

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
Los procesos irreversibles

Autor/es:
De Lucas, Gonzalo

Citar como:
De Lucas, G. (2001). Los procesos irreversibles. La madriguera. (36):62-63.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41941>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Los procesos irreversibles

por Gonzalo de Lucas

Mes petites amoureuses

Jean Eustache

Francia, 1974

*Sous l'arbre
tendronnier qui bave...*

ARTHUR RIMBAUD

Es sabido que Jean Eustache, tras filmar *Mes petites amoureuses*, ya no pudo dirigir ningún otro largometraje. Siete años después, en 1981, se pegó un tiro en la cabeza. Se ha visto una estrecha relación entre sendos hechos, el eco tardío de una voz silenciada. Philippe Garrel considera, sobre este punto, que fue "la industria del cine" la que mató a Eustache. Es probable que fuera así. Pero yo no sabría opinar sobre el gesto del hombre. Desconozco las circunstancias que durante aquel noviembre llevaron a Eustache al suicidio, cuando, recluido en su casa, veía en televisión las películas que amaba mientras criticaba las que él mismo había realizado. En estas líneas, si soy capaz, tan solo escribiré acerca del modo en que el artista filma cosas que el hombre ignora. Enfrentado a una inquietud primera –quizá una pérdida, la esencia del cambio–, el cineasta decide tender un puente hacia la complejidad, crear una forma artística –un verso, un cuadro, una imagen– que si bien no descifra la respuesta si contiene, en su seno, toda la vastedad de la pregunta, una forma capaz de alojar y comunicar el misterio primero. El artista, según esto, acepta la precariedad de su condición y sin imponer su personalidad, reconoce la radical independencia de la palabra usada o del objeto filmado.

Serge Daney se refería a ello en una entrevista que concedió en 1977: "Llega un momento en que te das cuenta que lo importante no es estar o no de acuerdo con la ideología explícita del film, sino ver hasta dónde alguien es capaz de mantener sus ideas, respetando al mismo tiempo el material audiovisual que ha producido. Es un movimiento dialéctico: primero, el realizador –guiado por sus ideas, gustos y convicciones– produce un material determinado, pero, luego, este material es el que le enseña cosas al resistirse a él (materialismo minimalista). En esto, Straub es muy coherente. Ha de haber una confirmación de lo que tú ya habías pensado, y una afirmación de algo nuevo para pensar".

Jean Eustache filmó en *Mes petites amoureuses* algunos recuerdos de su infancia. Sobre ese material de la experiencia que conforma el "remanente" de lo vivido, creyó poder construir una ficción popular. Hegel, en su exégesis de la *Divina Comedia*, sostenía que los personajes de Dante están inmobilizados en el infierno, el purgatorio o el paraíso, que su destino ya ha sido fijado, es eterno. Sin embargo, hablan de su vida pasada, recuerdan los acontecimientos vividos y se preguntan por el acaecer presente de la vida terrenal. Cavalcante, informado por Dante de la muerte de su hijo, pregunta: ¿Es que ya no está vivo? ¿Ya no hiere sus ojos la dulce luz? (non viv'elli ancora? non fiere li occhi suoi il dolce lome?). Auerbach, siguiendo a Hegel, escribe que en tanto que "la vida terrenal se ha detenido, y que nada puede ya cambiar o evolucionar en ella, a la vez que las pasiones e inclinaciones que antes dominaron perduran sin encontrar alivio en la acción", se origina una condensación: se nos hace visible la figura concentrada, fijada de una vez por todas, con sus emociones y debilidades, con toda su pureza, de un modo que no sería posible hallar en la vida terrenal. Por tanto hay un estrato divino y un estrato terrenal; pero una vez se asciende a ese plano divino, las ideas sensibles y terrenales perduran aisladas en las personas. Así Cavalcante se acuerda de la "dolce lome", y Auerbach concluye: "las olas de la historia penetran en el más allá".

Cristalizados, algunos sentimientos perduran en la fragilidad de una imagen, evocando un instante de tiempo que el cineasta ignoró o no pudo comprender en su plenitud. La "dulce luz", los pecios o restos del tiempo, atraviesan las escenas de *Mes petites amoureuses*. Glosaré un movimiento de cámara.

