

Prólogo

HANS FEUERMANN

En un libro algo verboso e inarticulado, que tituló *Flujos de la melancolía* y que, por lo que sé, está basado en su tesis doctoral, que no conozco pero seguramente debía de ser aún más ininteligible, Carlos Losilla esbozaba una teoría no demasiado original: cada periodo de la historia del cine es como un organismo vivo, nace y muere, por lo que forzosamente debe atravesar sus periodos de crisis antes de enfermar y desaparecer para siempre. En esos lapsos temporales, que habría que identificar con su decadencia, diríase que interactúa, aunque sea involuntariamente, con el periodo que está por venir, que se presenta con la energía propia de la juventud pero que, a la vez, siente una cierta fascinación por el periodo anterior, al que reverencia y admira, por mucho que también quiera acabar con él. Imaginemos a dos personas: una de ellas está a punto de morir, de terminar con lo que sea que ha venido a hacer aquí, o que se ha propuesto hacer aquí; la otra justo empieza su andadura en ese mismo instante, por lo que los momentos finales de la primera se cruzan con el impulso que otorgan, a esta segunda, sus fuerzas aún incólumes, que todavía no han tenido tiempo de desplegarse, ni de empezar a mostrarse como tales, llenas de esperanza y vigor. En esa intersección se produce, pues, el encuentro entre una crisis degenerativa y un impulso innovador, o con deseos de renovación, en el que inevitablemente surge algo así

como un sentimiento melancólico. Incluso la persona recién llegada, joven y llena de optimismo, sentirá algo parecido a una tristeza por lo que se va, por aquello que admira pero se ve forzada a matar, de manera que esa *melancolía* se incorporará para siempre a su labor futura, la impregnará con su presencia-ausencia fantasmal. Cambiemos las personas por periodos, en nuestro caso, de la historia del cine, y la labor de disolución de límites y fronteras ya se habrá iniciado: no se tratará de que el «cine moderno» suceda al «clásico» por corte brusco, como de un día para otro, sino que esa franja crítica y languideciente se alarga y se alarga, toma la forma de una interminable zona de sombra en la que conviven los dos estilos hasta que el primero desaparece del todo y el segundo se afianza, para, a su vez, envejecer y dejar paso al que vendrá para sucederlo.

Imaginemos ahora que quiero *poner en escena* todo eso para ver si realmente funciona, hacer que esas dos personas que mencionaba se encuentren de verdad e interactúen, una en el final de su labor, la otra en el inicio. Solo debería, por mi parte, localizar a alguien mucho más joven, que esté empezando su trabajo como crítico o teórico del cine, y tratar de transmitirle mi saber, dejarle mi legado en el punto en que se encuentra, *a ver qué hace con él*. Dar forma incluso espacial a ese encuentro, a esa transmisión del saber, o del no-saber, de la simple especulación, pues debo reconocer que yo tampoco he pasado de ahí. Para ello, en un momento dado, contacté con Losilla, hace ya muchos años, cuando él ni siquiera había esbozado las «teorías», si pueden llamarse así, que acabo de describir. Me insinué en su vida —me gusta hacer eso— para que me tuviera en cuenta y pudiera aparecer en un libro titulado *En busca de Ulrich Seidl*, dedicado al cineasta austríaco del mismo nombre, vienes como yo, sobre el que le di alguna que otra información, alguna que otra opinión no demasiado documentada, todo hay que decirlo. ¿Por qué lo hice? ¿De verdad lo consideraba mi «continuador», alguien que podía

seguir con mis «enseñanzas», si es que existe algo parecido a eso? No importa eso ahora. El caso es que lo escogí a él. Y el caso es que conseguí aparecer en otro de sus libros, *El sitio de Viena*, dedicado a Fritz Lang, otro vienés, para el que le proporcioné algunos datos sobre mi vida que él creyó a pies juntillas, con incomprensible ingenuidad, hasta el punto de hacerlos constar como reales. No voy a decir aquí ahora si lo eran o no, tampoco importa. Me preocupa más, por el contrario, acabar con estos enojosos preliminares y contar lo que de verdad quiero contar, seguir con eso de la melancolía y todas esas sandeces para librarme de ellas de una vez por todas, para acabar con eso. El caso, entonces, es que pasé a formar parte de su vida y de su escritura. Incluso nos vimos alguna que otra vez, y eso sí fue real, como él mismo cuenta en *El sitio de Viena*.

Lo que quiero decir con todo esto es que la idea de este libro es mía, por mucho que la coordinación la firme Losilla. Miren ustedes, uno va envejeciendo, va atisbando la presencia del final y empieza a dejarse de tonterías y zarandajas, a ir directo al grano. Yo ya no sabía cómo localizar a Losilla, había perdido totalmente el contacto con él y quería recuperarlo. ¿Por qué? Tenía un plan. Eso de la transmisión de mis conocimientos..., bueno, digamos que me había propuesto realizarla de verdad, de tú a tú, mediante un traspaso de poderes —perdonen la solemnidad de la expresión— que se materializara en algo tangible: un proyecto, por ejemplo, que yo me hubiera propuesto, o hubiera empezado, o se me hubiera encargado, o todo a la vez, y que, por imposibilidad física o psíquica, o ambas, no pudiera llevar a buen término y, por ello, hubiera decidido legar a otro, por ejemplo, a aquel tipo con el que había mantenido una relación tan peculiar, digámoslo así, *sobre todo a través de los libros*. Antes ya había leído, por supuesto, no solo *Flujos de la melancolía*, sino también *La invención de Hollywood* y *La invención de la modernidad*, otros dos pequeños volúmenes que Losilla había dedicado a la cuestión de los

periodos y la historia del cine desde el mismo punto de vista, y sabía que *aquel era mi hombre*. También conocía *La memoria en imágenes*, un libro colectivo que había coordinado —y para el que podría haberme llamado, por cierto— y que creo que se publicó, si mis informaciones no son falsas, en esta misma editorial, en esta misma colección, financiado y auspiciado por el mismo festival, o muestra, o lo que sea, que se encarga de cobijar también el volumen que ahora, amable lector, o amable lectora, tienes entre las manos.

Pero me estoy perdiendo y yo quería encontrar a Losilla, así que empecemos de nuevo desde ahí. Digamos que pensé en la Federación Global de la Crítica, si es que se llama así, como el lugar idóneo para conseguirlo: seguro que el tipo era de esos profesionales obedientes y concienzudos que creen firmemente en el gremialismo como la mejor manera de andar por el mundo profesional, convencido incluso de *ser* un profesional, eso que yo nunca había querido. Desde allí, me remitieron a la Federación de Críticos y Críticas de Cine de su país, donde seguro —afirmaron— que sería más fácil dar con él, o donde alguien sabría decirme algo al respecto. En efecto, así lo hicieron. Pero la casualidad, o el azar, quiso que en el mismo informe que me enviaron, donde constaba todo su historial y su currículum, se hubiera colado una información que seguramente se había traspapelado y por lo tanto no estaba destinada, en principio, a que yo la viera, pero que me hizo cambiar por completo de táctica y estrategia. Se trataba de una noticia breve, de la impresión de un *email* dirigido a uno de los capitostes de aquella organización, de la Federación —algún vicepresidente o secretario o vocal, da lo mismo ahora—, en la que se informaba de un extraño caso, el de una muchacha, con vocación de crítica, internada en un hospital psiquiátrico inmediatamente después de haber sido elegida, en la asamblea anual de la asociación, miembro de la junta directiva en el rol de tesorera. En ningún momento me pasó por la cabeza que una cosa hubiera sido consecuencia directa

de la otra, pero el asunto llamó mi atención de inmediato. Leí el *email*, escrito con evidente desgana, y a partir de él supe que Terry McKay —vamos a aceptar llamarla así, aunque ese no sea en absoluto su nombre—, la muchacha en cuestión, se iba a reincorporar a su labor en la asociación tras haber pasado un mes en observación, a resultas de un incidente que la enfrentó al mismo dirigente de la entidad que constaba como destinatario del mensaje y que no era otro, lo habrán adivinado, que su presidente.

