

PRÓLOGO

FERNANDO GANZO

Crítico, programador y redactor jefe adjunto de 'Cahiers du cinéma'

Puesto que quien lea estas líneas tiene el privilegio de sostener entre sus manos uno de esos escasos libros que no se pueden definir de otra forma que por su propia lectura, hablemos para empezar de su autor. Quien no lo conozca tendrá al concluir la última página de esta *Historia natural del cine* la sensación de hacerlo. No es que Pierre Léon relate su vida al hablar de las películas de las que se ocupa, sino que se desliza en su estilo de escritura una personalidad, una forma de ver el mundo, de comentar las cosas. De hecho, habla tan poco de sí mismo que en ningún momento afirma ser cineasta, cosa que es, y además excelente, pese a que sus películas tal vez sean menos conocidas en tierras españolas de lo que merecerían. Con el trabajo crítico de Pierre Léon sucede algo parecido a lo que ocurre con los análisis de Paulino Viota (de cuya *Contactos* se dice aquí con razón que «forma parte de ese batallón de películas secretas y esenciales, que, al violentar los modelos estéticos e ideológicos de su época, poseen la elegancia suprema de seguir exigiendo todavía algo del espectador»): en ellos habita inevitablemente la mirada del cineasta, y no sólo la mirada, también las manos del cineasta. Es raro tener la sensación al leer un libro de que su autor se deleita al escribirlo, que en la forma de articular las ideas siempre busca un momento para detenerse con complicidad y dirigirnos un guiño, aunque cueste una pausa en la lectura, a través del cual nos deja ver algo de sí mismo, de su humor, de su cultura, de su recorrido personal.

Si algo está claro es que Pierre Léon es una persona cultísima, un erudito, pero que no presume de ello. Tal vez no sepamos qué es *Historia natural del cine*, pero sí sabemos qué no es: un libro de teoría. Las numerosas referencias a la literatura, a la música, también a la pintura, no resultan abrumadoras e indispensables, más bien un posible terreno de encuentro al que somos alegremente convidados nosotros, el cine, y Pierre Léon. Existe un libro en Francia realmente singular. Se llama *L'Homme ordinaire du cinéma**, y está escrito por Jean Louis Schefer. Es un libro breve, que mezcla texto e imágenes y que apenas habla de cine como «arte cinematográfico», más bien de momentos de cine, de fragmentos de cine, que Schefer articula en relación con el recuerdo de la emoción provocada y lo que esa emoción le decía del cine y de la vida. Cuando se habla de ese libro, se hace casi como si se hablase de un lenguaje en clave, un santo y seña, cosa curiosa cuando sabemos que en realidad en muchas universidades es una lectura obligada: es que quien lo ha leído, entendiendo ideas fulgurantes al vuelo entre otras que parecen indescifrables, siente haber estado en contacto con una forma única y verdadera de ver y de pensar el cine. Esta *Historia natural del cine* será seguramente, dentro de algunos años, un nuevo santo y seña.

Tal vez por eso me alegró mucho descubrir al leerlo un santo y seña oculto entre sus páginas, una clave para descifrarlo, discretamente escondida, es decir, a vista de todo el mundo, ordinaria y banal como la carta robada de Poe. Es necesario fijarse bien, pero está aquí: «Saber contar una película supone haber entendido toda su materia silenciosa, pero buscar el momento en que la materia empieza a sonar, eso ya no es contar; es introducirse en la masa heterogénea, inestable, en la que dejamos de espiar la puesta en escena para averiguar de dónde viene tal cuerpo o tal sonido (como si no fueran la misma cosa)». No solamente

* Hay versión en español: *El hombre ordinario del cine*, Catálogo Libros, Viña del Mar (Chile), 2020.

