



MIRAR ATRÁS:

CINE CONTEMPORÁNEO Y MEMORIA INASIBLE

JOAQUÍN AYALA

En esencia, el pasado, como los paraguas, sirve sobre todo para ser olvidado. Igual que la idea de la muerte, el pasado no tiene cabida en nuestro presente sino cuando es convocado ex profeso. Toda evocación deliberada de lo ya acontecido es interesada y por lo tanto impura. La memoria suele ser utilizada con fines ajenos y a menudo sospechosos. Ni siquiera el tópico de que aquellos que desconocen su historia están condenados a repetirla nos persuade. Con Cioran, pensamos que estamos condenados a repetirla igualmente, que sólo los que desconocen absolutamente la historia de los hombres pueden creer en un tiempo futuro en el que los humanos dejen de repetir los horrores que han jalonado su devenir.

La memoria, a los ojos de ciertos creadores contemporáneos, se vuelve, pues, sospechosa y, lo que es casi peor, con frecuencia, banal. Las películas de época, las llamadas reconstrucciones históricas y los reportajes son el pasto favorito de los lugares comunes y los estereotipos simplificadores. Cada vez más se nos antoja una tarea poco menos que imposible encontrar algo de verdad cinematográfica (expresión que no suele usarse ya por impúdica) en esas películas históricas *avant la lettre*, condenadas en su mayoría a recorrer obedientes los estrechos límites que les marca la condición genérica y sus convenciones. Mención aparte merecen los efectos sobre el cine que ha tenido el debate sobre la innegablemente justa recuperación de la memoria histórica, que, sin embargo, dado su tratamiento casi exclusivamente político y televisivo, llevaba desde su nacimiento la marca indeleble de lo vano y coyuntural. Al final, sus nobles propósitos se han visto reflejados, al menos en lo que al cine español se refiere, en un escenario promocional para adaptaciones de unos cuantos *bestsellers* literarios de dudosa categoría y en el reavivamiento del subgénero de *películas de la Guerra Civil*, que honestamente habrá que reconocer que no ha dado por ahora demasiados títulos memorables a la historia del cine.

Y, sin embargo, en otra parte, sin apoyos mediáticos y sin participar del ruido de fondo de la actualidad mercantiloides y de las modas culturales, algunos directores de

cine siguen afrontando con valentía y riesgo los retos que les propone su época. Lejos de acogerse al fácil camino de hacer la misma película histórica que viene funcionando mal que bien desde hace décadas, se enfrentan al tema de la relaciones entre pasado y presente sin negar el paso del tiempo y que el cine, su lenguaje y su tradición han cambiado mientras tanto.

Significativamente, para muchos críticos, ese otro cine de la postmodernidad se caracteriza entre otras cosas por la imposibilidad de definir el presente, por la dificultad para construir una imagen sólida del mundo que le ha tocado vivir. Para muchos de estos cineastas rebuscar en las ruinas del pasado será, pues, una vía que, aunque incierta y llena de trampas, les permita llegar a entender nuestra época y sus esperanzas. En las siguientes líneas trataremos de analizar el papel de la memoria y el pasado en tres películas de otros tantos directores de la postmodernidad: *Días de agosto* (2006) de Marc Recha, *Café Lumière* (2004) de Hou Hsiao Hsien y *Juventud en marcha* (2006) de Pedro Costa. En común tienen su negativa a usar cualquier forma de reconstrucción ficcional del pasado y la desconfianza con que ilustran sus respectivas búsquedas. En ellas lo pretérito no es manipulado burdamente, con forzadas excusas ideológicas o nostálgicas simplificaciones. Los perfiles de lo recordado distan bastante de ser exactos y quizás ahí, justamente en esa imprecisión, halla consuelo y espejo nuestro confuso tiempo.