Al parecer, Terry McKay había asistido a la reunión previa a su nombramiento oficial, habiéndosele notificado antes que todo ello tendría lugar en un cónclave extraordinario, y sin pensárselo dos veces arremetió contra la línea de pensamiento que más de un miembro acostumbraba a sacar a relucir en cuanto tenía ocasión, ya se tratara de una reunión ordinaria o de la charla posterior en el bar de la esquina. La historia del cine, dijo McKay, no era el resultado de un progreso, tal como subyacía en los discursos improvisados de muchos de sus colegas, ni tampoco se podía explicar linealmente. Las películas *flotaban* —continuó, acudiendo a su arsenal verbal más florido— en una temporalidad difusa, que dependía tanto de las misteriosas relaciones que establecían entre ellas como de la intervención humana, de aquello que espectadores y espectadoras, críticos y críticas, historiadores e historiadoras decían o escribían de ellas a lo largo de los años, *pensaban de ellas una y otra vez*, a menudo de manera diferente a la ocasión anterior, lo cual no debía constituir delito de lesa contradicción —continuó McKay, según contaba el remitente con todo lujo de detalles, algo que me extrañó sobremanera en aquel contexto—, sino más bien constituir el inicio de un nuevo *tratamiento histórico* de las imágenes en movimiento. Me gustó que hubiera dicho «tratamiento histórico» y no «historia» a secas. Y me sorprendió, claro está, que en el fondo todo aquello constituyera una especie de superación, de continuación lógica, de las divagaciones de Losilla en aquellos libros antes

mencionados: ya no estábamos hablando de una nebulosa que se extendiera entre un periodo y el siguiente de la historia del cine, sino que, detrás de las palabras de McKay que constaban en aquel papel, o así creía adivinarlo yo, se ocultaba algo más inquietante, algo que ya no parecía tener en consideración ni «periodos», ni «crisis», ni siquiera «historia del cine» alguna. La «zona de sombra» se había extendido a la totalidad de las imágenes que conocíamos o creíamos conocer.

«Esto no puede haber salido de las reflexiones de alguien tan joven», pensé inmediatamente después de leerlas. «¿Y por qué no?», me respondí a mí mismo en el minuto siguiente. Seguí leyendo, en cualquier caso, y me enteré así de que McKay, tras soltar su perorata, había sido objeto de todo tipo de chanzas y burlas por parte de los presentes —incluido el presidente al que estaba dirigido el *email*—, contra las cuales ella esgrimió una serie de nombres ilustres que podrían refrendar sus tesis, si es que podía llamárselas así: que si Nietzsche, que si Walter Benjamin, que si el mismísimo André Bazin (si se le leía adecuadamente: aquí el alboroto debió de llegar a su cima), que si Serge Daney, que si Manny Farber, que si Jean Louis Schefer (sobre todo Schefer, debió de haber gritado McKay), que si Gilles Deleuze (risas de los demás asistentes), que si Andreas Huyssen (estupor generalizado), que si tal y que si cual... En resumidas cuentas, tal como diría cualquier médico joven, McKay *colapsó*. McKay cayó al suelo, presa de una incomprensible agitación. Alguien dijo que había que conseguir una almohada o cojín para que pudiera apoyar la cabeza. Otro señaló el sofá al lado de la gran mesa alrededor de la cual se habían reunido. Otro dijo que se le pusiera un pañuelo entre los dientes, aunque fuera de papel. Otra ordenó, con más sensatez, que el portero de la finca llamara urgentemente a una ambulancia. Y allá, al fondo inescrutable del vehículo paramédico, fue a parar McKay al cabo de veinte o veinticinco minutos —me llamó la atención, también, que quien se dedicara a consignar aquella extraña historia hiciera constar estos detalles más bien poco amables

para con el sistema sanitario—, de camino a las urgencias de un hospital, donde, tras pasar dos horas y media de mano en mano, de médico en médico, fue enviada no se sabe muy bien dónde, pues nadie se preocupó de averiguarlo y, al parecer, la muchacha carecía de familiar o pariente alguno al que avisar, o así lo dijo ella misma en cuanto recuperó el habla.

Sea como fuere, según lo que se deducía de la nota, McKay iba a reincorporarse a su puesto de tesorera de la asociación en breve, tras una larga ausencia a resultas de aquel incomprendible incidente y, para ello, de manera todavía menos creíble, pedía el permiso de aquel mismo presidente que la había desautorizado, con sus cuchufletas, delante de sus compañeros y compañeras en aquella reunión de infausto recuerdo. El asunto, como comprenderán, me dio que pensar. Yo estaba buscando a Losilla y me topaba con aquella historia decididamente descabellada. Yo estaba buscando a Losilla y me topaba con alguien que superaba con mucho todo lo que aquel había dicho en un par de libros de hace ya unos cuantos años, y por lo tanto quizá ya desfasados y obsoletos, a juzgar por la audacia y el riesgo con que McKay *pensaba, especulaba, se atrevía a formular hipótesis* en medio, al parecer, de una lacerante soledad. ¿Y a aquella conclusión había llegado yo únicamente a partir de unas cuantas líneas leídas en un *email* aterrizado en mis manos por pura casualidad? ¿Y de eso debía fiarme para cambiar, como decía, de táctica y estrategia? Pues sí, sin duda. El «joven», el «interlocutor» al que buscaba para llevar a cabo aquella ceremonia de la transmisión no era Losilla, que ni siquiera era ya joven. Era *una* joven, *una* interlocutora, y era McKay. En los desajustes mentales de aquella muchacha, pues sin duda los había sufrido y seguramente los sufriría de nuevo en el futuro —y pensaba esto basándome en mi propia experiencia—, veía yo el germen de una revolución sin límites ni fronteras, que acabara precisamente con los límites y las fronteras... en la historia del cine o, fuera como fuera, en la manera de ver el cine, pues de eso se trataba.

En el caso de aquella desdichada McKay adivinaba yo la respuesta a lo que ya se estarán preguntando ustedes a estas alturas del texto que tienen entre manos y que supongo que siguen leyendo, aunque seguramente, a estas alturas, con escepticismo y distancia mucho mayores que al comienzo: ¿de qué coño va esto? O dicho de otra forma: no solo de qué quiero hablarles, sino de qué va el cine, el propio cine, el mismísimo cine. Y por qué es tan importante, por qué somos capaces de dedicarle toda una vida y, luego, pensar, como estoy haciendo, en traspasar todo eso a otro, u otra, *para que no se pierda*, no por narcisismo o soberbia, no por estar convencido de que eso no puede quedar en el olvido, sino precisamente por todo lo contrario: hay que olvidar el cine, las imágenes del cine, para volver a recordarlo todo y conseguir que adquiera una nueva vida. De manera que el cine existe entre la memoria y el olvido, entre la contundencia de esas imágenes que están ahí para siempre —por lo menos las que han sobrevivido— y la evanescencia o volatilidad de las relaciones que nosotros, y solo nosotros, queremos que establezcan entre sí, pues seguro que ellas ya están bien como están, flotando en esa indefinición que para nosotros resulta intolerable y para ellas es su única forma de vida. ¿A qué viene, entonces, nuestra obsesión por ponerlas en contacto, por obligarlas a una «vida social» que sin duda ellas, o bien rechazan del todo, o bien aceptan solo con la condición de que tenga lugar espontáneamente, por asociaciones libres, como por casualidad o azar, de nuevo azar?