se trata de una expresión feliz, la de «espíar la puesta en escena», sino que tiene también la virtud de definir al mismo tiempo el trabajo de base del espectador crítico y la visión del cine de Léon. En su carrera de cineasta, hubo un tiempo en que creó una pequeña casa de producción llamada Spy Films, y aunque su cine no sea de espías, deja claramente asomar un gusto al mismo tiempo muy francés y muy ruso por las intrigas de conspiración, el secretismo, el falso anonimato. Nacido en Moscú pero desde su adolescencia instalado en París, era normal que Pierre Léon desarrollase un puente entre la muy real fuerza del espionaje soviético y unos tiempos en los que el cine francés daba luz a filmografías como la de Jacques Rivette. Pero es algo que va más allá: es una creencia en que hay películas que establecen con nosotros un diálogo que no alcanzamos del todo a comprender y del que tal vez ni nos demos realmente cuenta, pero en el fondo sabemos que son precisamente esas películas las que interceptan partes más profundas e insondables de nuestro ser y de nuestra consciencia. Por decirlo de otra forma, se trata de creer que esa vieja cuestión cinéfila del gusto concierne mucho más que una pose o la creación de clubs perdidos en debates inútiles, algo realmente íntimo que se sitúa en la raíz de nuestra capacidad de pensar lo que vemos y lo que nos rodea. En la cita en cuestión, Léon se propone ir más allá de esa fase consistente en espíar: basta con pensar en eso para comprender hasta qué punto *Historia natural del cine* es un libro ambicioso.

Esa ambición concierne a cualquier curioso del cine y del arte, pero tal vez particularmente a los críticos. Ya en la introducción, Léon hace referencia a ese marco digamos teórico y sobre todo gramatical en el que evoluciona la crítica cinematográfica, y lo limitado que resulta. Puede parecer exagerado pero la verdad es que no es así, pero esto no debe ser visto con pesimismo: es una forma de recordarnos hasta qué punto pensar el cine nos sigue resultando complejo y misterioso, pues sabemos que en el fondo hay algo en él que todavía no hemos llegado a

desentramar del todo. En ese sentido, una vez más, esta *Historia natural* es un libro curiosamente introspectivo, pues Léon, con sabiduría, no encuentra forma más sincera y más fructífera de aportar su grano de arena a la hora de ensanchar ese marco estrecho que escudriñar su propio pensamiento, su propia sensibilidad y su propia cultura. Y lo hace adaptándose al ritmo en el que no ya cualquier cinéfilo sino cualquier persona con un mínimo de curiosidad va descubriendo y adentrándose en los senderos del arte y del alma: con una especie de aleatoriedad que el estudioso se equivoca al querer combatir.

El pensamiento es, lo queramos o no, una cuestión de palabra y de escritura, de ahí la necesidad constante de renovar el lenguaje, de explorarlo y retorcerlo, de jugar con él como un niño que, en el fondo de su ser, sabe que el día en el que ese juego acabe terminará también la posibilidad de inventar cosas nuevas. Por eso cuando decimos que en este libro se nota a la persona que escribe, se trata claramente de una imprecisión: se nota a dos personas. Pierre Léon es traducido por Manuel Peláez. Y basta con leer cualquier fragmento para entender que la noción de traducción se queda corta. Peláez, poeta, cinéfilo, como Léon también un viajero del alma entre culturas (en su caso, de Zaragoza a París), ejecuta a la perfección esa orfebrería del pensamiento que es en ocasiones la traslación de una lengua a otra. El estilo de Pierre Léon es respetado y también el espíritu de la lengua francesa tal y como la emplea. Hay otra forma de leer *Historia natural del cine*: como el relato de las aventuras en el que dos personas se han visto involucradas zarpando olas de palabras y encontrándose con peripecias léxicas de esas que necesitan muchas conversaciones, eruditas y profundas, hasta desentrañar su misterio y revelárselo al lector.

Algo que puede sorprender al leer el libro es el relativamente reducido número de cineastas analizados. Sin embargo, es mucho más interesante fijarse no en las ausencias sino en la recurrencia de algunas figuras clave, como John Ford, Jean Renoir,

Alfred Hitchcock, Éric Rohmer y Raoul Walsh, quinteto que ya en sí bastaría para interrogar una amplísima fracción de eso que llamamos cine. Pero también en otras apariciones recurrentes menos obvias como Kira Murátova, los pioneros británicos de la escuela de Brighton o, una vez más, Paulino Viota. En todos ellos, como en Jacques Tati, Yasujiro Ozu o Fritz Lang, Pierre Léon encuentra elementos esenciales de lo que ha ido construyendo para bien o para mal el cine. Todos esos elementos nacen de algo concreto, la puesta en escena, y desembocan también en algo muy concreto: el hecho de ver una película. La esencia del cine se sitúa en ese punto de encuentro donde «a la etimología de un plano se añade la de su percepción, y en esta interacción permanente es como nacen verdaderamente las obras que podemos compartir entre nosotros y con los que han trabajado en ellas». Dentro de ese camino natural, recorrido ya millones de veces a lo largo de un siglo, el final del anterior y buena parte del siguiente, Pierre Léon encuentra algo mejor que nuevas rutas, y algo quizá cada vez más difícil: la posibilidad de aventurarse en él llevando en la mirada, infatigable, el brillo del entusiasmo.

