

Nota del coordinador

CARLOS LOSILLA

El cine es un asunto del siglo XIX que se resuelve en el XX, dijo más o menos Godard, a quien todas estas páginas deberían ir dedicadas de antemano aunque apenas se le nombre en ellas. Pero permítanme añadir algo a esa verdad inmutable: el cine es un asunto del siglo XX que ya se había resuelto en el XIX. No intento aquí, mediante esta *boutade*, contradecir a Godard, sino reafirmar su exordio, darle la razón en todo. Cuando efectúa esa afirmación, o quizá esa hipótesis, que con él nunca se sabe, Godard está haciendo algo más, está permitiendo, e incluso fomentando, que alguien le contradiga. He aquí quizá la clave no solo de todo su cine, sino también de su pensamiento, que en realidad es un pensamiento más allá del pensamiento que se había pensado hasta entonces, valga la redundancia, y por lo tanto un postpensamiento que va más allá del propio Godard, es decir, un paisaje o una naturaleza muerta post-Godard que él mismo se había encargado de pintar. Lo que se dice es lo que se dice y, siempre, algo más, seguramente su contrario. Lo que se dice no tiene sentido sin lo que no se dice. Y lo que se dice transcurre en un tiempo distinto tanto a lo que no se dice como a lo que pudiera haberse dicho.

El tiempo es lo que está en medio de todo eso, aquello alrededor de lo cual gira todo eso, seguramente en un sentido literal. Gira y se expande en todas las direcciones, de manera

que nunca se sabe dónde está. Por ello el cine es un asunto a la vez del siglo XIX y del siglo XX, las dos afirmaciones son correctas. Por un lado, la literatura y la pintura, entre otras cosas, anunciaron el cine, aunque fuera por omisión, es decir, gritando que algo faltaba en ellas, o que algo vendría que les daría otro sentido, el sentido del cine, que les añadió movimiento y tiempo. Por otro, la literatura y la pintura, entre otras cosas, ya tenían tiempo y ya disponían de movimiento, ya *eran* el cine, como lo era la fotografía, algo que supo ver muy bien Bazin, por mucho que no se atreviera a decirlo. Por un lado, el cine es un asunto del siglo XIX al que solo le falta la tecnología para ofrecerse como tal. Por otro, la tecnología permitió inventar el cine, pero igualmente ha supuesto su pérdida, lo ha convertido en esa incomprensible fosa común de imágenes muertas que ahora tratamos de identificar. Por un lado, el cine es un asunto del siglo XIX, un asunto de la literatura y de la pintura, de la fotografía y de la música, que se resuelve en el XX gracias a la tecnología. Por otro, el cine es un asunto del siglo XX que ya se había resuelto en el XIX, que quizá hubiera encontrado formas de inventarse sin pasar por la tecnología.

El cine, pues, es un asunto que pasa por dos tiempos distintos, por lo menos. Es el resultado del cruce o entrecruzamiento entre esos dos tiempos, de su roce infinito. Pero son más, son más tiempos: el cine es un asunto de las pinturas rupestres que se resuelve con una cámara y un proyector, el cine es un asunto de la perspectiva renacentista que se resuelve cuando el cine mudo inventa el plano, el cine es un asunto de la música dodecafónica que se resuelve cuando el cine americano de los años cincuenta empieza a combinar colores... Y aún más tiempos, otros tiempos: el cine es un asunto de *travellings* que se resuelve en las novelas de Tolstoi y Stendhal, el cine es un asunto de encuadres que se resuelve en Degas, el cine es un asunto de primeros planos que se resuelve en Renoir (padre e hijo), el cine es un asunto de luces y sombras que

ya habían resuelto Goya y Poe, el cine es un asunto narrativo con el que Joyce y Proust ya habían acabado... ¿Cómo salvar ese abismo que se despliega en una doble dirección? ¿Cómo ir hacia atrás y hacia adelante para explicarlo todo? ¿Cómo no perderse en esos paseos? ¿Y por qué no perderse en esos paseos, convirtiéndolos en caminatas hacia ninguna parte que se resuelven en una gozosa desorientación, en un tiempo que ya no sabemos cuál es a base de perdernos en él?