Viene a que no tenemos otra cosa que hacer, o a que sabemos que ese tipo de ordenación, o de fabricar relaciones, puede llenar razonablemente un tiempo vacío, que es el tiempo de la vida, o la vida del tiempo, como prefieran. Se trata, entonces, de una manera como otra de llenar el tiempo de la vida y de dar sentido —falso sentido, por supuesto, pero esa es otra historia— a la vida en el tiempo. ¿Cómo que «como otra»? Entonces ¿por qué el cine y no la carpintería o

la horticultura? Les contestaré cuando ustedes me aseguren y documenten, con todo tipo de garantías, que han sido capaces de sentir una conmoción mayor que aquella que una vez experimentaron ante la pantalla de un cine, o de un televisor que emitía una película, o incluso de un ordenador donde habían decidido reproducir un DVD o un *streaming* (¿se dice así?). Y digo «conmoción», y no «emoción». En el proceso de la emoción, o por lo menos eso me sucede a mí, el sentimiento en cuestión aflora más o menos lentamente, a través de una escala de matices que se inician como una especie de leve cosquilleo premonitorio y terminan con un estallido. Eso me ocurre con la literatura, incluso con la poesía, pues las palabras, la sucesión de las palabras ejercen ese efecto en mí, ese *crescendo* que inevitablemente, primero, pasa por algún tipo de filtro, una cierta incredulidad o algo parecido, que de repente se rompe y lleva a la emoción, a pensar que era eso, sí, era eso y no otra cosa y ahora lo entiendo y por eso me emociono. Eso me ocurre también incluso con la pintura y la música. Con el cine, sin embargo, todo sucede de súbito, es como una oleada que puede proceder de un plano o de una escena, pero que no empieza y termina, sino que provoca una reacción desbordante, que se desborda y me desborda y muchas veces, sobre todo en los últimos tiempos, me impide incluso cualquier tipo de racionalización. El cine no me emociona, sino que me conmociona, como un accidente o la muerte inesperada de alguien querido o cercano. El cine es la irrupción de otra realidad, o de una realidad *otra*, en la realidad que creemos vivir, y esa entrada intempestiva en nuestras vidas provoca algo que no tiene que ver con la belleza —cada vez estoy más convencido de eso—, sino con su reverso, sea cual sea. Hay algo detrás de la belleza, por lo tanto, que solo el cine sabe sacar a la luz para provocar esa conmoción.

Dejo para los teóricos profesionales si eso es debido al peculiar cruce entre movimiento y tiempo que propone el cine —de una manera que ningún otro arte puede articular, por

una simple cuestión de características técnicas— o si tiene que ver con otras cuestiones que, sinceramente, se me escapan. Déjenme únicamente que me detenga un momento en esa conmoción, en esa similitud con la muerte o con los efectos de la muerte, de la noticia de la muerte, o de la destrucción. En la época en que Losilla y yo intercambiábamos correos e incluso nos veíamos, como he dicho, mi mente estaba ocupada, como la suya en cierto modo, por algunas cuestiones de orden histórico que nos obsesionaban: el nazismo, el fascismo, el Holocausto, la posibilidad de tales *barbaridades*, y sobre todo su carácter indudablemente cíclico, la imposibilidad de su desaparición absoluta como tales, su facilidad para cambiar de disfraz y máscara y volver a irrumpir en el tiempo para quebrarlo una y otra vez. También, nos sugeríamos el uno al otro, por el modo en que resulta inconcebible que se pueda escapar a eso, hasta el punto de que todo final de civilización conlleva no solo la reaparición de esos estigmas, sino también la infección, el contagio; nadie, ni siquiera quienes más lo pensamos e intentamos, puede ser inmune a ese virus maligno, de manera que incluso en los espíritus más cándidos y bondadosos —aunque les aseguro que no es mi caso— puede florecer esa semilla del mal. La pandemia de la covid-19, en los últimos años, puede que se haya erigido en la metáfora perfecta al respecto, pero el cine sigue siendo su portavoz masivo: la gran conmoción de la historia reciente encuentra el eco idóneo en la gran conmoción de la imagen cinematográfica.

No me pregunten cómo, en los años posteriores, en ese inmenso periodo de sequía que vino después, empecé a encontrar la relación entre todo esto y aquella acepción de la melancolía de la que hablaba Losilla, por mucho que nunca le informara de nada, como suele ser mi costumbre. La melancolía, para abreviar, no surgía del duelo por épocas anteriores, fueran simplemente históricas o específicamente cinematográficas, sino de la naturaleza misma del cine, y también de

nuestra propia naturaleza como habitantes de esa historia y de ese cine. La melancolía estaba inscrita tanto en el propio cine como en su dimensión temporal, y no solo salía a colación solo en los periodos de crisis. Y la propia experiencia del tiempo que proponía el cine, en su discurrir en forma de películas y en su transcurrir difuso como negación de la historia, era *lo melancólico* por excelencia. Digamos, entonces, que la conmoción era la punta del iceberg de esa nebulosa melancólica que traspasaba límites y fronteras, negaba épocas y periodos, y acababa alojándose en un tiempo otro, que de resultas de todo eso quizá fuera el verdadero, esa masa indistinta que va hacia adelante y hacia atrás, que intuyeron Proust o T. S. Eliot, al que dieron vida fílmica Ford o Resnais, pues ¿dónde reaparecen los muertos de Ford sino en los primeros melodramas estatuarios de Resnais? De la conmoción (lo más alto) a la melancolía (lo más bajo), ese vaivén o ese subir y bajar sin descanso no se produce en una única dirección, sino que permite la disolución de los elementos que flotan ahí para que aquella relación a la que a veces los obligamos abandone leyes y normas, se entregue a una gozosa lujuria, a un roce desmesurado, a una fricción incontinente. En resumidas cuentas, no se trataba tanto de rehacer la historia del cine (o reescribirla, como está de moda decir) para obligarla a una marcha atrás, como de liberarla de la razón y entregarla a la pasión, de legitimar un sube y baja, un avance y un retroceso sin descanso que procurara no hallazgos (estamos ahitos de hallazgos), sino intuiciones que nunca pasaran de tales, que no dejaran jamás de intuir *a través de ese tiempo que tampoco avanza ni retrocede, solo se remodela*.

Voy a bajar entonces de las alturas para ponerme más a mi propio nivel, que no es precisamente alto ni exquisito ni distinguido ni nada de eso. Voy a hablarles, de nuevo, de la vida y del cine, del cine y de la vida y del tiempo por el que se mueven. ¿Por qué acostumbramos a conservar una querencia especial por las películas que vimos en una determinada

época, generalmente en la adolescencia y la primera juventud, eso que solemos asociar con la formación de un cierto sentimiento cinéfilo? Ahí entran en escena, de nuevo, la conmoción y la melancolía. Pues nada puede igualar a la conmoción que se produce tras el choque entre un cuerpo joven, entre una temporalidad aún no dañada por su propio desgaste, y unas imágenes que no solo se presentan igualmente como nuevas, sino que, por si fuera poco, son las primeras que se le presentan a ese cuerpo, y por lo tanto puede que lo hagan con una fuerza especial, que solo después reconocemos como mucho mayor que aquella que habitará las imágenes posteriores, los choques posteriores, el tiempo posterior. La melancolía, pues, no está en la historia del cine, ahí afuera, en los periodos y épocas, sino en el cruce entre ese tiempo que construimos y el tiempo que nos construye a nosotros, que pasa por nosotros como un vendaval y nos transforma irremediamente, pero no para siempre, pues no hay un siempre sino solo *paso*.

