

Cine

Amores al final del milenio.

Nuevo cine europeo

Mauricio Durán Castro

Director Cine-Club Universidad Central
a Patri

En el supuesto eclipse del amor, o por lo menos del carácter romántico de la experiencia del amor en nuestro mundo contemporáneo, resplandecen las historias e imágenes de ciertas películas que nos vuelven a insistir en "el amor pese a todo, incluso pese al amor mismo". Las historias de parejas de amantes que ven amenazado su lugar en mundos donde la miseria física y social, la intolerancia religiosa o la misma muerte, interrumpen sus expectativas de amarse eternamente, son tan viejas como lo debió ser la primera historia de amor. Sin embargo la idea de un amor convencional y legitimado socialmente, la vida en pareja con la finalidad práctica de reproducir y cuidar hijos y herencias, dirige y modela las fuerzas del amor primitivo y salvaje. Y si el matrimonio ha perdido terreno, sólo ha sido ante otra vieja tendencia moderna que proclama sobre todo las libertades individuales. Una serie de variantes a las relaciones "amorosas" -utilitarias, egoístas y descomprometidas- ofrecen hoy el otro lugar de refugio donde hombres y mujeres modernos escampan a las peligrosas aguas de un torrencial amor. En un mundo como este, donde muy pocos arriesgarían sus libertades y su confort, nuestros héroes románticos adquieren un mayor valor: por nosotros ellos se lanzan a esta ruda aventura que los pondrá cara a cara con las razones de los demás hombres, de los dioses y del destino. Sin proponérselo estas parejas heroicas se ven enfrentadas y ponen en tela de juicio las convenciones sociales, religiosas o culturales. Pero sólo confiando en la fuerza de su ardiente pasión, que es a la vez su más grande fragilidad, terminarán siempre derrotados ante la fuerza brutal de las normas, de los dogmas o del destino. El héroe romántico nada logra para él y finalmente tampoco logra desestabilizar los órdenes a los que se opone. En su trágico final sólo alcanza la dolorosa experiencia de ver cómo se desdibuja irremediabilmente su única promesa de vida digna: el amor. Pero estos héroes no pueden dejarse de amar, incluso previendo el final trágico se acercan obstinadamente a él, para terminar reivindicando en todo caso el amor como única salida. La experiencia del amor justifica su misma tragedia, la de un amor que redime de toda miseria humana física,

social o espiritual. Así las vidas ya imposibles de separar de un clochard y una pintora que pierde la vista en *Los Amantes del Pont Neuf* ("Les Amants du Pont Neuf" de Leos Carax, 1991), de un obrero y una joven que se prostituye por su amor en *Contra viento y marea* ("Breaking the Waves" de Lars Von Trier, 1996) o de una mujer enferma y un artista que la acompaña en su lento final en *La vida de bohemia* ("La Vie de Bohème" de Aki Kaurismaki, 1992), resplandecen en medio del triste y opacado mundo que las rodea.

André Breton exaltó la tenacidad y la libertad con que el "amor loco" se enfrenta a cualquier orden establecido. Pero también vio en él su esencial irracionalidad, es decir esa expresión del ser que busca el surrealismo: lo anticonvencional, la espontaneidad, la libertad, el desinterés. Aunque realmente el "amor loco" es más la fuerza que arrastra a sus héroes a un estado de entrega, antes que el firme propósito de amar de sus protagonistas. Nuestros personajes no son conscientes del heroísmo que representa para nosotros su conflicto; ellos solamente sienten, saben o intuyen que no pueden hacer otra cosa distinta. El amor les da la fuerza para enfrentarse a un mundo que los reclama como fuerza social y productiva, pero ellos prefieren entregar su vida al amor. Ellos se hacen fuertes ante el mundo que los enfrenta, arrollados e impulsados por la fuerza del amor, de la que no pueden escapar. Son héroes y víctimas de este gran sacrificio que ellos tampoco han escogido. Quizás el amor los haya escogido a ellos por sus virtudes: su libertad, su desprendimiento, su falta de ambiciones materiales, sus ideales espirituales, místicos, artísticos. La pintora que escapa de su casa porque quiere ser testigo de los desterrados, la muchacha que entrega su cuerpo para salvar a su amor, el pintor que abandona su obra pero no puede abandonar su amor. Estas tres películas tienen la virtud y la fuerza de expresar hoy la pasión de amor como única posible salvación ética, existencial, espiritual, estética y bohemia. Ellas le enseñan a un mundo demasiado materializado, dogmatizado y mezquino, que el amor es una de esas pocas experiencias en donde se entrega todo a cambio de nada, y en donde aún perdiéndolo todo se gana todo.