De alguna manera, este libro es la secuela de otro, *La memoria en imágenes*, que esta misma editorial y esta misma muestra audiovisual auspiciaron hace dos años. Si allí se trataba de definir y delinear los modos en que el cine miraba hacia atrás en el tiempo, en que era capaz de construirse una memoria, aquí se trata de dejar inacabados ciertos trazos que intentan dibujar otra figura, esa figura difuminada, esa pura difuminación que es el tiempo en el acto mismo de dar forma al cine. ¿Cómo atrapar eso, una vez más? ¿Cómo hacerlo si no es en el acto de la historia, de la historia del cine, ese momento en que es el propio cine quien mira hacia atrás y construye su propia memoria? Se ha producido ahí un gran error, un error descomunal que puede extenderse a todas las demás formas artísticas, pero que en el cine se hace tan evidente que llega a deslumbrar: la Historia no es un asunto de progresiones y linealidades, no camina solamente hacia adelante, sino que también, de manera inevitable, se ve obligada siempre a volver la vista atrás, incluso a dirigir la mirada hacia los lados, que a su vez pasan de ser simples espacios a convertirse en otras dimensiones temporales. Esto no hacía falta decirlo, claro está: ya está en Bergson, ya está (otra vez) en Proust, ya está en Deleuze. Jean Louis Schefer, que nos dejó recientemente y a quien también se debería dedicar este libro, no solo lo puso por escrito, sino que lo gritó a voz en cuello en una película admirable: *Danzas macabras, esqueletos y otras fantasías* (*Dances macabres, squelettes et autres fantaisies*, 2019), que dirigieron Rita Azevedo Gomes y Pierre Léon para demostrar, de nuevo,

que el cine ya estaba en las *danses macabres* medievales, que el cine era un asunto de las danzas macabras y quizá de Dante y Petrarca. Pero sí era necesario ilustrarlo, a falta de otra cosa. La historia del cine también se puede contar hacia atrás.

Se trataba, entonces, de construir una antihistoria del cine, no en el sentido de una disciplina que viniera a sustituir a la Historia, sino únicamente de una posibilidad, de una intentona. Diré más: no solo antihistoria, sino antihistoria del cine, y hay que escribirlo así, con todas las letras y todas las palabras, porque de lo contrario se corre el riesgo de oponerse únicamente a la Historia y no a la Historia y al Cine, a los dos en bloque, dado que el cine es también, ya se ha dicho, puro tiempo y por lo tanto pura historia. Y se corre el riesgo, también, de ser demasiado tajantes y dejar de ver la intentona en cuestión, ese intento de golpe de Estado, contra el estado del cine tal como se vende ahora mismo en universidades y plataformas, en libros de texto y manuales académicos, como lo que es: no tanto un enfrentamiento como un rodeo, no una guerra frontal sino una emboscada, guerra de guerrillas de la que este libro querría formar parte. Es decir, no el derrocamiento de la Historia del Cine para entronizar otra Historia del Cine, sino la pura oposición, el enfrentamiento que no teme al tiempo porque tiene —tenemos— todo el tiempo por delante, el tiempo que el propio cine nos ha proporcionado para que carguemos contra él, contra su historia tal como nos la han contado.

No volver a contar, no reescribir —tan de moda, esa palabra—, sino más bien borrar al tiempo que se retrocede —al *tiempo* o *al* tiempo—, que se vuelve a pensar para volver a escribir de una manera que ya no tenga en cuenta el pensamiento como tal, que vaya más allá de él en una especie de delirio histórico —parecido al «delirio interpretativo» tan denostado antaño por filólogos y semiólogos— que podría parecerse a una suerte de historia poética del cine, o de poesía histórica a partir del cine. Los textos que dan forma a

este libro, como verán, tienen que ver con esta operación de derribo, con este folio en blanco al que nos enfrentamos: las películas no solo ejercen influencia desde atrás hacia adelante, sino también al revés, de modo que ver de una cierta manera el cine contemporáneo nos obliga a mirar desde una posición distinta los films de George Marshall o de Gregory La Cava; o entrar oblicuamente en *Annette* (2021), de Léos Carax, puede conseguir que el cine de George Cukor o Nicholas Ray sea distinto a como creíamos que era; o ver un perro en un film antiguo puede hacer pensar en la muerte del cine; o entrar simultáneamente en el universo de Hong Sang-soo y Albert Serra convertirse en una estrategia más cercana al Romanticismo del siglo XIX que a esa «postmodernidad» que quizá nunca existió... Este libro propone esos juegos y muchos más, pero no es —no se engañen— ningún juego. Lo que pretende decirles es una cosa muy seria y tiene que ver, precisamente, con esa «muerte del cine», con la desaparición del cine que tanto se airea ahora mismo pero en sentido inverso: si las plataformas y los estudios universitarios del audiovisual se empeñan en decirnos que el cine está difuminándose, la respuesta quizá consista en difuminarlo de verdad para ver qué sucede; si se proclama el fin de la Historia del Cine, como Fukuyama proclamó hace tiempo el fin de la Historia *tout court*, habrá que ver si ese final no es una invitación a volver a empezar, y si no estuvimos siempre ahí, en un fin que no era tal sino un bucle infinito que nos llevaba más allá del cine, no solo hacia internet y el ciberespacio, hacia el metaverso y el algoritmo, sino también hacia el teatro griego, hacia Schönberg o hacia Cézanne, cuestiones que confluyen —por cierto— en el cine de Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, este último recientemente desaparecido, como Godard y Schefer, y también apenas nombrado en este libro que se pretende una antihistoria. También a su memoria, esa tercera memoria del tiempo-cine aquí convocada, debería ir dedicado.