¿El paso del tiempo? Ahí está la cuestión principal. Negar la historia tal como la conocemos, negar ese progreso y esa linealidad, es también negar el paso del tiempo, y en cambio el paso del tiempo existe, se presenta con contundencia a la menor oportunidad. Recurriré al tópico: nos miramos un día al espejo y vemos arrugas, canas, desajustes varios respecto a un cuerpo que tuvo otro aspecto. ¿Acaso eso no ha tenido lugar? ¿Y qué tienen que ver con eso los tiempos flotantes, los sube y baja, la experiencia del tiempo, si el tiempo no se experimenta mediante ese paso implacable que debilita y consume? Pero ¿se trata de un paso que transporta de aquí para allá, de un sitio a otro, de un tiempo a otro? ¿O de un paso que pasa, una y otra vez, por los mismos lugares, que no avanza, sino que más bien circula, en el sentido de andar en círculos, de devenir círculo en sí mismo? Y ese paso que no conduce al progreso, más bien a la repetición, ¿no provoca de todos modos una erosión? Imaginen —otra vez les pido que imaginen, es decir, que piensen en imágenes— a alguien que cada día camina por la misma

calle, *pasa* por la misma calle mientras el tiempo va *pasando* también a su lado. Y que un día se encuentra consigo mismo pero que ya es otro, con otro aspecto, como si sus facciones se hubieran deteriorado y su cuerpo diera muestras de un gran cansancio. Ese alguien no ha avanzado, no ha progresado, no se puede hablar de etapas o periodos en su transcurrir, que siempre ha sido el mismo, por la misma calle, y sin embargo ese alguien ha sufrido un desgaste. Y ahora imaginen que ese alguien se ha identificado tanto con el cine que ha devenido, igualmente, el propio cine, de manera que hay tantos cines como cuerpos deambulando por ese tiempo sin tiempo. La melancolía proviene de ese desgaste, no del tiempo pasado. Y la conmoción siempre puede redimir de ese caminar en círculos, de esa melancolía, para que todo vuelva a empezar.

(Diré ahora entre paréntesis que, si fuera Losilla, que siempre se las dio de teórico *à la page*, escribiría algo parecido a esto: «Se tratará, entonces, de una melancolía que es el estado natural del cine y que, de vez en cuando, salta por los aires en una serie indiscriminada de conmociones redentoras: ahí podría empezar una antihistoria del cine donde el tiempo no pasara sino que solo se repitiera y, con esa repetición, produjera continuos desgastes y erosiones. ¿Cómo capturar esos tiempos, esas grandes conmociones y pequeños deterioros, y convertirlos en objeto de una escritura otra acerca del cine? ¿Cómo poner en práctica esa *escritura otra*, esa *historia otra*?». Pero no soy Losilla, afortunadamente, y pasará a *otra cosa* con la mayor de las tranquilidades.)

De más está decir, o no, que aquello que me fascinó de la historia de Terry McKay fue la intuición de una promesa, de algo por venir. En otras palabras, la joven a la que se ha convenido en llamar Terry McKay, pero que no se llama así, provoca un escándalo en el seno de una asociación de críticos de cine, sufre un colapso nervioso a raíz de ese estallido teórico y desaparece durante unos cuantos meses para volver a la escena justo cuando yo ando a la busca de Carlos Losilla, que perte-

nece a la misma asociación y al que he perdido la pista desde hace años, bastantes años. Entonces, por mi parte, empiezo a pensar y a cambiar de idea: ¿por qué seguir buscando a Losilla si tengo disponible a alguien que tiene que ver más conmigo, que me viene siguiendo los talones e incluso podría decirse que ya ha conseguido alcanzarme sin necesidad de ir más allá de un escándalo, de un incidente que por otra parte la va a marcar para siempre a los ojos de las instituciones, que la va a condenar quizá *ad aeternum*? Pero entonces sucede algo, otra cosa. Si esto fuera una novela de espías, diríamos que se produce una filtración y alguien, otro alguien, se entera de que estoy buscando a Losilla, pero también de que he tenido acceso a la historia de Terry McKay. Ese alguien, seguramente un idiota, un descerebrado, un completo imbécil, se lo comenta a otro, que puede que sea el director de un festival, o de una muestra de cine, o de cualquier otra cosa de este estilo, pues ya me pierdo en este tipo de denominaciones, en este submundo que soy incapaz de controlar. El director en cuestión, que por lo demás puede que sea honesto y sensato, cosa no muy frecuente en ese ámbito profesional —llamémoslo así—, resulta que ya ha colaborado con Losilla, ya le encargó un libro sobre la memoria y el cine, un libro colectivo, un libro que debía acompañar a un ciclo que se pasaría en una ciudad del norte, allá donde tiene lugar esa muestra, por cierto. Y entonces, en ese momento, al verse frente al idiota que le viene con el chisme, el director en cuestión empieza a hacerse preguntas como estas: «¿Por qué no una segunda parte del libro sobre la memoria y el cine, con su correspondiente ciclo? ¿Y por qué no encargárselo a esa chica [McKay, quiero decir], que parece tener tan buenas ideas?».

En resumidas cuentas —y para no aburrirles más con esta historia que ya empieza a resultarme inverosímil incluso a mí—, diremos que el director de la muestra se pone en contacto con Losilla y le pregunta si le importaría compartir la coordinación de un nuevo libro con la tal McKay, que tiene

ideas renovadoras sobre la cuestión —ideas que Losilla *no* tiene, y esto es importante subrayarlo—, pero de la que el director no se fía, dada su situación mental, para llevar a buen puerto una empresa de esas características. Losilla acepta, como no podía ser de otra manera, y, tras alguna que otra conversación con McKay, se retira unos días a una casa en las afueras que le presta un amigo para dar forma al libro —en comandita con el editor, un tal Rosenblatt—, algo que McKay le cuenta que se ve incapaz de hacer, aunque ideas no le faltan. Por lo tanto, ahí está Losilla, al que yo quería reencontrar, ocupado en labores burocráticas, y ahí está McKay, seguramente maquinando otras cuestiones más apasionantes, pensando en aquello que llama mi atención de verdad. Cada vez tengo más claro, pues, que es McKay quien me interesa, mientras Losilla permanece entretenido con sus cositas, con sus menudencias, con sus labores de profesional competente, eso que yo quiero evitar a toda costa. ¿Cómo hacer para entrar en contacto con McKay? Pues es evidente que yo debo *imponer* mi presencia en todo este asunto, hacerme presente en él por todos los medios posibles, ya que lo más importante es dejar mi huella en todo eso, que no se pierda mi impronta, sea a través de Losilla —en quien pensé en un primer momento, pero cuya idoneidad se va desdibujando cada vez más en el horizonte— o de McKay —que se va perfilando, con creciente intensidad, como la candidata idónea, aquella que tiene las ideas adecuadas para seguir con las mías—.

Pero McKay no está tan recuperada como dice, ni como pudiera parecer por las noticias que llegaban de la asociación, que aseguran que lleva una «vida normal», sea eso lo que sea. Entre otras cosas, según mis averiguaciones, sigue siendo víctima de algunas alucinaciones mentales que se traducen en algún que otro brote paranoide, aunque menos espectacular que el primer colapso. Sigue, también, escribiendo, pergeñando notas sueltas que unas veces desdeña y otras conserva, aunque no se sabe muy bien dónde. Y viaja, parece que viaja

mucho, algo que su psiquiatra le ha dicho que le va a venir muy bien y que logra gracias a la propia asociación, que la envía como jurada o crítica a diversos festivales desperdigados por todo el mundo. No me pregunten por qué un psiquiatra digno de ese nombre, ante la evidente debilidad mental de McKay, la empuja, casi la obliga a viajar *sola* en trenes y aviones, autobuses y taxis, o le permite encerrarse en silenciosas habitaciones de hotel con la exclusiva compañía de su ordenador personal y la única distracción de unas cuantas películas, las que se proyectan en ese tipo de encuentros, o de unos cuantos colegas quizá tanto o más perturbados que ella misma. Tampoco quieran saber cómo se me ocurrió *insinuarme* poco a poco en la vida de McKay, conocerla y sobre todo ganarme su confianza, cosa que nunca conseguí, por otra parte. Mi idea era *fomentar* los destellos de su pensamiento que pudieran interferir en la visión seguramente conservadora y conformista —ahora lo sabía— que Losilla iba a imprimir al libro. El tiempo de Losilla se acababa y el de McKay se acercaba, y yo debía acelerar esa transición en bien de mi propio proyecto, pues, como sin duda entenderán, aquel libro me importaba más bien poco. Por eso decidí pedir a la asociación que me enviara como jurado a ciertos festivales, maquinar para que también McKay se personara en ellos de una manera o de otra, convencerla subrepticamente de que bajo ningún concepto debía renunciar a desempeñar un papel activo en el libro, de que aquel —de una forma u otra— debía ser *su* libro, mucho más que el de Losilla, por mucho que este acabara firmándolo.