NOTA DEL TRADUCTOR

MANUEL PELÁEZ

El lector ideal de este libro ya no existe. Los lectores a los cuales estaba destinado, y que ya no podrán leerlo, llevaban por nombre Jean-Claude Biette, Jean Louis Schefer o Serge Daney, supervivientes de una época en la que se podía ir al cine cada semana solo para ver la recién estrenada *Femmes femmes*, de Paul Vecchiali, hasta sabérsela de memoria, en los años setenta del siglo pasado.

La casa y la persona de Pierre Léon constituyen una especie de último reducto de una cultura viva, no institucional, una manera de amar y encarnar el cine, como la poesía española tras la Guerra Civil era ese punto que se desplazaba de Miami a Washington, de Washington a Puerto Rico, de Puerto Rico a Buenos Aires; una manera de hablar y de escribir sobre las películas que ha proliferado, es cierto, sobre todo en Francia.

Esta *Historia natural del cine*, que no sabe de jerarquías, es una «historia del cine sin cine», como una respuesta a la de Godard, hecha sobre todo desde el cine, con imágenes y sonidos. Porque para Pierre Léon el cine es teatro, o novela, y las imágenes que inventaron, entre otros, los hermanos Lumière, no hacen sino añadirse al caudal de imágenes creadas por el hombre desde la prehistoria para pensar el mundo y sus misterios. No es casual, por lo tanto, que Éric Rohmer ocupe un lugar central en este libro, cineasta que llevaba en sus venas toda la cultura de su país y que se situaba, de manera natural, sin pretenderlo, en la encrucijada de todos los caminos, entre Renoir y Rimbaud, entre Pascal y Victor Hugo, entre la Edad Media y el siglo XX.

Desde el principio, Pierre Léon se mostró muy cooperativo a la hora de modificar los textos, de cara a mejorar la versión en castellano de los mismos, renunciando a veces a ciertos juegos de palabras o a ciertas expresiones que perdían todo su sentido trasladados a otra lengua. Por otro lado, uno tiene la sensación de que estos escritos, de manera coherente con el título que los agrupa, podrían rectificarse y reescribirse *ad infinitum*, como una forma viva, que escapa a la letra fija, a la Historia.

En nuestras reuniones, acompañadas invariablemente de café y spéculoos, hablábamos de cine y de poetas rusos (Pierre Léon es también traductor, suya es por ejemplo la bella edición de la poesía de Aleksandr Blok para la colección de bolsillo de Gallimard), y por supuesto de la traducción de los pasajes más arduos de su obra, siempre de buen talante, siempre sin imponerme nada. En sus mensajes solía escribirme: «à / de / main», que significa «hasta mañana» pero que también puede leerse como «a dos manos», entre dos.

Que la primera edición del libro se publique en español es una rareza que llamará la atención a los lectores. Como en otro tiempo el mejor poema de San Juan de la Cruz se publicó antes en francés que en español, se publican ahora directamente en nuestro idioma algunos de los mejores textos del que es seguramente el mejor crítico de cine vivo en Francia, heredero de la mirada más inteligente, en la tradición de *Cahiers* y *Trafic*.

El autor de esta colección que dibuja un retrato bastante completo de su cinefilia, no solo es director y actor, sino que también sabe de primera mano lo que es el montaje, la fotografía o el sonido cinematográficos, y esto se nota en los escritos, que por otra parte no dejan de ser los de un espectador atento y perspicaz, que no duda en acudir a la música, a la pintura o a la filosofía cuando el lenguaje más convencional de los estudiosos del cine o de los periodistas no basta para describir una película.

Las salas de esta *Historia natural*, más allá del nombre de tal o cual cineasta, más allá de que puedan ser también un tratado

sobre el *flashback* o sobre el fuera de campo, encierran una verdad, secreta y escurridiza, que traspasa los límites del cine y que el autor trata de acotar. Lo que vio Prunella, el desván de Neauphle o la casa que resbala son algunos de los lugares de esa verdad inasible.