DÍAS DE AGOSTO

Hace unos años el director catalán Marc Recha afrontó la tarea de realizar una película en torno a la figura del periodista Ramón Barnils (1940-2001), que en palabras del propio Recha fue: “Devorador de libros, fumador militante, conversador incansable, de una ironía



recalcitrante, había dirigido el diario de la CNT Solidaridad Obrera”. Tras los primeros meses de investigación sobre el personaje, el director descubrió que la realización iba a ser más difícil de lo que había supuesto.

Recha es un director que más allá de sus aciertos o errores ha demostrado una gran coherencia y ambición estética y durante su carrera como cineasta no se percibe la menor veleidad comercial o apuesta por escalar posiciones en la maltrecha industria cinematográfica española. Es el suyo un cine de francotirador, de minorías e incómodo. Así, no es de extrañar que ante la posibilidad de que su nuevo proyecto se convirtiera en un documental más de entre los muchos que vieron la luz alrededor de la conmemoración del aniversario de la Guerra Civil, se sintiera insatisfecho ante “un material repleto de dudas y

lugares comunes, a menudo demasiado ‘masticados’ y más bien excesivamente dependientes de un género, el del reportaje o la reconstrucción histórica, dejando poco margen al aprendizaje personal y a los interrogantes”. Esta última palabra nos parece clave. Nadie espera ver un documental en el que los interrogantes tengan mayor importancia que las respuestas. La pretensión de verdad que por convención se les supone al reportaje o la reconstrucción histórica choca así frontalmente con la verdad cinematográfica que para muchos de estos directores sólo puede encontrarse en las películas que integran sus propias búsquedas e incógnitas. No es casualidad que los tres directores



aquí mencionados hayan declarado en muchas ocasiones que rodaron sus películas sin casi guión previo, buscando nuevas vías y temas mientras rodaban, atentos a cualquier cosa que, surgiendo de la improvisación o del azar, pudiera enriquecer la filmación.

Recha decide entonces dar un parón a su proyecto y tomarse un tiempo de reflexión yendo a visitar la zona de la que procedía Barnils y en la que pasó los últimos meses de su vida. Allí, se ha-

cen más apremiantes las dudas y patente la necesidad de reformular el proyecto. La película adopta así la forma de un diario cinematográfico en el que asistimos al deambular sin rumbo fijo del propio Marc Recha y de su mellizo David. Contada con tono de cuento por la hermana pequeña del director, la acción transcurre entre encuentros con otros seres a la deriva, espacios naturales, leyendas locales y apuntes históricos.

La película no nos parece del todo lograda; bella y arriesgada, sí, pero también confusa y autocomplaciente. Al final, Recha quiere establecer vínculos entre demasiadas cosas y el intento tiene algo de fallido. Es como si le hubiera faltado aún algo de tiempo para seguir profundizando en lo que alguien ha llamado “las grietas de su propio proceso creativo”. Si hubiera aceptado plenamente que ése era el verdadero tema de su película quizás hubiera renunciado a tiempo a otras pretensiones paralelas que en definitiva eclipsan el conjunto.

Por ello, el interés de su película no reside tanto en la algo forzada relación que Recha pretende establecer entre los ideales republicanos de Barnils y la deriva libertaria de la generación de los que, como el propio director, han nacido en los 70, sino que muestra su principal rasgo postmoderno y valía mayor en el tratamiento dado a la evocación de la memoria y al descubrimiento de su imposibilidad. La errancia, aquí plena de todas sus significaciones (tanto la de vagar como la de equivocarse) marca el carácter de esos viajes paralelos. En

el plano físico, por ese espléndido espacio natural que el director y su mellizo comparten con los otros nuevos nómadas. En el plano espiritual, vagando por la memoria de Barnils, por las cosas que dijo, los lugares que amó y los espacios que ahora señalan su ausencia. Ambos viajes no tienen principio ni otro destino que el de su plena existencia, ser para sí mismos.