Ni la muerte ni la separación pueden robar al amante su experiencia: tras la imposibilidad de continuar el amor físico queda la satisfacción de haber llevado con intensidad y hasta sus últimas consecuencias los arrebatos del amor. Esta es la variante que presentan estas películas en donde un final triste, más que sobrecoger, termina exaltando esta experiencia.

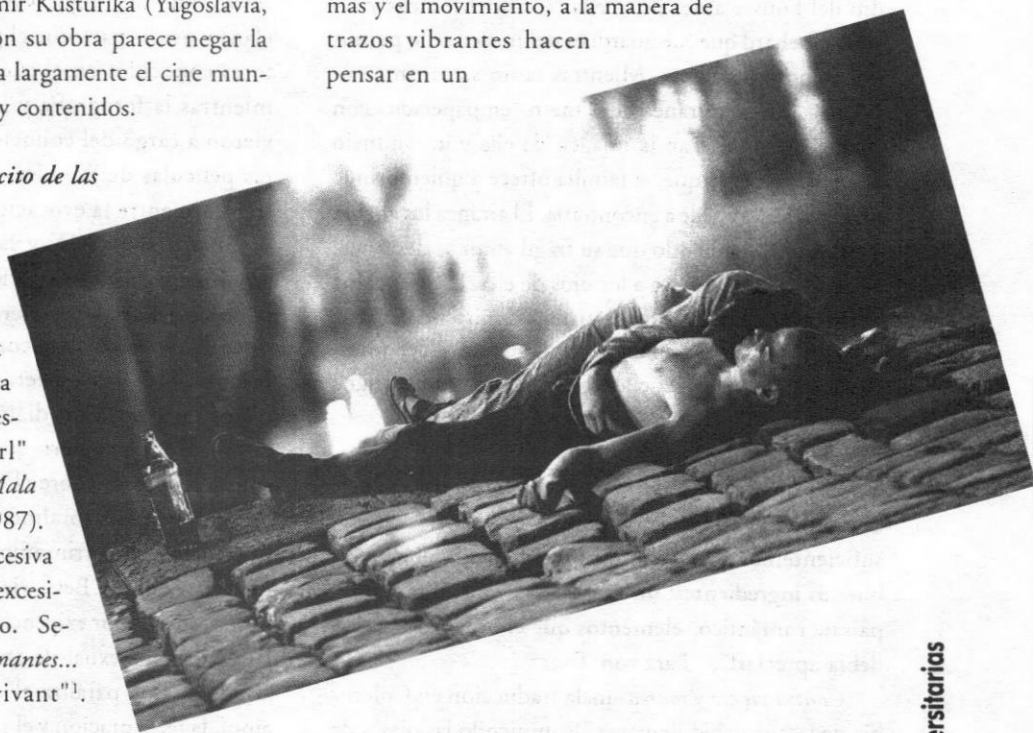
La forma ideal para mostrar el "amor loco" continúa siendo la lírica, la expresión intensa y desbordada de estos sentimientos a través de nuevas formas que comuniquen los delirios de la pasión amorosa. Estas pueden ser la exaltada puesta en escena y los rabiosos movimientos de cámara permitidos gracias a la minuciosa reconstrucción escenográfica para *Los amantes del Puente Nuevo*. O bien, la nerviosa cámara en mano que intenta seguir la cuidadosa dirección de actores de *Contra viento y marea*. Y también, el encuentro de una nostálgica fotografía en blanco y negro con las locaciones de un frío París contemporáneo para *La vida de bohemia*. Tres diferentes estilos que expresan, evocan y reinterpretan hoy un romanticismo postmoderno: actualizando a su vez contexto y contenido a este insensibilizado fin de milenio. Además, estos tres cineastas pertenecen a una misma generación del cine europeo -la de Nanni Moretti (Italia, 1953) o Emir Kusturika (Yugoslavia, 1955)-, donde cada uno con su obra parece negar la crisis creativa que sobrelleva largamente el cine mundial, renovando sus formas y contenidos.