De alguna manera, ya lo habrán adivinado, mi plan consistía en materializar sobre el terreno algunas de las teorías, o lo que fueran, que McKay y yo parecíamos estar pensando en paralelo. Convertirlo todo en una especie de gigantesca *performance* cuyo significado nadie, absolutamente nadie, fuera capaz de desentrañar. Confundir, marear, desorientar, pero con el único objetivo de verlo todo finalmente con ab-

solta claridad, o por lo menos con una transparencia nunca alcanzada en este tipo de asuntos, fueran cuales fueran, algo que todavía no tengo muy claro. Eso, como también sabrán, solo puede conseguirse mediante fogonazos, destellos, tanto del pensamiento como del habla o de la escritura, nunca con razonamientos bien fundados. Pero ¿cómo huir de esos razonamientos y, a la vez, llegar a sus mismas conclusiones sin pasar por las etapas intermedias? ¿Existen revelaciones o visiones o incluso alucinaciones —en eso creía que McKay era una afortunada, y ahí me mostré torpe e incluso más ingenuo que Losilla— que conduzcan directamente a esos hallazgos? Yo quería descubrir si eso era posible durante aquellos viajes, en aquellos desplazamientos, en el doble sentido —por lo menos— de la palabra: McKay y yo desplazándonos en el espacio para ver si surgía la oportunidad de que el cine se desplazara en el tiempo, de que las películas se desubicaran de una vez por todas en nuestras respectivas mentes y de ahí empezaran a dejarse ver aquellos roces y desgastes, darles tantas vueltas que acabaran de derrumbarse por el uso y se desplomaran, sus ruinas al descubierto.

Una vez, por ejemplo, en una de nuestras habituales cenas al terminar las proyecciones diarias en los festivales, le comenté ese desajuste temporal que tiene que ver con la primera época de la cinefilia como periodo privilegiado del fogonazo o del destello, del desbordamiento pero también del ajuste entre nuestra vida, joven y pletórica, y la vida del cine, que parece algo que luego no es, algo igualmente joven y feliz. Le dije que la modernidad, eso que llamábamos «modernidad» del cine, después del periodo clásico, palabra que a veces utilizamos con demasiada tranquilidad, sin pensar apenas, quizá solo sea una cuestión de sincronía entre el cine y nuestras vidas, cada una de nuestras precarias vidas, que luego se perpetúa convirtiéndose en teoría e historia. La modernidad, pues, solo sería un estado de la mente, en un momento determinado, que de súbito se ajusta a los tiempos, al tiempo que corre a su

alrededor y se convierte en algo que se puede teorizar, en un «constructo» o una «abstracción», siendo como es, en el fondo, algo tan concreto. La modernidad es distinta para cada uno, entonces, y está relacionada con ese momento en que abandonamos el «clasicismo», es decir, la tranquilidad del orden y el concierto, y nos introducimos en una vida más relajada y menos reglamentada por la familia, por el barrio o el pueblo en que nacimos, por las costumbres que rigieron nuestras vidas hasta entonces. No es casualidad, en este sentido, que la modernidad se relacione con la libertad, con el modo en que se rompen ciertas cadenas conceptuales y se empieza a actuar sin restricciones. La modernidad es una cuestión de confluencias temporales y, a la vez, de rupturas cronológicas. ¿Cómo conciliar eso? De ninguna manera, es imposible. La modernidad depende únicamente de lo subjetivo y no existe en sí misma, de modo que solo existe el clasicismo, que es inamovible y a partir del cual se puede teorizar todo lo demás, pero no convertirlo en norma, esa norma que solo él detenta. Si no hay norma alguna para la modernidad, ¿cómo definirla?

Recuerdo la expresión de absoluta perplejidad de McKay, en el momento en que pronuncié estas palabras, y su respuesta, que llegó en el siguiente festival en el que nos encontramos, pues sus reacciones solían ser en extremo lentas y reposadas, a pesar de su fama de violenta e impulsiva. ¿De dónde procede entonces la melancolía, esa melancolía histórica que nos interesa?, empezó a decir. Era una contestación que no me esperaba, sobre todo en esa forma de pregunta que me implicaba directamente en la cuestión sin haber hablado aún de aquello: ¿quién responde a una pregunta con otra pregunta? Si la modernidad, continuó, no existe como tal, ¿cómo puede existir una melancolía que tenga que ver con el duelo por el periodo anterior? Es decir, ¿cómo puede algo que no existe generar melancolía? No esperó mi respuesta, por descontado, sino que se lanzó a una larga perorata que intentaré resumir aquí. La melancolía, continuó, procede de

la experiencia misma del tiempo, de su condición inasible, y es algo que solo puede experimentarse en pura sincronía con él. No hablaremos, entonces, del paso del tiempo, sino del tiempo en sí mismo como pérdida continuada, como desgaste sin descanso. El tiempo «perdido», incluido aquel del que habla Proust —siguió diciendo ante mi creciente sorpresa— no es el pasado —¡no creamos que es el pasado!, enfatizó, ¡ni que el clasicismo es el pasado de la modernidad, *de ninguna de las maneras!*—, sino el tiempo que se va perdiendo mientras simula que va pasando, pues no pasa, no se queda atrás, sino que se pierde como un compresor de aire acondicionado pierde agua. El agua no desaparece, no se pierde del todo, sino que queda ahí, a la vista, en un charquito, debajo del compresor, y de ese modo se hace presente, el pasado de la pérdida, ese pasado leve y reciente, se hace presente de otra manera, adquiriendo otras formas que nos vemos obligados a llamar de otra manera. Charco, quizá, *pero sigue siendo agua*, de la misma manera que el tiempo sigue siendo tiempo aunque pase y que lo clásico no desaparece con lo moderno, sino que se convierte en su charquito, en sus restos, por decirlo de alguna manera, pero «restos» que pueden reconvertirse e incluso recogerse y retornar al compresor, a lo clásico, para seguir dándole forma y *permitiendo su funcionamiento en el futuro*. El tiempo no pasa —sentenció—, se hace agua y retorna a sí mismo, se pierde para reencontrarse.