*

Estaba previsto que estas notas, finalmente demasiado breves, fueran en realidad una introducción, pero las circunstancias han impedido que así sea. Buena parte de lo que quería escribir en ellas está ahora diseminado en lo que he decidido llamar «Prólogo» y «Epílogo», por mucho que no sean ni una cosa ni otra. En ambos he querido dar voz a dos personajes que supuestamente, y siempre según ellos, influyeron en gran medida en el devenir y la forma del libro. Es cierto que sus ideas, aun dispersas y caóticas, desvaídas y fragmentarias, constituyen la médula espinal de lo que yo quería dar a ver. No lo es tanto, sin embargo, que llegaran a mí de la manera en que ellos lo cuentan, ni comparto en su totalidad su descripción del papel que finalmente he desempeñado en todo este asunto. El prólogo aparece a petición mía, en efecto, pero hubiera deseado para él una forma, digamos, más convencional. En cuanto al epílogo, como se verá, es una carta que quise incluir en última instancia para despejar algunos malentendidos que pueda generar el prólogo, aunque ahora veo que solo contribuye a confundir más y más las cosas. No importa, quizá se trate de eso y, en resumidas cuentas, yo solo me viera en el deber moral de que no quedaran fuera, no sé por qué oscura deuda que, por otro lado, no acierto a desentrañar ni a explicar por mucho que lea y relea ambos textos. Debido a esas presencias extrañas, el resultado final acaba pareciendo más una novela de intriga o misterio que un libro de cine, o acaso todos los libros de cine —pienso ahora, a medida que escribo— no sean otra cosa que novelas de intriga o misterio, solo que ni los cinéfilos ni los académicos jamás hemos sabido verlo. O no sean más que ficciones, historias que nos contamos para explicarnos lo inexplicable: por qué ciertas películas son como son y emocionan, por qué otras no son así y siguen provocando el llanto o la risa, por qué el cine depende tanto del tiempo y el tiempo del cine, la clave de todo esto.

Daré las gracias a quien debo darlas, no obstante, y me dejaré de más historias, sean o no historias del cine. Pablo de María está en el origen de todo. Mis conversaciones con él han sido una fuente constante de inspiración y energía. Graciela Oliveira y Marta Barbón contribuyeron a hacer de *La memoria en imágenes* un proyecto apasionante, y seguro que harán lo mismo ahora, de hecho, ya lo están haciendo, al igual que el resto del equipo de SACO. Gracias, por supuesto, a todos los colaboradores y colaboradoras por su entrega, también por haber comprendido desde el principio qué debía ser o pretender el libro, y mil perdones si ahora no es lo que habían pensado o les hice pensar, o alguien les hizo pensar. Cuando lean el prólogo y el epílogo lo entenderán todo y verán que la culpa no es solo mía. O quizá no entiendan nada —cosa que comprenderé perfectamente— y me convierta en cabeza de turco de este enojoso asunto. En cualquier caso, asumo todas las consecuencias que puedan derivarse de semejante estropicio. Gracias también a quienes se han quedado fuera, por fuerza o por la naturaleza un tanto vaga del proceso, o a causa de algún imperdonable error por mi parte, como se asegura de nuevo —creo que infundadamente— tanto en el prólogo como en el epílogo. Habrá otras oportunidades, sin duda. Gracias a los directores de festivales por los que he transitado en este par de años e igualmente a los demás responsables de los mismos, por haber creado el caldo de cultivo necesario e indispensable para que este libro haya sido posible, y no solo en lo que a mí se refiere: San Sebastián, Sevilla, Gijón, Sitges, Las Palmas y por supuesto el propio SACO, otra vez. Gracias a Elena Santos, generosa interlocutora, a veces en cuestiones que no parecen relacionadas con estas pero que —como todo— lo están. Gracias a los viejos amigos y amigas, y a los nuevos también, cuyos nombres son demasiados para hacerlos constar aquí. Gracias, a pesar de todo, a Hans Feuermann y a Terry McKay, y que les vaya muy bien donde quiera que estén. Y gracias al tiempo, claro, a las horas pasadas en lec-

turas y visionados, entre otras cosas, que tantas puertas han contribuido a abrir y, por qué no, cerrar.

El libro está dedicado a Víctor Losilla, en cuya ausencia han terminado de escribirse estas notas iniciales, diríase que por sí solas. Si ellas han encontrado su propio camino, él también podrá hacerlo.