1. "El cine es un poco el ejército de las sombras. Es una forma de resistencia al mundo, como el autismo".

L. Carax.

La película de Leos Carax (Francia, 1960) es su tercera realización en diez años, después de "Boy Meets Girl" (1984) y la sorprendente *Mala Sangre* ("Mauvais Sang", 1987). Es tal vez la película más excesiva de uno de los autores más excesivos del cine contemporáneo. Según su propio autor "Les Amantes... n'est pas parfait. Il est vivant"¹.

Sin embargo no se puede decir que sea una obra descuidada; para su resolución final debieron pasar varios años en los que el proyecto se transformó desde su primera intención de realizarlo en Super 8, blanco y negro, hasta su resultado final: la más costosa de sus producciones. Gracias también al aliento y constante colaboración de su actriz favorita Juliette Binoche. En estudio se reconstruyó buena parte del centro de París y con especial detalle el Pont Neuf donde sucede la mayor parte de la historia: el encuentro y romance entre un joven vagabundo y una pintora que ha decidido vivir a la intemperie, en este céntrico puente que a finales del siglo se ha cerrado para restaurarlo. Quizá el perfeccionismo en esta reconstrucción escenográfica, le permite controlar todos sus desbordes y excesos en materia de puesta en escena: los exaltados bailes, saltos y malabarismos de sus personajes, los violentos y compulsivos movimientos de cámara, la explosión de fuegos artificiales que sucede a un desfile militar, su filmación en temblorosos teleobjetivos que convierten todo aquello en una nerviosa danza de fugaces esplendores. Imágenes del splint baudeleriano, de lo evanescente, lo efímero y lo impermanente, de esa otra cualidad de lo bello: "lo bello no es más que la promesa de la felicidad"². Esta exaltación del color, las formas y el movimiento, a la manera de trazos vibrantes hacen pensar en un



¹ Entrevista a Leos Carax en *Cinema Parlant*, p. 13., Les Inrockuptibles, Sevres, La Sirene, 1993.

² Baudelaire, Charles, *El Pintor de la vida moderna*, p. 20, Bogotá, El Ancora Editores, 1995.

Leos Carax dentro de la tradición de la pintura moderna francesa -de Monet a Leger-, si no fuera porque todo se convierte en una danza, un ballet lumínico al compás de las canciones de Iggy Pop o David Bowie. Este es el mejor cine de Carax, el del inolvidable y largo travelling que sigue al protagonista de *Mala Sangre* (el mismo Denis Lavant de *Los amantes del Pont Neuf*), mientras camina, corre, danza y hace exaltados malabares al tiempo que la canción *Modern love* de Bowie va entrando, y hace estallar los corazones modernos. Se trata, otra vez, de conmover el espíritu moderno con la eterna sensibilidad romántica. Exaltar el sentimiento del amor en sus contradictorias cualidades de ser lo más eterno y a la vez lo más efímero, es decir, lo más bello. El amor conduce al clochard y a la pintora a arriesgar sus vidas en la miseria del invierno en la calle, el metro o el orfanato, a sobrevivir en el alcohol o narcotizando clientes para robarlos. Ella lo pinta a él antes de perder totalmente su vista, pues en esta película todo se desvanece vertiginosamente, hay que actuar antes de pensar, antes de que el dios Cronos cancele sus oportunidades. Como si fuese una borrachera que provoca exaltadas, tenebrosas y hermosas visiones, pero que a la mañana siguiente han desaparecido totalmente. Ella sólo quiere volver a mirar un cuadro del Louvre antes de quedar totalmente ciega y un viejo clochard que fue guardián del museo se lo permitirá clandestinamente. Mientras tanto su amante encuentra los subterráneos del metro empapelados con afiches que muestran la imagen de ella y un anuncio de la recompensa que su familia ofrece a quien brinde información o ayude a encontrarla. Él arranca los afiches y los quema, temiendo que su frágil amor se desvanezca cuando la luz vuelva a los ojos de ella. La misma luz de la racionalidad que ha destruido el misterio del arte, de la música, de la infancia, de la locura y del amor: "toda esta higiene del cuerpo y del alma me repugna totalmente"³.