Pero en esa pérdida se produce el envejecimiento, le dije a McKay muchas semanas después, en otra ciudad, en otro festival, en otro restaurante. Por aquel entonces, ninguno de los dos cumplía ya con sus respectivos cometidos. Habíamos dejado de frecuentar los cines, de ver las películas o, por lo menos, de ver todas las que nos correspondía ver, ya fuera como jurados o como críticos, y ya no sabíamos qué éramos, quizá solo dos personas que se sentaban frente a frente, comían y bebían y hablaban, o más bien monologaban, enfrentaban monólogos que podrían haber sido textos, deberían

haber sido textos: dos textos opuestos o complementarios, que para el caso daba lo mismo; dos textos buscándose mutuamente y, a veces, encontrándose, hallándose el uno al otro en esos instantes privilegiados en que se producía el destello, la gran chispa, como llegó a llamarla una vez McKay. ¿De dónde procede entonces el envejecimiento de las formas del cine? ¿O de la literatura, de la pintura, me da lo mismo?, llegó a decir una vez McKay, con los ojos abiertos como platos, por mucho que en otras ocasiones, cuando era yo quien hablaba y monologaba y se perdía en recovecos inimaginables ahora, simulaba sufrir repentinos ataques de sueño o de aburrimiento o de completa desidia ante fuera lo que fuera aquello que estaba viviendo, de manera que solo parecía importarle la vida del pensamiento, y no la del restaurante o la calle o el puerto, si es que la ciudad que albergaba el festival en cuestión languidecía frente al mar y disponía de puerto, y desde él se veían los barcos que iban y venían, y las estrellas, y el cielo extendido como un cadáver enorme ante nosotros, como un cuerpo inmóvil y cerúleo, quizá recién muerto. Señalé aquel paisaje insomne, en aquella ocasión, y empecé a contestarle: de ahí procede, de ahí mismo, le contesté. Me miró con extrañeza, como muy pocas veces solía mirarme, pues por lo general me ignoraba y desviaba los ojos de mi rostro, acostumbraba a mirar a otro sitio, como suele decirse. Procede, continué, de ese renovarse que no es envejecer por mucho que lo parezca —volví a extender mi mano hacia el mar, en un gesto ridículo de tan afectado, hasta el punto de que juro que nunca había hecho algo así—. Pero cada vez que algo se renueva también se mueve, y el movimiento cansa, contestó de repente. Asentí, como seguro que hizo Jesucristo ante Mateo o Juan, la primera vez que intercambiaron alguna impresión súbita, cosa que seguramente les otorgaba un aspecto de idiotas o de sonámbulos, como lo debíamos de parecer entonces nosotros, McKay y yo. El cine siempre está transcurriendo, moviéndose, en sí mismo y en relación

con todo lo demás, y ese doble movimiento debe de cansar mucho, añadí con una sonrisa estúpida. Eso, dijo ella, debe de llevarlo a *aludir en tránsito*. ¿Qué coño quieres decir?, no tuve otro remedio que preguntarle. Mientras la literatura o la pintura aluden a las cosas del mundo desde la inmovilidad —pues no hablan, como se suele decir, ni siquiera señalan, sino que solo aluden, a veces en voz tan baja que nadie puede oírlo—, el cine evoca e insinúa mientras camina, y eso es laborioso y pesadoso, produce pesar porque hay muchos que no te oyen o no te entienden, y el no poder explicarlo —porque no se puede, so pena de destruirlo todo, absolutamente todo— fatiga, acelera el envejecimiento e incluso puede llegar a matar. Eso fue lo último que dijo entonces.

¿Entonces tú crees en eso de la muerte del cine?, me preguntó días después, ahora ante una copa de vino tinto, en otra ciudad, esta vez sin puerto, sin mar, solo con un dédalo de calles que se perdían en un horizonte abstruso. Debía haber sido yo quien lo preguntara, digamos que me tocaba a mí preguntar, tras la perorata anterior, pero McKay había llegado a un punto en que no recordaba quién había sido el último en hablar, en que se interrogaba y se respondía a sí misma sin descanso, sin esperar mi intervención, que no le importaba en absoluto. Yo, mientras tanto, alguna vez, tomaba apuntes. Y ella continuó: puede llegar a matar, pero no mata. El cine está condenado a vivir, dijo con un brillo indefinible en los ojos, que por supuesto miraban más allá de mí. Con ese cansancio eterno, con esa melancolía que no lo abandona, con esas pérdidas de energía que lo acosan, pero viviendo, siempre con vida, aunque sea con ese hilo de voz de los moribundos, un hilo de voz que a veces lo fuerza a decir algo que no debería, porque nunca debería decir nada, y sin embargo lo dice, sin necesidad, pues lo suyo es no decir nada, ya lo sabes. Me extrañó aquella alusión directa a mi persona, aquel «ya lo sabes» que no solía emplear, pero no dije nada y dejé que continuara. Y siempre queda algo de lo que presuntamente deja atrás, casi

gritó, porque no lo deja atrás... Entonces se detuvo. Te gusta el cine clásico, ¿verdad? ¿Qué hace que sigamos sintiendo esa fascinación por el cine clásico? No lo sé, le dije, como animándola a que continuara. Me resultaba inaudito que alguien de su edad hablara de aquella manera del «cine clásico». En el fondo, terminó, ya que no existe la modernidad, todo es una variación del clasicismo americano, avances aparentes que siempre regresan a él para completarlo o ponerlo en duda. Toda película es clásica, por «moderna» o «contemporánea» que se considere, en mayor o menor grado dependiendo de la melancolía que acumule, de las pérdidas o el desgaste que haya sufrido. Eso es lo único que queda.

Voy a detenerme aquí, voy a dejar de consignar nuestros monólogos disfrazados de conversaciones o aquellos diálogos alucinados o como quiera llamárseles, ahora perdidos —ellos también— en un tiempo sin tiempo. Advierto que incluso mi escritura, si puede llamársele así, está adquiriendo un tono exaltado, ya no solo cuando intenta reproducir las palabras que pronunciamos en aquellos momentos, sino también en los interregnos, cuando todo se convierte en relato: utilizo elipsis imposibles que borran igualmente la sensación del paso del tiempo, de manera que solo quedan fragmentos, iluminaciones, destellos que, descontextualizados, parecen las palabras de un loco y, lo que es peor, no dan cuenta en absoluto, ni siquiera eso, del clima en que transcurrieron aquellos intercambios verbales, en el fondo tranquilos y relajados. Regresaré un poco al orden, entonces, y diré que todo culminó en una película de Pedro Costa. Estoy viendo tu cara de estupor, lector o lectora, sobre todo desde el momento en que este debe de ser el tercer o cuarto cineasta que menciono desde que he empezado a escribir, hace ya unas cuantas horas, y ahora con la intención de continuar con él, de no dejarlo colgado en esta indefinición insoportable. No es por nada, solo por casualidad o azar, pero uno de esos azares, otra vez, que resultan determinantes de manera casi involuntaria, que

resumen muchas cosas sin pretenderlo. No diré que podría ser Pedro Costa como cualquier otro, pero casi. Tampoco es que su cine me entusiasme, ni siquiera he leído a Jacques Rancière escribiendo sobre Costa, lo que algunos —sin ir más lejos el propio Losilla— me han definido como una experiencia intelectual imborrable, inolvidable. Ya será menos, soy muy escéptico al respecto. Pero fue Pedro Costa, qué le vamos a hacer, y en ese sentido me vino muy bien, nos vino muy bien, nos va a venir bien a todos, ahora y en este momento de esta narración, o lo que sea esto que escribo.