Dos secuencias nos parecen cruciales para entender el proceso seguido por Recha en el descubrimiento de los límites que la memoria, y sobre todo su reconstrucción, imponían al proyecto. El reconocimiento del atoladero ante el que se encontraba, de la imposibilidad de dar cauce a sus aspiraciones mediante fórmulas convencionales, se presenta en forma de sueño (sueño que, según sus declaraciones, realmente tuvo Recha en un momento dado). En él, Barnils aparece como incómodo observador de las entrevistas con que el director se documentaba para el futuro rodaje; una mirada reprobatoria que quizás no fuera sino una advertencia de la inutilidad de ese camino.

La otra tiene por escenario la casa en la que Barnils vivió los últimos meses de su vida. Los dos visitantes la recorren ahora vacía y polvorienta, sometida a la serena intromisión de una cámara que merodea por sus rincones. Allí se produce la definitiva epifanía, el reconocimiento de la verdadera esencia del viaje, la reconciliación con la ausencia y la fugacidad propias de la naturaleza humana.

CAFÉ LUMIÈRE

La película del director taiwanés Hou Hsiao Hsien tiene su origen en un encargo: un homenaje al director japonés Yasujiro Ozu en el centenario de su nacimiento (curiosamente también en el 40 aniversario de su muerte, pues murió el día de su 60 cumpleaños).



Para ello traslada el rodaje a Japón y se enfrenta al reto de actualizar los temas, miradas y obsesiones propias del cine del maestro japonés.

Como ya hemos mencionado, el guión de partida es minúsculo y sólo esboza las líneas maestras de lo que sólo con dificultad podríamos llamar acción. Dos jóvenes, Yoko, cantante cuya vida transcurre entre Taiwán y Tokio y Hajime, su librero, amigo y confidente, comparten una especie de sereno vitalismo que por momentos niega su aparente ausencia de identidad y la incomunicación a la que les condenan tanto la gran ciudad como la deshumanización propia de su tiempo, temas todos ellos presentes en el cine de Ozu.

En su tiempo libre, Hajime dibuja tranvías en su ordenador y graba los sonidos de las líneas de tren de la ciudad. Por su parte, Yoko investiga la vida de

un compositor de origen taiwanés, que en los años 30 obtuvo un notable reconocimiento en el ámbito de la música clásica japonesa. Ambos deambulan mientras por la ciudad, buscando cada uno las particulares señales de un pasado en gran parte sepultado por la hipertecnificación que ha transformado la urbe.

De nuevo viajes y errancia, marcados también aquí por una cierta imposibilidad. Yoko sólo podrá acceder a fragmentos de la vida del compositor: antiguas grabaciones, viejas fotos que le enseña su viuda, retazos de sus vivencias... Nadie recuerda ya su nombre en la antigua librería que tanto frecuentó, y los intentos de localizar el café de sus tertulias se ven frustrados al descubrir que en el lugar se erige hoy un edificio de oficinas. Nada sabremos sobre el destino de dicha investigación, con qué fin la realiza o si superará algún día su estatuto fragmentario. Nos queda la impresión de que las búsquedas de *Café Lumière* se enmascaran y refuerzan las unas a las otras. Al buscar el café al que asistía el compositor, Yoko indirectamente busca un pasado del que fue despojada al ser abandonada por su ma-



dre. Hou Hsiao Hsien mirará asimismo al pasado para buscar el cine primigenio que representa Ozu. Dialogar con él será su forma de homenajearlo pero también la de seguir avanzando hacia el futuro del cine.



En una entrevista realizada a Chu Tien Wen, principal colaboradora del director y autora de los guiones de doce de sus películas, incluida *Café Lumière*, ésta recuerda algo que le dijo Hsiao Hsien antes del rodaje de la película, haciendo referencia al Dogma 95: “Cada director tiene un dogma que sólo le pertenece a él mismo. Mi dogma será no filmar escenas que no estén aquí, no utilizar la voz en off”. Una declaración significativa viniendo de un director en cuya filmografía encontramos películas históricas de la categoría de *El maestro de marionetas* o *Flores de Shangai* y que nos hacen pensar en un giro radical en su manera de concebir las relaciones entre el pasado y el presente. Un punto de vista que volverá a adquirir particular relevancia en su siguiente película, *Three times* (2005), dividida en tres partes que ilustran otras tantas historias de amor enmarcadas en diferentes periodos de la historia de Taiwán.