2. "El proyecto de *Contra viento y marea* ha obtenido muy buen puntaje. Este era suficientemente divertido. Probablemente por sus buenos ingredientes: un marinero y una virgen, un paisaje romántico -elementos que el ordenador debía apreciar!". Lars von Trier

Contra viento y marea -mala traducción en Colombia de la que debió llamarse "Rompiendo las olas" - de

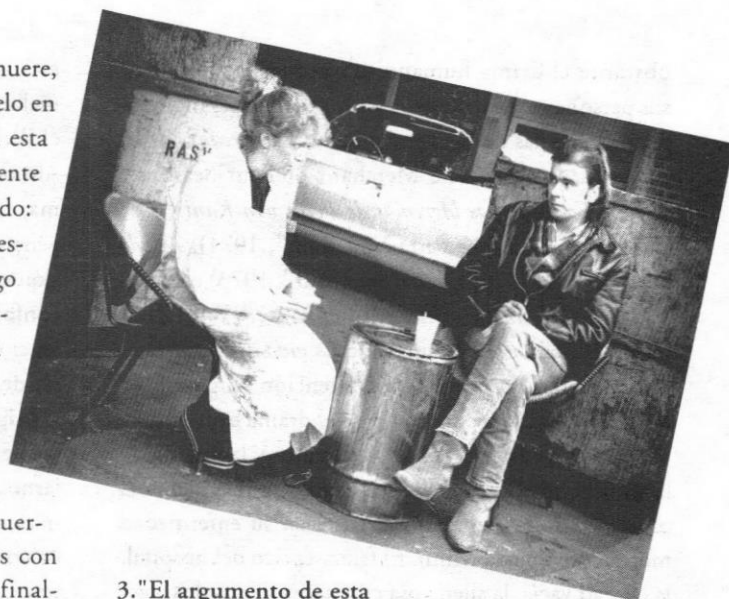
Lars von Trier (Dinamarca, 1956), el mismo director de *El elemento del crimen* ("The Element of Crime", 1984), *Europa* (1991) y *El reino* ("The Kingdom", 1994), puede ser la historia de amor más conmovedora del cine europeo de los noventas. Ésta es narrada desde el punto de vista de sus protagonistas: Bess, una cándida muchacha virgen perteneciente a una pequeña comunidad calvinista y rural de Escocia y Jan, un obrero que trabaja en un campo petrolero en el mar. Los diferentes episodios del argumento están separados entre sí por un título que los precede y anuncia parte de lo que pasará, una larga toma fija del paisaje escocés resaltando su belleza de postal, y algún fragmento de una canción de Procol Harum, Leonard Cohen, Elton John o Jethro Tull, entre otros. La calidad pictórica de estas tomas fijas digitalizadas, quizá evocando las ilustraciones de alguna vieja edición de las románticas novelas de las hermanas Brontë, y la canción correspondiente, única música incidental dentro de la película, contrastan con el estilo de brusco realismo -casi documental- del resto de la historia. La puesta en escena de cada capítulo se fundamenta en un excelente trabajo actoral y un rabioso montaje y movimientos de cámara que parecen cubrir la acción en vivo, antes de que todo se diluya en el tiempo. Se buscaron rostros nuevos -Emily Watson (Bess), Stellan Sjarsgard (Jan) y otros- para que el público no identificara actores conocidos en el cuerpo de estos dos amantes, mientras la fotografía y la cámara en cambio estuvieron a cargo del conocido fotógrafo de las primeras películas de Wenders: Robby Muller. Este contrapunto entre la evocación de tópicos del romanticismo del siglo XIX y la contemporaneización del argumento en una especie de verismo documental, permite a Lars von Trier contar hoy "una sencilla historia de amor" que convence y conmueve al más insensible de los espectadores. Así también, el director encuentra un diálogo entre el naturalismo y el milagro: "Yo quería hacer una película sobre un sujeto religioso, sobre el milagro; y, al mismo tiempo, una película totalmente naturalista"⁴.