En un festival del norte, en una ciudad batida por la lluvia, por un agua incesante que se perdía y se perdía, se filtraba y se filtraba, y que McKay parecía absorber en su integridad, siempre empapada y llorosa, en los cines y en los restaurantes, o en las calles incluso cuando no llovía, se proyectó la versión restaurada de *La sangre* (*O sangue*, 1989), el primer largo de Costa, realizado en 1989. Después de verla, por supuesto —aunque no teníamos ninguna obligación: ni era una película a concurso ni ninguno de los dos, finalmente, escribió una sola línea sobre ella— fuimos a cenar a un restaurante en el que nos sentíamos especialmente cómodos y que McKay tenía en alta estima, sobre todo por un plato en especial que le gustaba tanto que no mencionaré. Lo pidió, por supuesto, encargamos también una botella de vino y el camarero por fin nos dejó solos. Nos habíamos acomodado —lo recuerdo— en un rincón muy tranquilo, y el local estaba casi vacío, pues no era muy del gusto del resto de los asistentes al festival, que preferían establecimientos más animados y bulliciosos. Estábamos allí, entonces, y es importante decirlo porque todo se organizó, involuntariamente, como una ceremonia o un ritual, como si fuéramos conscientes —pero no lo éramos— de que íbamos a hablar de cosas muy importantes. Tampoco lo hicimos, por supuesto: sea como fuere, el cine no es tan importante, y por eso todas estas palabras que estoy juntando aquí, todas estas páginas, no valen nada en el

fondo, aunque sean el testimonio de un tiempo que vivimos y que perdimos, o que hemos perdido, o que ya se perdía entonces, a medida que transcurría. Pero estábamos allí, de eso no hay duda, aunque ahora dude de todas las descripciones y quizá estuviéramos en otro «allí», en uno de esos bares, con todos los demás, hablando de Pedro Costa y quizá hasta de Rancière. De Costa hablamos, de eso no hay duda, pero solo como punto de partida. De hecho, lo que hicimos «allí», donde fuera, aquella noche, fue una especie de formalización, de puesta en práctica de muchas de las cosas que habíamos hablado antes, en otros «allí», en otros lugares, en otras ciudades, en otros restaurantes. Lo pondré por escrito, pues, como si estuviera escribiendo un artículo, o como si Terry McKay estuviera escribiendo un artículo, o como si los dos, pues hablamos los dos, estuviéramos escribiendo un artículo o un libro o el capítulo de un libro en colaboración, sobre algunas de las (toscas, alucinadas) afirmaciones que habíamos lanzado en los meses, en los años anteriores.

En 1989, cuando se estrena *La sangre* en los cines europeos, la década está tocando a su fin y el cine ha pasado ya por muchos avatares. El proyecto de la modernidad ha muerto hace tiempo como tal e incluso ha desaparecido aquel Nuevo Hollywood en el que tantas esperanzas puso cierta crítica. Ni Michael Cimino ni Terrence Malick ni siquiera Alan J. Pakula o Robert Mulligan volverán a hacer películas parecidas o semejantes a las que filmaron en los sesenta y setenta. Hollywood, lo que queda de Hollywood, está ya en manos de los altos ejecutivos de las grandes compañías y Spielberg y Lucas se han instalado en sus oficinas para sustituir a Coppola y Bogdanovich. En Europa, las cosas no son muy distintas, por mucho que los miembros de la vieja *nouvelle vague* continúen al pie del cañón o que Godard lleve ya una década dando guerra, de nuevo, en los cines comerciales. Entre 1980 y 1982, por ejemplo, Wim Wenders ha realizado de una tacada *Relámpago sobre el agua* (*Lightnin' over Water*, 1980), sobre la agonía de Nicholas Ray; *El hombre de Chinatown* (*Hammett*, 1982), sobre la agonía del cine clásico; y *El estado de las*

cosas (*Der Stand der Dinge*, 1982), sobre la agonía del cine *tout court*. Parece, el suyo, un proyecto pensado y razonado, cuando en realidad no lo es: el aire de los tiempos, simplemente, lo lleva a eso, de la misma manera que lleva a Alain Tanner a filmar *En la ciudad blanca* (*Dans la ville blanche*, 1983), ese otro epitafio apresurado, o a Serge Daney a escribir compulsivamente, a veces oblicuamente, sobre la «muerte del cine». Y, sin embargo, el cine y la vida continúan, aunque en otras partes, lejos de lo que fue su centro de gravitación, en una periferia que empieza a despertar: en Irán con Abbas Kiarostami o en Finlandia con Aki Kaurismäki o en Portugal con el retorno de Manoel de Oliveira.

Y es también en Portugal, precisamente, donde aparece un tal Pedro Costa para realizar, en efecto, *La sangre*, poco después de que otro joven cineasta llamado Léos Carax, con intenciones muy parecidas, haya dirigido en Francia *Chico conoce chica* (*Boy Meets Girl*, 1984) y *Mala sangre* (*Mauvais sang*, 1986), esta última otra película con la palabra *sangre* en el título. Carax y Costa —cinco letras en cada uno de los apellidos— no tienen nada que ver como cineastas y, sin embargo, sus películas se parecen: son films de juventud protagonizados por jóvenes, llenos de energía pero también de una indefinible melancolía, como si fueran conscientes de ser los últimos en llegar y también los últimos que se van a dedicar al cine con todas las consecuencias, o que van a saber que hacer cine tiene consecuencias, que no es algo que pueda llevarse a cabo con total impunidad. Si en estas líneas han aparecido todos esos títulos y nombres, por lo menos desde Nicholas Ray, es por una razón muy concreta: *La sangre* es un film sobre la sangre familiar como algo que pesa, aunque una, pero también sobre la sangre del cine como algo que se hereda, y sobre la sangre como algo que hay que derramar para poder hacer cine, como le ocurre al joven protagonista cuando se hiere en la mano. *La sangre* es un film sobre el cine como tradición que se hereda, sobre la historia del cine vista como una losa con la que hay que lidiar, y sobre la responsabilidad que conlleva todo eso.

También es un film de ruinas. Pero lo han dicho ya diversos teóricos: mientras las ruinas que admiraba el clasicismo tenían consistencia, eran observadas casi como conjuntos arquitectónicos con sentido y finalidad únicos, las ruinas que tienen que ver con la modernidad son dispersas, están hechas de fragmentos aislados que apenas tienen conexión entre sí. Sin embargo, es en

esa desconexión, en ese aislamiento, donde encuentran otro tipo de sentido. En *La sangre*, en primer lugar, están las ruinas de la familia: un padre que desaparece, los hijos que intentan sobrevivir con la ayuda de una joven maestra que los acompaña, el tío que se empeña en boicotear ese proyecto para regresar al estadio anterior, para seguir creyendo que eso puede significar algo... Y, en segundo lugar, están las ruinas del cine moderno: resplandores fugaces, planos de rostros o manos que brillan como fuegos o luces en la noche, un relato intermitente en el que las elipsis marcan el ritmo de una sucesión de fragmentos narrativos que a su vez escamotean datos esenciales, se niegan a contar lo que parecería importante, nos abandonan —desvalidos— ante los restos de todo eso. Para seguir una película como *La sangre*, hay que armarse de valor y atravesar todas esas ruinas no como si fueran paisajes en continuidad, sino como si se tratara de saltar de una a otra, de pasar de una pantalla a otra. El final del relato moderno ya anticipa la narrativa del videojuego y de ahí se pasará a Gus Van Sant, a Lisandro Alonso, al Jia Zhang-ke de *El mundo (Shijie, 2004)*...

Se trata, por lo tanto, de las ruinas de la modernidad que, lejos de cerrarse sobre sí mismas y provocar la melancolía del periodo siguiente, se expanden sin descanso, se multiplican, se convierten en el universo mismo, también en la escritura misma, e imponen la melancolía no tanto como estado de ánimo sino como estado del mundo. De conmoción en conmoción, el cronista de ese mundo es incapaz de elaborar un relato articulado, es incapaz de imaginar el futuro o siquiera prevenirlo o verlo venir. El futuro puede que sea ese pasado, solo que devuelto a sus orígenes, a cuando no era otra cosa más que pura desunión, puro estallido, puro *big bang*. El tiempo se expande y anula los tiempos verbales, se muestra como dominación flotante e incabable. En *La sangre*, aparecen superpuestos pasado, presente y futuro, incluso en el más elemental de los niveles: la versión digitalmente restaurada incluye en sí misma la vieja versión analógica y anuncia otras posibles versiones todavía más perfectas, pero quizá privadas de aura, parecidas todas entre sí. Por ahora, el cine contemporáneo es esas ruinas, las muestra como espectros o fantasmas que vagan sin encontrarse, hasta el punto de que las películas de hoy están hechas únicamente de eso, incluso las mejores o las más sugerentes, precisamente por eso. *La sangre*, en

este sentido, tiene mucho que ver con *Fairytale* (2022), de Aleksandr Sokurov, donde Hitler y Stalin se pasean por un paisaje digno de Piranesi que es a la vez los restos del mundo que habitaron y destruyeron y el nuevo universo torpemente reconstruido a partir de aquello. O con *Armageddon Time* (2022), de James Gray, donde la casa familiar solo se muestra por parcelas, por zonas escasamente iluminadas en las que destaca un objeto o un rostro, pero nunca el conjunto. Como la memoria, esa casa tiene múltiples compartimentos a los que nunca podremos acceder. Como en *La sangre*, ahí se confirma una antihistoria del cine en la que nada tiene un lugar fijo, en la que se trata de pasear por las ruinas y recoger cascotes, por ver si algunos se parecen o se oponen y a partir de ahí surgen nuevos sentidos.