París, noviembre de 2024

*A Renaud Legrand y Jean Louis Schefer, que
acompañaron cada una de estas páginas.*

En la casa de cristales, grande y todavía cho-
rreante, los niños de luto miraron las mara-
villosas imágenes.

ARTHUR RIMBAUD

CAPÍTULO 1

UNA HISTORIA SIN CINE

Puestos a esperar que un ángel aparezca en mi ventana, me gustaría ciertamente que tuviese alas, pero también un cuerpo, y antes que nada un rostro. Y si tuviese un rostro sería el de un niño, cuya imagen es inflexible al tiempo del cine (los niños de Godard son los mismos que los de Griffith), y lo tomaría prestado de los portadores de linternas descritos (iba a decir filmados) por Stevenson: «A ojos del observador están mojadados, ateridos, en un lugar siniestro; pero preguntadles a ellos: están en el paraíso de un placer secreto, cuya esencia es una linterna maloliente»*. Y también esto: «La esencia de esa dicha era, simplemente, pasear solo en la noche oscura, la ventanilla cerrada, el abrigo abrochado, que no se filtrara ni un solo rayo para guiar tus pasos o para hacer pública tu gloria: un simple pilar de oscuridad en lo oscuro, y saber en todo momento, en la intimidad de tu necio corazón, que tienes una linterna sorda en la cintura, y exultar y cantar porque lo sabes».

Un niño-poeta, curioso, absorbe como una esponja el arte que determina el ordenamiento misterioso de las imágenes, pero sin definirlo, lo que equivaldría a quedarse solo con el trigo y desechar la paja. Lo invisible es un primo del enigma mismo (cómo acuden las imágenes): tiene que moverse para existir, dejar por tanto de ser invisible, sin prevenir, y en un lapso de tiempo tan breve e indefinido que hasta un Jack Bauer fracasaría en geolocalizarlo («demasiado tarde, ha colgado»). Una experiencia de poesía directa.

* «The Lantern Bearers», Robert Louis Stevenson, *Scribner's Magazine*, 1888.

Si evoco a Stevenson es sobre todo por ese encanto que apenas se deja decir; aroma imprevisible de una sonrisa que piensa, melancolía de un genio que se ha colado de medio luto entre lo claro y lo oscuro, con todo el abanico cromático contenido en la etimología melodiosa y engañosa de la palabra. Sin embargo, el encanto, como la sonrisa, tiene algo de incompleto; no es más que puro presente, no me deja ningún recuerdo, salvo el de haber sucumbido a él, y por eso solo recobro el aliento de forma intermitente, que ajusto en la respiración hasta que el encanto se retira para dejarme en una nostalgia aún aceptable, sin lamentos. Sé que tendré que volver. ¿Adónde? A Lubitsch, por supuesto, pero toda familiaridad con una obra tiene límites que no se deben franquear (quién si no Lubitsch, de acuerdo, pero ¿por qué?).

Mi cálculo de espectador es sencillo, y plantea: es improbable que vea todo; es poco probable que no vea nada; es imposible que no vea algo entre ambas opciones. Este espectador, un niño sin inocencia, sin más porvenir que la vejez errante entre las sombras, se parece a aquel joven militar de *Le Charme discret de la bourgeoisie* de Buñuel que se ofrece a contar su sueño a las cuatro amigas reunidas para tomar un té en Angelina, y que se prestan de buen grado, aunque sin excesivo entusiasmo, a la petición cuando menos incongruente del Garbancito de Edipo, descarado e imprudente. Estas mujeres indiferentes (al bien como al mal) lucen una mueca de estupor, pero que tiene algo de musical al final del relato. Boccaccio, por supuesto, está presente en Buñuel, el guardián aristocrático de las ficciones en tiempos de peste. Es el único cineasta en haber removido tan seriamente el fango del Occidente cristiano para extraer ese aroma amargo en que los crueles arcaísmos y las fábulas escolásticas son las notas de fondo que persisten en la memoria olfativa (almizcle y ámbar), mientras que las notas de cabeza, volátiles, floreadas, entran en una fosa nasal para salir por la otra.