El homenaje de Hsiao Hsien retoma de Ozu sobre todo el vitalismo de su cine, su constante amor por las pequeñas cosas de la vida y sus valores positivos: el amor, el aprecio, el respeto y, en definitiva, la dicha de estar vivos. De él disiente en su nostalgia por la pérdida del mundo tradicional —la mirada postmoderna es demasiado escéptica para permitirse esos lujos— y en su concepción amenazadora de un futuro que el taiwanés integra serenamente en el presente. Los protagonistas de *Café Lumière* parecen negar las rígidas fronteras entre pasado, presente y futuro. No añoran el pasado ni temen al futuro, ambos conviven en su afable panteísmo de trenes y cafés.

De nuevo según su guionista: “Lo que intentamos en estas películas era describir a esta generación [se refiere a *Goodbye south, goodbye*, *Milenium Mambo* y *Café Lumière*]. Lo que hemos hecho hasta el momento no nos satisface demasiado y seguimos buscando justamente para comprenderlo mejor. No sé si esta juventud que despierta nuestra curiosidad representa un problema grave o no: lo que nos interesa es explorarla”.

JUVENTUDE EM MARCHA

Si ya percibíamos en las dos películas anteriores la tendencia de cierto cine actual a convocar al azar a través de la renuncia a un guión estructurado, se nos muestra extremo el caso del director portugués Pedro Costa. Tampoco su película se vio precedida de la escritura



de guión alguno; tan sólo una larguísima sinopsis que progresivamente se fue enriqueciendo con encuentros, conversaciones y muchas horas de rodaje. La película se construye finalmente en torno a Ventura, un caboverdiano que emigró a Portugal en los años setenta y al que encontramos en el trance de abandonar, repudiado por una esposa colérica, su casa del barrio de las Fontainhas. Su expulsión coincide con la recolocación de los últimos moradores de ese barrio-favela (nuestras hipócritas sociedades de la asepsia les reservan el eufemismo *asentamientos irregulares*), trasplantados a un nuevo barrio de casas de protección oficial: el Casal da Boba. Allí comenzará el periplo de Ventura, jalonado de encuentros con distintos jóvenes, supuestos hijos suyos, con los que mantendrá largas conversaciones o, más bien, largos intercambios de monólogos.

Para ello, Pedro Costa filmó 300 horas de película e invirtió 15 meses en el rodaje, llegando a realizar hasta 90 tomas de un mismo plano y tardar hasta dos meses en culminar la filmación de una secuencia. Una fórmula de rodaje, sin duda, extrema y que lo coloca en la

estela de sus maestros Bresson y Straub. Sin asomo de improvisación y a pesar de su aparente simplicidad (empleo de cámaras digitales, movimientos de cámara inexistentes, uso de luz natural y escaso protagonismo del montaje) en la última película de Costa todo está obsesivamente planificado y trabajado hasta la extenuación. Sólo de esa forma es posible reunir a partir de esos materiales la belleza y la pertinencia que caracterizan sus planos.

Situado en un punto equidistante tanto de las convenciones del documental como de las del cine social, el cine de Costa se nos antoja la más ambiciosa síntesis de estética y compromiso. Una irreductible honestidad artística que nos hace ver los diez años pasados en el barrio de las Fontainhas como un auténtico trance cinematográfico que le ha llevado a decir en una entrevista que “lo que hago realmente tiene más que ver con sentimientos que con historias o personas. No son las personas, es mucho más profundo que las personas”¹.

