedo como único horizonte en un día a día agotador que no parece tener fin. Para ellas, el pasado del cine es un batiburrillo de tendencias y títulos que no pueden vivir por sí mismos, que permanecen en una nebulosa virtual de la que solo tienen noticias muy de vez en cuando y, por si fuera poco, de maneras intermitentes y falaces. El presente, y sus perspectivas de futuro, no dejan huecos para disidencias que no sean las que regula el propio sistema, las que etiqueta de manera tan precisa y acotada que acaba aniquilando toda semilla de rebelión que pudieran albergar. Viven en un toque de queda perpetuo en el que no hay lugar para la transgresión. Y su capacidad de reacción se reduce a un gregarismo disfrazado de militancia comunitaria en el que ya no hay espacios para el individuo, para el derecho a la soledad y la vivencia íntima del tiempo. Su memoria solo puede ser colectiva. Su memoria privada no existe. El trato de cercanía con las formas del cine o la literatura no va más allá de la que experimentaron en su infancia, no hace tanto tiempo, cuando aún estaban construyendo sus propios modos de rememoración y reminiscencia.

4

De alguna forma extraña e inquietante, esa condición agónica tiene que ver también con la mía, o por lo menos me considero en la obligación de asumirla como tal, aunque no la asuma en modo alguno como nostalgia, esa forma espuria de la memoria. Puesta en peligro mi relación habitual con las imágenes, me veo abocado a una violencia que solo puedo ejercer contra mí mismo, contra el niño y el adolescente que fui, contra la idea que sigo conservando de aquel tiempo. Y así reducirme a una desnudez extrema, radical, sin memoria alguna, que se vea obligada a volver a empezar una y otra vez, ya no día a día, sino momento a momento, en una metamorfosis infinita que no conserve ningún recuerdo de sí misma a medida que avanza, o que retrocede, o que se mueve sin objetivo alguno. ¿Es posible mirar las imágenes renunciando incluso a ese pasado suyo y nuestro sin el que, antes, no podíamos avanzar? ¿Y puede surgir de esa nada una nueva ilusión, un acto de brutalidad que termine con todo para volver a empezar? ¿Y para volver a empezar sin certezas, sin mecanismos de seguridad, sin nada que nos asegure nada, enfrentándonos a cada nueva imagen como si fuera la primera, sin pasado, sin memoria? ¿O eso no puede ser y nunca podremos dejar de recordar, de recurrir a la reminiscencia, aunque esta sea solo una especie de acto reflejo, de regreso a una forma de pensamiento, y de relacionar las imágenes, de la que es imposible deshacerse?

Partir es morir un poco, se ha dicho muchas veces y de diferentes formas. De la misma manera, se podría afirmar que el proceso del olvido supone dejar de existir lentamente, aunque también sea cierto que el exceso de memoria conduce a la implosión y al abismo. No he aludido a ninguna película a lo largo de estas líneas que tanto me está costando terminar, quizá porque no responden a lo que deseaba decir al iniciarlas. Sin embargo, ahora no puedo dejar de pensar en una cuya

evocación en este contexto no tiene nada de original. En *Casablanca* (1942), hay un *flashback*, pero eso es lo de menos. ¿O quizá no? Para empezar, digamos que en ese *flashback* aparecen los protagonistas, Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, henchidos por la felicidad de la que carecen en el presente, donde se nos muestran siempre tristes y cariacontecidos, por no decir irritados y malhumorados. Pero seguramente sea ese el *flashback* más innecesario de la historia del cine. Por las imágenes que ilustran su vida actual, ya sabemos que una vez fueron dichosos y ahora no lo son. Ya podemos colegir de todo ello que viven en una suspensión, entre el tiempo presente y el tiempo pasado, en la que deambulan como fantasmas, cuerpos que pudieron ser plenos y no lo son, vaciados de sus anteriores posibilidades de existencia. Vacíos andantes. Sin embargo, esa es su única realidad. La otra, la de su supuesto pasado, quizá ni siquiera la vivieron. La euforia que muestran en ella es excesiva, parece inventada. «¿Son eso cañones o son los latidos de mi corazón?», dice ella, locamente enamorada, mientras los alemanes invaden París. Incluso en el Hollywood de los años cuarenta, esa pregunta era una exageración, un desafuero romántico a través del cual la memoria convierte el pasado en un melodrama aún más extremo que la propia película. En cambio, la expresión sombría de Bogart mientras fuma un cigarrillo mirando al vacío, el semblante demudado de Bergman al escuchar una canción que alguien toca al piano, todo eso rezuma verdad y emoción. *Casablanca* es el emblema de una manera de entender el cine que, por razones que sería muy largo de explicar, aún pervive en las películas de Pedro Costa o Hong Sang-soo y, por motivos aún más complejos, está a punto de desaparecer, si no lo ha hecho ya, algo que en modo alguno deberíamos lamentar, pero tampoco celebrar. «Siempre nos quedará París», decía Bogart fiándolo todo al recuerdo. ¿Habrá alguna manera de olvidar todo eso, de habitar dignamente el París de estos tiempos de miseria y construir una nueva memoria, una nueva ilusión?

El presente libro está concebido como un despliegue de voces que, en ocasiones, nada tiene que ver con este prólogo. Son textos disímiles, escritos con estilos muy distintos que van desde la sencillez al rigor erudito, pasando por el ensayo a veces voluntariamente literario, a veces enérgicamente evasivo. De la misma manera, los contenidos chocan entre sí como trenes lanzados a toda velocidad contra sí mismos en medio de la noche. Y, en consecuencia, todos ellos se mueven en la oscuridad tratando de encontrar una salida. Aun así, su división en dos partes querría tener sentido, o por lo menos eso intentó en un principio. En la primera de esas mitades se trataba de situar textos de alcance general, reflexiones más o menos globales. En la segunda, de abordar aspectos más concretos o específicos, ejemplos o casos paradigmáticos. Al final, algunos capítulos del bloque inicial han acabado centrándose en una sola película mientras que otros del último abarcan épocas enteras. Y todos, sin excepción, dependen de la libertad de pensamiento de sus autores y autoras, que a veces, en las primeras conversaciones, se reveló de un modo para desenvolverse luego, en las últimas, de otro. Nada que objetar al respecto como coordinador: mejor eso que las innumerables y dolorosas imposiciones que soportan ahora determinados planteamientos académicos al respecto. Así, muchos de los textos del libro toman el cine solo como referencia y se expanden hacia la música, la literatura o la pintura, aunque acaben centrándose en *selfies*, memes y otras formas virtuales con que la memoria pretende instalarse en el presente. Mientras ciertos fragmentos exhiben una lánguida melancolía, abordan la memoria vista como refugio de las tristezas del presente, otros intentan asediarla por el lado de la lucha, de la reivindicación, de la utopía. ¿Se trata, por lo tanto, de un libro sin forma, sin ideología? Solo en la medida en que cualquiera de esas dos coordenadas pudiera coartar la libertad de su escritura y de

su construcción. Si algo pretende es tender puentes, construir pasadizos secretos, revelar rincones donde ponerse a pensar y observar los recovecos de la memoria no solo como uno de los temas fundamentales de la historia del cine, y de todo lo que tiene que ver con él, sino también como su esencia misma, como la energía que lo mueve. De hecho, quienes han comparecido aquí a mi convocatoria pretenden, creo ahora, únicamente eso: dar vueltas en torno a lo que toda imagen tiene de huella del tiempo y tratar de poner por escrito lo que evoca. Gracias inmensas por hacerlo de ese modo, generoso y desprendido.