¿Cómo se reconoce un encanto? Por el rastro vaporoso que persiste aún unos instantes después de su paso, y que examino

hasta la disipación completa de las figuras que haya depositado en él. En un mundo al fin sin cualidades, las voces son igualmente anónimas, pero repartidas de manera desigual: hay que corregir, y lo corregido también. (Pienso en el señor Teste: «Encontrar no significa nada. La dificultad es integrar lo que encontramos»).

Un trabajo de este tipo (costura y reparación) exige un pragmatismo discreto, y plantear las teorías a la altura de los hechos: aceptar de una película que aparezca (y por lo tanto reaparezca) tan versátil como nosotros lo somos respecto a ella, como los días son indiferentes los unos a los otros. Se trata, sobre este ritmo de ida y vuelta, de agitar un abanico de hipótesis, de variaciones, algunas ligeras, otras no, que no tienen más objetivo que el de describir lo que a veces surge de las películas, y que no pertenece a nada irrevocablemente conocido o desconocido. De encontrar un lugar nuevo para el espectador de un mundo informado e incesante, pero que, arrastrándolo en la fuga permanente de la comprensión de datos (el mundo que pretende gobernar la totalidad de las imágenes no ha solucionado aún el problema de su pérdida ni del enterramiento de sus desechos), hace de él una captación ligera, *low-cost*, en un hojaldre demasiado fino en el que ellas se pegan unas a otras en extrañas y raquíticas transparencias: procuremos no dejarlo desaparecer en esta aglomeración monstruosa de figuras planas. (Se me objetará con razón que la serie de estudios críticos que comienza aquí no habría podido ser llevada a cabo sin ese trastorno radical del régimen de percepción de las imágenes; hay menos a desechar que a injertar).

No nos asustemos y admitamos que no queda nada en ningún sitio que no designe algo, ni siquiera una colilla olvidada en el rincón de un plano, que no convoque un comentario: es una impresión hartamente penosa ver el espacio que observamos recortado de antemano por un suministrador de continentes sin contenido (hipertrofia del músculo significativo). Pero todavía es más

penoso llegar a la conclusión de que en un contexto de cambio climático de las imágenes, el enlace original ha sido roto, no dejando más que el ojo de la aguja, el que precisamente permite la conversación y la interpretación (interpenetración, lo que viene a ser lo mismo): llamémoslo la inteligencia con el enemigo.

La circulación fenomenal de las películas desde la desaparición progresiva de la copia física ha difuminado su fundamento simbólico: el celuloide, que bastaba con ser recibido, a semejanza de la hostia deslizada sobre la lengua, para saborear la presencia real, para unos, o figurada para otros, de la película, fue asimismo su última metáfora, cuya desaparición ha dejado a los doctores del cine desilusionados. Más pueriles que infantiles.

Este simple hecho de economía y de técnica no ha sacudido sin embargo los dogmas de la primera edad del cine de proyección teatral (de principio a fin), ni los del final de *la edad crítica* (el cine de teleproyección, de fin a principio), retomados tal cuales y reorganizados en una serie de clichés por los herederos de los primeros cinéfilos y críticos de posguerra: la poscinefilia es la cinefilia menos el desorden (numéricamente imposible). Repetimos vagamente los términos antiguos como si siguieran teniendo un contenido.

Este desajuste tiene el gran mérito de mostrar 1) el dominio del cine (ese Moloch irradiante de azul) sobre las películas, e incluso la consagración de un cine sin películas (La Nueva Boga* de las series), y 2) la inutilidad de la nostalgia (el retorno como enfermedad): lo que cambia de una época a otra suele ser menos aterrador que lo que no cambia.

De ahí el indispensable retorno a las películas; es decir, a las fuentes, a los verdaderos orígenes de la historia del cine, que están en cada uno de nosotros, como una etimología innata. Es nuestra leyenda, de Baudelaire a Ford, y ayuda a vivir, «a sentir

* Juego de palabras entre «vague» (ola) y «vogue» (boga), en referencia a la *Nouvelle Vague*. [N. del T.]

que soy y lo que soy»*. He aquí la película como prueba por la existencia, y es un retorno de memoria leve, pero táctil, que es un nuevo comienzo. Volver a ver, a rehacer: un trabajo de escudriñador, que requiere no solamente una puesta en duda general (examen de los lugares comunes del lenguaje) sino también sobre el lenguaje de la crítica, que los especialistas han transformado en un volapuk internacional, elaborado a partir de un almacén de unas 300 palabras de vocabulario y hablado en todos los buenos comedores de los festivales.