Tras el matrimonio con Jan y la primera experiencia sexual de Bess, viene el alejamiento temporal de los esposos por exigencias del trabajo. Luego vendrá la separación sexual de ambos a causa de un terrible accidente que paraliza el cuerpo de Jan. Entonces el amor, la fe, la oración y el sacrificio de Bess terminarán

³ Entrevista con Leos Carax. Op. cit.

⁴ Entrevista con Lars von Trier en *Cahiers du Cinema*, n. 503, pp. 23-25.

por producir el milagro: Jan se recupera y Bess muere, pero en su muerte Bess lo acompaña desde el cielo en donde hace que Jan sienta su presencia. Quizá esta toma final rompe con el naturalismo y hace evidente un milagro que ya estaba suficientemente sugerido: Jan, ya recuperado, y sus compañeros de trabajo escuchan unas campanas en medio del mar y luego un perfecto picado desde el cielo muestra en primer plano las campanas celestiales y al fondo la tierra. Así, a pesar de que la separación física de los amantes sea cada vez mayor, tendrán siempre su medio de comunicación: en el primer alejamiento se comunican telefónicamente, luego ante la parálisis de Jan ambos acuerdan para que Bess tenga experiencias sexuales con otros para contárselas después a su esposo, y finalmente tras la muerte de Bess suenan las campanas que recuerdan las que siempre faltaron en la iglesia de la aldea. Pero esta expresión de amor, estos extraños acuerdos entre los esposos, no serán aceptados por las instituciones que controlan esta pequeña y cerrada sociedad: Bess es expulsada de su casa materna, el pastor de la iglesia no acepta su forma de religiosidad, los niños la apedrean, los clientes la violentan y, finalmente, se enfrentará también al médico que decide abandonar el caso de Jan y mandarlo a un hospital de Glasgow. Bess y Jan son repudiados socialmente y obligados a enfrentarse a todo tipo de poder: familiar, religioso, sexual y médico. Pero el amor, la fe y la entrega de Bess salva la unión de estos amantes y rompe finalmente cualquier barrera física. Ante la amonestación de la iglesia calvinista y la expulsión de su familia por entregar su cuerpo a cualquiera, Bess se comunica a su manera con Dios: habla y se responde alternando las dos voces, la de ella recriminándole su mala suerte y abandono y la de Dios que la regaña sobre todo por su falta de fe. Este principio de oración, primitivo y personal, será escuchado finalmente por Dios: el amor mismo es en esta película el milagro más prodigioso. Ante esta exaltación del amor y, sobre todo, de fe en Dios, muchos han identificado esta última película de von Trier con la obra de su compatriota Dreyer, el mismo de *La Pasión de Juana de Arco* ("La Passion de Jeanne D'Arc", 1928), *Gertrud* (1955) y *Ordet* (1964). Dignísimo honor que se le hace a este joven talento danés, en tiempos donde escasean vientos frescos que revivan la búsqueda de lo trascendente. Hoy estas precarias manifestaciones de fe se subrayan si no como un valor, sí como una valentía.



3. "El argumento de esta película es tan complicado que se debería nombrar una comisión para desenmarañarlo. Se recomienda a los espectadores potenciales proveerse de pañuelos, ya que el final de la película es quizás el más triste desde *El Puente de Waterloo*". Aki Kaurismaki.

Esta película del prolífico Aki Kaurismaki (Finlandia, 1957) trae al París de nuestros días la novela de Henry Murger "Escenas de la vida bohemia", que ya había servido de base a Giacomo Puccini para su conocida ópera. Los tópicos de una "vida bohemia" en la que intentan sobrevivir confraternizados en una buhardilla un poeta, un músico y un pintor, se disuelven en la fotografía gris y congelada de un París nada romántico. Una ciudad vacía y fría, un poco como la imagen de esa Helsinki a la que nos tiene acostumbrados el autor de *Crimen y Castigo* ("Rikos ja Rangaistus", 1983), *La Chica de la fábrica de cerilla* ("Tulitikkutehtaan Tyttö", 1990) o *Cambio de Vientos* ("Kauas Pilvet Karkaavat", 1996). Tristes ciudades en donde todo sucede en los noticieros televisivos que los personajes miran sin atender, más que en las calles. Sórdidos espacios interiores que reflejan el tedio de los hombres y mujeres que los habitan. Dramas internos que nunca se atreven a dibujarse mínimamente en los rostros de los que los sufren. Una aparente carencia de estilo en su escenografía, iluminación y encuadres, sumados al mínimo de movimientos de cámara, que en conjunto producen el clima en que se mueven sus personajes. Sin embargo parece que dentro de esa contenida frialdad algo pasa en su interior, como el aburrimiento, la ilusión del amor, la desilusión y la venganza que se suceden en el corazón de la chica de la fábrica de cerillas. Esta estética de la contención, donde no