Poco después, empecé a llenar folios indiscriminadamente, en casa o en los hoteles a los que me enviaban, y en los que coincidía con McKay, sobre algunas de estas consideraciones y aun muchas más. Escribía excesiva, desafortadamente. Y lo hacía sin mirar atrás, es decir, sin releer ni reescribir, avanzando como si todo fuera urgente, como si la urgencia misma me impeliera a ello. También, de paso, traicioné a Terry McKay. ¿De qué habían servido todas aquellas cenas, todos aquellos monólogos enfrentados, todas aquellas reconstrucciones de entonces o de ahora, si ahora las escribo aquí como si se tratara de celebrar algo, el principio de una nueva era de la historia del cine? Nada de eso, no fue nada de eso, no fue absolutamente nada. Desde el mismo momento en que alguien traiciona a quien creía haberse ganado su confianza, el mundo se desmorona y ya no es nada. El retorno del fascismo y la decadencia de las civilizaciones, eso que tanto discutí con Losilla, a veces de forma velada y oblicua, tienen su punto de partida en esa traición al otro que también puede ser traición a uno mismo: decir algo que luego no se cumple, o que luego no se hace, tan sencillo como eso. Cada incumplimiento de palabra, cada retraso en una cita que se ha esperado con fervor, cada vez que la palabra no concuerda con el acto provocan

el nacimiento de una forma de arte moderno, pero también el inicio de una guerra, el abismo de la barbarie. Es ese desajuste temporal, ese quebrarse del tiempo respecto al modo en que se dice o se muestra. Y entonces todo está ya permitido, para bien y para mal, para la historia del arte y para la historia de la destrucción del mundo, que está por venir, también como una promesa aún incumplida, pero por poco tiempo.

Traicioné a McKay, o empecé a traicionar a McKay, cuando escribí las primeras palabras en un folio en blanco sin avisarla de ello. Luego, también, reforcé esa traición cuando le comuniqué al director de la muestra de aquella ciudad del norte que McKay no se encontraba con ánimos de continuar y yo ocuparía su lugar, cuando le dije a Losilla que ahora yo sería su interlocutor... Y es que tampoco lo fui, nada de eso. Me limité a llenar folios y más folios, algunos de los cuales destruí inmediatamente, y a seguir hablando, o monologando, con McKay, que cada vez daba más muestras de desquiciamiento, de eso no hay duda, hasta el punto de no recordar nada, de olvidar que tenía un libro entre manos, de entregarse en cuerpo y alma a aquel pensar insensato, a aquella reflexión que ni siquiera era eso, sino solo un deambular mental, un vagabundeo por ideas y conceptos cada vez más difusos y estrafalarios. Me burlé de McKay sin ni siquiera darme cuenta de ello, mientras ella elucubraba y producía algo, por lo menos algo, que se perdía en el éter, sí, pero que era algo, contrariamente a lo que hacía yo, escribir en folios que luego destruía, o sea, que no se perdían sino que simplemente desaparecían sin dejar rastro, como si nunca hubieran existido. No todos, claro está. Algunos los pasé a limpio muy al principio de nuestra relación, creo que tras la primera cena, en un archivo de Word, en una de mis escasas paradas o pausas en casa, entre festival y festival, entre hotel y hotel, y luego convencí al secretario de la federación para que se lo enviara a McKay adjunto a un *email* que hablaba del primer encuentro. Otros los metí apresuradamente, aunque eran muy pocos, en

una carpeta negra que dejé caer en la recepción de un hotel en nuestro último encuentro, cuando ella ya no era capaz ni de distinguir ciudades o festivales, y que recogió una vez hube subido a mi habitación, tras la despedida, eso me consta. Fue la última vez que nos vimos, aunque para ella, según me dijeron, fue como la primera, o se podría decir que *fue la primera*.

Y consumé aquella traición, aquella indecencia, se podría decir, cuando llamé a Rosenblatt, el editor, y le dije que McKay había delegado en mí, que me había convertido en su secretario o en su ayudante o en algo parecido, y me había propuesto que yo hablara a partir de ahora con él, con Rosenblatt, y que pactara todo lo relativo al libro. Pero Losilla está trabajando también en eso, ¿no?, me preguntó, con absoluta tranquilidad. Sí, sí, le dije, pero eso es otra cosa, digamos que Losilla se ocupa de las cuestiones técnicas, o se ha ocupado de ellas, de contactar con los autores y las autoras... Por cierto, añadí, ya tenemos veintisiete textos. ¿Cómo? Él contestó algo parecido, por primera vez extrañado, incluso inquieto. No sé cómo transcurrió o se perdió todo aquel tiempo. Tampoco cuándo había empezado a encargar textos por mi cuenta, con la connivencia de Losilla, que contestaba sin pestañear a mis mensajes y me proporcionaba contactos, me daba nombres, sin la menor sospecha, el muy inepto, o el muy ingenuo, ya no sé. En cualquier caso, Rosenblatt no me preguntó. Sí me dijo, en cambio, tajante, que veintisiete autores no era posible, que un libro así era inasumible para él, y lo dijo así, con esa palabra horrenda: «inasumible». Pues vaya, le dije, es una lástima, porque si algo tiene claro McKay es eso: tiene que ser un libro amplio, extenso, largo. Tiene que ser un libro... inasumible, le espeté. ¿Así lo ha dicho McKay, inasumible? No, eso lo has dicho tú, contesté. Y colgó.

Todo lo demás se me escapa. Dicen, en la federación o Federación, ya no sé, que McKay desapareció sin dejar rastro, otra vez, por enésima vez, dicen. Losilla —de eso no hay duda— aceptó el encargo de llevar hasta el final esta locura,

y digo que no hay duda porque acabó encargándome el prólogo, el mismo que estoy acabando de escribir ahora, o sea que algo debe de tener que ver con el proyecto, con este proyecto que, para mí, en lo que a mí respecta, todavía *no ha terminado*. Ignoro si Losilla mantendrá este prólogo en su edición, aunque lo dudo, por mucho que me dijera que podía decir en él lo que quisiera, «lo que se me pasara por la cabeza», me dijo. No sabes con quién te la juegas, le contesté. Sí, lo sé, me respondió como un autómatas. Igual lo sabía, igual no. A la mierda todo. A la mierda este prólogo y este libro, que solo conserva diez artículos de los veintisiete que encargué y se escribieron, fueron entregados, a tiempo incluso. ¿Diez textos? ¿Me lo estás diciendo en serio, Carlos Losilla? ¿Y por qué haces el prólogo, por qué has accedido?, me preguntó a su vez cuando le enfrenté con ese reproche, al que no supo responder, por lo menos adecuadamente. Por McKay: algo tiene que quedar de ella, ¿no? De McKay ya no queda nada, dijo, con un deje de misterio en la voz impropio en él. De McKay quedará lo que ella quiera que quede, le contesté. Lo que el tiempo nos permita y le permita.

Traducción del inglés de Carlos Losilla