Hay, se ha dicho, cine en todas partes. Crece y se expande como una divinidad en la publicidad, en los videoclips, en las instalaciones, en los *realities*, la telefonía y la microelectrónica, sin olvidar la tubofonía en los canales de internet, último avatar del *peep-show* inventado por Edison. O sea: si está en todas partes y es fácil referirse a él a propósito de todo lo que concierne de lejos o de cerca la historia de la imagen, no implica nada. Por lo que a mí respecta, me gusta la sencillez jurídica del artículo L 112-2 del código francés de propiedad intelectual que, a falta de responder directamente a la pregunta «¿Qué es el cine?», estipula que «se consideran en particular obras del espíritu en el sentido del presente artículo, las obras cinematográficas que consisten en secuencias animadas de imágenes, sonorizadas o no, denominadas en conjunto obras audiovisuales». Pero aún me gusta más la respuesta suiza, tímidamente objetiva, formulada en la ley federal: «Se considera película toda sucesión de imágenes grabadas y estructuradas, con sonorización o no, que esté destinada a la reproducción y que, al ser visionada, dé la impresión de movimiento, cualquiera que sea el procedimiento técnico de filmación o de reproducción utilizado o el soporte escogido».

Una vez solucionado este problema de definición (propondré diferentes a lo largo de estas páginas para los amantes de las mismas), podemos dejar a los doctores del cine su complejo de

* Charles Baudelaire, «Las ventanas» (*Pequeños poemas en prosa*).

inferioridad, su indignación de dejado de lado por la historia del arte, sus tentativas epilépticas de justificación conceptual, de reivindicación de decrepitud, incluso de aniquilación mística. Permanezcamos alrededor de esto: la película es un retorno de memoria, y por tanto de historia natural; es decir, el del cuerpo en su existencia y no solo en su figuración. E insisto en esta analogía entre una película y un cuerpo habitado; es decir, vivo, móvil, cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia en algún sitio. La relación que uno mantiene con una película es la de la conversación (en el sentido preciso que le confiere Montaigne: «La palabra es mitad de quien la pronuncia, mitad de quien la escucha»); y ahí donde la palabra y el silencio se comparten es el punto en que la película se cumple para nosotros, porque nos implica. Esta paridad de la palabra es la condición de una lengua común (vehicular), inventada en cada película; y a la cual también es preciso sacrificarnos para acceder a ese otro lugar turbio, ese trasfondo al que van los recuerdos, como los cangrejos de Apollinaire, «hacia atrás, hacia atrás», agitando las pinzas en nuestra dirección. En cuanto al punto de intercambio, o de cumplimiento, es el del paso enarmónico (como cuando la misma nota cambia de nombre al cambiar de tonalidad: do#=re♭), o bien aquel en que la toma se convierte en plano, en que lo crudo se vuelve visible.

Si detectamos este punto de enarmonía (simultáneo siempre de un breve sentimiento de desconcierto), es muy probable que una película no se interprete exactamente de la misma manera cada vez que la vemos. ¿Por qué? Porque «el punto solo puede ser imaginado como móvil» (Novalis), es un centro en fuga, incansablemente, y para seguirlo en su fuga, cambiamos de perspectiva cada vez que la película vuelve a empezar. Es esta ilusión, y la más bella de todas, la de la objetividad de la imagen fotográfica, la que nos abre a otros mundos tan desconocidos como el nuestro, no la que simula el presente condenándose a reanudar incansablemente la reconstitución. Y como el río que

ya no es el mismo cuando nos bañamos en él por segunda vez, los enigmas no se repiten nunca de manera idéntica, ni siquiera en los espejos de Douglas Sirk.