Una tarde de verano, en su infancia tardía, Daniel pasea junto a un amigo y dos chicas por una desierta carretera del campo. Tras ellos, una pandilla de chicos sigue a las muchachas. Daniel y su pareja ("O mes petites amoureuses./ Que je vous haïs!" versificó Rimbaud) se adentran por un sendero y se tumban en el suelo. Su compañero y la otra chica se besan en un lugar cercano. La pandilla se ha marchado. Daniel se recosta en la hierba y su joven amiga le besa. La mano de Daniel acaricia el cuerpo de la niña y desciende hasta posarse en sus piernas desnudas. Se incorporan, y él le toca las mejillas con una mano. Pide a la muchacha que se reclina para poder contemplarla. La cámara asciende, dejando los cuerpos de los jóvenes en el mar-

gen inferior del encuadre, y se desplaza con lenta cadencia hacia la izquierda, mostrando un sendero de tierra y un vasto campo en el que el viento sopla moviendo el follaje.

Aunque Daniel, en una secuencia previa acontecida en un cine, ya había besado a una muchacha, en esta escena el beso, frío e incierto, tiene una significación virginal pareja al beso arrobado de Henri y Henriette en *Partie de campagne*. No sólo la reminiscencia de Renoir está presente, sino también el poso de

genes que eran viables desde un punto de vista económico. Eustache también rodó con poco dinero sus películas, y supo inscribir en ellas una voz íntima. *Les Mauvaises Fréquentations* o *Le Père Noël a les yeux bleus* están repletas de afectos evanescentes, son películas que parecen recrear ese instante de silencio y quietud que se produce durante el amanecer, en la llamada "hora mágica", del mismo modo que *Le cochon*, rodada junto a Jean-Michel Barjol, parece dejar en el aire el vaho

del frío, o en nuestro tracto la calidez de la sangre. Pero tras las imágenes que rodó Eustache se adivinan las huellas de otras ficciones que no pudo filmar, imágenes que acaso exigían presupuestos más holgados. No es difícil percibir, en el fracaso económico de *Mes petites amoureuses*, el canto del cisne de una cierta concepción del cine vinculada al arte popular, o la tradición de Jean Renoir. Desde entonces, los cineastas han ido ocupando un espacio cada vez más marginal dentro de la industria. Pueden rodar en libertad, pero a costa de limitarse a filmar con un presupuesto bajo. Erice llevó a cabo *El sol del membrillo*, pero no pudo dirigir *El embrujo de Shanghai*.

En *La Maman et la Putain*, Eustache había ironizado sobre el "cine social". Es probable que hoy él estuviera arrin-

conado en provecho de Robert Guédiguian o Benito Zambrano. La paradoja es que sus films reflejaron con mayor hondura que ese tipo de cine los mecanismos de la sociedad. En *Mes petites amoureuses*, la madre de Daniel y su amante, un hombre casado, pasean por el lado sombrío de la ribera, mientras que, al otro lado del río, las luces de las farolas iluminan la avenida por la que transitan los miembros "visibles" de la comunidad. La familia de Daniel conversa en la oscuridad. Pocas escenas tan hermosas he visto acerca de la "vida en provincias". En otra secuencia, los muchachos, sentados en la terraza de un café, contemplan cómo las chicas pasean frente a ellos y desaparecen al girar por una esquina. He ahí una hermosa idea sobre el deseo masculino en la adolescencia: las miradas sobre enigmáticas chicas que desaparecen tras una esquina. Libre de doctrinas, Eustache decidió filmar la caricia de una mano en la mejilla de una niña, aun en tiempos de proclamas y exhibiciones de "autor", porque creía, como Gabriel Ferrater, que la función del arte no es otra que recordarnos nuestro parentesco con las bestias.



los travellings laterales y las grúas de Mizoguchi, cuando abandonan a un personaje para desplazarse hacia otro lugar, cuestionando o fracturando el sentido del plano, situándolo en un abismo. En esa imagen sobre el "primer beso", Eustache sostiene que no se puede retener la mirada a un cuerpo, expresando con ello la soledad e impotencia del hombre ante la infinitud y la ley de la gravedad, su condición sensitiva y carnal –el amor como proceso irreversible–, la certeza inconsciente de su "pequeñez" al saberse "polvo" de estrellas. Como apuntó Koyré: "la ciencia ha explicado los movimientos de los planetas, pero no la irreversibilidad de los procesos vivos que sitúa al hombre en una posición de ser extraño al mundo".

En 1974 ya habían pasado cinco años desde la última película rodada por Jean Renoir –*Le Petit Théâtre de Jean Renoir*, una producción para la televisión– y dieciocho desde el fallecimiento de Kenji Mizoguchi. Por esas fechas, sólo un nostálgico podía soñar con un cine popular arraigado en la crónica sentimental. El mes anterior *La Madriguera* dedicó unas páginas a Garrel, cineasta que ha tenido la fortuna de desear filmar imá-