La relación del cine de Costa y el

barrio de las Fontainhas comenzó en 1997 con el rodaje de *Ossos* y continuaría con *No quarto de Vanda* en 1999. Pero su insistencia en trabajar en este barrio degradado que finalmente ha sido demolido no nos debe llevar a engaño; sus móviles no son sociológicos ni documentales. Como el propio Pedro Costa afirma: “No dije: ahora haré un film sobre los miserables y los drogadictos... o sobre la droga... o sobre los suburbios de Lisboa o el tercer mundo. Fue porque hice una película y esa película me llevó a otra”. Se trata, pues, del hecho de filmar entendido como pleno proceso vital, sin otra finalidad que no sea la mera necesidad de *estar allí*. Durante los rodajes de sus dos películas anteriores, Pedro Costa se encontró con su protagonista y de ese encuentro surge una relación marcada por la fascinación y el temor. Ventura tiene algo de héroe y algo de fantasma que vaga por el barrio expiando sus faltas. Un personaje fundacional, que sirve a Costa para indagar sobre los orígenes del barrio y sostener de paso la estructura definitiva del film: “Primero era Ventura, su pasado, cuando era joven... y después intentar que él viera a los jóvenes que viven hoy en el barrio”. Luego vendría el acierto de plantear que todos esos jóvenes fueran hijos suyos tenidos con distintas mujeres y “así la película podía no acabar nunca, siempre podría haber otro hijo... y otro y otro... y en ese proceso sería una película sin fin”.

Pero lo que convierte realmente a *Juventude em marcha* en una obra maes-



tra es la libertad con la que trasciende márgenes y géneros; en definitiva, el cúmulo de tensiones que alberga: documental-ficción, estilización-naturalismo, estética-compromiso y, por último, pasado-presente.

En Ventura, pasado y presente conviven en varios planos. En un extraordinario hallazgo formal, Costa intercala entre los distintos encuentros con sus hijos una escena que se repite pertinaz. En ella Ventura comparte un oscuro barracón con otro obrero caboverdiano, más joven, al que cuenta episodios de su pasado y recita una y otra vez una carta, memorizada, pero nunca enviada a su mujer. En un principio podríamos pensar que se trata de la evocación de un compañero de esos primeros años de penurias, pero pronto descubrimos que no hay aquí ningún salto temporal. Ventura lleva siempre consigo su pasado y su joven compañero no es sino el espejo que le devuelve su condición espectral: en esas escenas, el Ventura viejo interpela a un fantasmal Ventura joven que no tiene nada que responderle.

También en el immaculado marco de las nuevas casas del Casal da Boba —el blanco se muestra aquí paradójicamente más siniestro que la oscuridad del viejo barrio— Ventura se convierte en encarnación de un pasado que se



contrapone al presente que representan sus hijos. Vanda, la drogadicta protagonista de la anterior película de Costa, se nos muestra ahora “limpia” e intentando adaptarse a su papel de madre y propietaria de uno de esos nuevos pisos a los que Ventura no se acostumbra. Ella asume el presente, Ventura no. Él escucha a sus hijos, pero nadie lo escucha a él (de ahí la necesidad de ese otro yo del barracón). El suyo es el único discurso sin esperanza y eso lo excluye del presente. Representa a ese *otro tiempo* convertido en un visitante incómodo que a nadie interesa ni conmueve.

Es la más radical apuesta de Costa: demoler los límites temporales y espaciales, introduciendo lo pretérito en lo presente, forzándolos a convivir a pesar de ser irreconciliables. Mientras, Ventura deambula majestuoso por entre las blancas paredes del nuevo barrio, atrapado por su pasado, incapaz de serle infiel, solo y heroico.

NOTAS

¹ Todas las citas de Pedro Costa están extraídas de la entrevista realizada al director por Celeste Arroyo, Elena Ortega y M. Martín Freixas, en junio de 2007, en el marco del MICEC de Barcelona. Dicha entrevista puede consultarse íntegramente en la página www.blogsandocs.com.