Al atravesar esa «gran dejadez cargada de recuerdos»*, quiero creer que las películas tienen mejor memoria que nosotros: cuando nos han visto una vez, no nos olvidan nunca. Así, cuando volvemos a verlas, ellas nos reconocen y, con frecuencia, nos saludan desde lejos. Aunque solo hayamos ido una vez. Las películas son fisonomistas, y nosotros, inversamente, y más que a veces, somos todos más o menos prosopagnósticos; es decir, incapaces de fijar una película en el recuerdo donde se forman las desfiguraciones, nos acordamos vagamente del nombre pero no del rostro. Las películas, en cambio, tienen una memoria fenomenal: ya sean vistas por 10.000 personas o por 10 millones, se acuerdan de cada espectador, de su vida, de sus alegrías, de sus miedos, de todo cuanto han podido acumular en los minutos que ha durado la entrevista. No saben a cuáles de estos espectadores volverán a ver un día, pero saben que habrá uno al menos. Y que habrá que darle entonces noticias de sí mismo. Él espera en el umbral de la película, muy cerca de ella, la nariz pegada a la ventana que separa la toma del plano, y que recubre enseguida con el vaho de todos los recuerdos que revolotean en la luz. Es la noche en el día; el espectador vive entre dos crepúsculos. Es un pasante que pasa a las imágenes**. Es un nadador que trata de cruzar un río sin tocar nunca ninguna de sus dos orillas. La imagen se ha vuelto líquida, como la de Narciso en su fuente.

¿Qué hace que me encuentre así figurado en una película? Solo puedo responder a esta pregunta en el momento en que estoy con la película, desde y contra ella, en su ventana (las ventanas exhiben lo que disimulan): la escritura borra la duración,

* Stéphane Mallarmé, «Las ventanas».

** «Aunque el hombre camina en la imagen, se agita vanamente»: Salmo 38 (en la versión latina de San Jerónimo).

es decir, la respuesta infilmable. Frente a lo imposible me veo obligado a hacer la prueba (el ensayo).

Retorno de memoria como retorno de perspectiva, un *déjà vu*, que no sería solo una repetición sin consecuencia, sino una revelación (la sensación de que la mirada nos ha rozado con sus dedos) que saca a la luz y a la oscuridad el mundo desordenado de la gran migración de las imágenes, que trabaja: yo soy entonces el supervisor, y vigilo velando, como el gato encaramado a una lucerna. Mi alegría es pasajera pero a veces percibo una imagen confusa e indeterminada, que vagabundea (*Das wandernde Bild* de Lang, 1920) a través de las constelaciones de figuras primitivas que bajan hasta el fondo de las edades, de las que son el motivo que vuelve. Así paso, más pasante que pasador, menos viajante que turista, por los caminos ocultos de los planos que me llevan hasta el fin de una película, a su vida misma, que se remueve en ese cuerpo extraño y a menudo brutal del espectador, que deja huellas.

¿Cómo sería una historia del cine como esta, sin cine?



CAPÍTULO 2

UN PIE DE MÁRMOL EN LA NOCHE BLANCA

1

Soy un sujeto espectador de las intermitencias; de aquello que se ausenta, de lo que se salta un peldaño, y de los motivos que se obstinan, animados por una curiosidad patológica (¿de quién o de qué soy el motivo?): volver a ver una película no es rectificarla u ocupar su lugar, es verse de nuevo a uno mismo (a veces de espaldas, pero es inusual, mi nuca solo tiene secretos para mí, volveré sobre ello). Me acerco tanto a la película que, cediendo ante tanta insistencia, me deja leer por encima de su hombro; y en este libro de montaje yo soy la capa intermedia que se desliza entre el anverso de las tomas y el reverso de los planos, siempre entre dos tiempos y tres movimientos.

Mi cuerpo de espectador es esta doble superficie (parietal y rupestre) que los hombres de la prehistoria del cine, época tras época, tallaban y retallaban en las cuevas (dentro) o en la roca (fuera), grabando el paso inmutable del tiempo. Un cuerpo que las lenguas (de la mente, o de fuego) de Sócrates, Shakespeare, Rimbaud, El Greco o Dostoievski han marcado con sus ficciones. Las películas se clavan en él, flechas de cristal desigualmente translúcidas, y veo ya lo que ya he visto: un San Sebastián que pide más, como el de Mantegna, atravesado por agujas de coser, o bien los ojos inyectados en sangre de la Santa Faz de Fra Angélico.

Es un cuerpo contra-natura el del espectador en general y el del cinéfilo en particular: ese príncipe de la escoliosis, que recibe en su sala de cine, y que mueve la cabeza clavada sobre