obstante el drama humano subyace en el interior de sus personajes, nos recuerda los más brillantes momentos de películas de Fassbinder como *El mercader de las cuatro estaciones* ("The Merchant of Four Seasons", 1971), *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* ("Die Bitteren Tranen Der Petra Von Kant", 1971), *Miedo devorar alma* ("Angst Essen Seele Auf", 1973) o *El viaje al cielo de Mama Kuster* ("Mutter Kuster's Fahrt Zum Himmel"). En el Kaurismaki de *La vida de bohemia*, el minimalismo expresivo y la contención en gotero de los sentimientos prevalecen ante el drama expuesto: la miseria del artista, el destierro, el amor y la muerte de la mujer amada. Con un estoicismo inimaginable el pintor Rodolfo acompaña y asiste en su enfermedad mortal a su amada Mimí. El frío aséptico del hospital, la ciudad vacía, la silenciosa compañía de sus dos amigos y la de su leal perro Baudelaire, contrastan con la acostumbrada escena de espasmos, desgarradas toses, mocos y sobreexaltados sentimientos de "La Bohemia", "La Traviata" o "La dama de las camelias" en sus repetidas versiones. Traer esta historia a un París contemporáneo, donde sin embargo no se subraya lo contemporáneo, nos hace pensar en lo inmortal y universal que permanece dentro de este popular drama. Además su aparente simpleza formal, nos corta el aliento aun más que con las acostumbradas exaltaciones de formas y sentimentales, pues deja ver cómo es mucho más triste el mundo que rodea a Rodolfo, Mimí, Marcel y Schaunard, que el mismo drama de estos personajes. Como la triste tragedia de *La muchacha de la fábrica de cerillas*, también la historia de amor de Rodolfo y Mimí

está lejos de ser mostrada como una burla al mismo melodrama. Su estilo no tiene nada que ver con las chillonas e insensibles formas de que se sirve un Almodóvar para burlarse superficialmente del melodrama. En su película, Kaurismaki respeta y asume este género en lo más profundo de su esencia: la de la pasión y el verdadero dolor humano. Su estilo de prosa se conforma del mínimo de efectos y un máximo de silencios y vacíos, para que finalmente el drama y la poesía de los sentimientos nos sobrecojan amargamente, sin lágrimas ni risas. Su cine extraña, y quizá conmueve, dentro de una normalidad impuesta que busca alejarnos del dolor, el fracaso y la muerte de nosotros mismos. Ante los efectos especiales con que el cine actual ha convertido el dolor, el amor o la muerte en un grotesco espectáculo que nos distrae de la vida misma, contrasta este cine que denuncia la nada que ha poblado la vida cotidiana. Kaurismaki ha apostado por una manera de congobernarnos mucho más contemporánea, que obedezca a un mundo donde la razón práctica y el descrédito de lo sentimental han cancelado toda posibilidad a la expresión de los sentimientos más íntimos. Sus imágenes desoladas no son retrato del alma del autor, ni de un mal imaginado mundo nórdico, ni de una inusual París tristemente iluminada, sino el retrato del silencio y el vacío del mundo presente. El autor, en contrase con todo este desapacible panorama, prefiere el dolor, el fracaso, la enfermedad o la muerte en la obra romántica de Murger. Si esto no es romanticismo, entonces es la fría denuncia de un mundo que no tolera los sentimientos. Una respuesta acorde con un gélido interlocutor.

bojas Universitarias.....