

Davant l'experiència del límit

Francesc Xavier Benavente



Font, Domènec. *La última mirada. Testamentos Fílmicos*. València: Ediciones de la Mirada, 2000

*La llei i el temps,
nascuts l'un de l'altre,
anul·lant-se mútuament i re-infantant-se constantment,
reflectint-se l'un a l'altre i visibles tan sols gràcies a això,
cadena de les imatges i de les contraimatges
que encerclen el temps, que encerclen l'arquetipus,
sense que mai cap dels dos acabi de copsar-los
i, tanmateix, esdevenint cada cop més intemporals,
fins al darrer eco del seu acord,
fins a un darrer símbol
en què el símbol de la mort s'uneix al de tota la vida,
la realitat simbòlica de l'ànima,
el seu domicili, el seu ara intemporal i, per tant,
la llei feta realitat en ella,
la seva necessitat. (Hermann Broch) (1)*

El darrer llibre de Domènec Font parteix d'una bonica idea: l'existència d'una poètica i, si es vol, una estètica del testament fílmic. El testament fílmic, tal com l'entén l'autor, no és necessàriament la darrera pel·lícula del cineasta a les portes de la mort, ni tampoc una obra pòstuma, sinó aquell film o conjunt de films en què el cineasta pren consciència de la proximitat de la mort i enceta amb ella un diàleg íntim i recollit, tot plasmant les conclusions, els dubtes i les emocions en la posada en escena. El film testamentari funciona, a més, com a recull d'una obra que, moltes vegades, es confon amb una vida. I és que, sovint, el film-testament acostuma a coincidir amb l'última parada, el darrer sospir, del trajecte vital del cineasta.

Aquest itinerari nocturn, crepuscular i espectral, voluntàriament conduït a la deriva interpretativa i a la revelació de passadissos secrets, el comença Font sota l'advocació de Hermann Broch i de la mà de Godard per concloure, en un just final, a *La chambre verte* de Truffaut. Aquesta estructura no és el menys important dels encerts del llibre.

Vegem-ho: Hermann Broch centrà *La mort de Virgili* en els neguits del poeta davant l'experiència del límit, de l'adveniment del destí en forma de regnat de la mort. Aquest estat de trànsit, indiscutible lloc del misteri, és l'explorat per l'autor i els cineastes reunits en el llibre que ens ocupa. Les seves pel·lícules s'alimenten d'un misteri que es resisteix a ser desxifrat. El poeta Virgili inicia el seu moviment de recolliment en un exercici de navegació, com l'hermenèutica de Font, i sota el signe musical: la idea de sonata espectral, clau del llibre que empeny Domènec Font a encapçalar les seves lectures testamentàries amb *Gertrud*, no està gaire lluny. El poeta Virgili, en estat "d'abaltiment", literalment al·lucinat a causa de la malaltia, sotmès a tot tipus de visions, es lliura a una extensa reflexió poètica sobre el sentit de la vida, el coneixement, la funció de l'obra artística i la bellesa fatal. En aquest lloc fronterer entre el somni i la vigília, entre la vida i la mort, les categories temporals tradicionals es descomponen i el realisme deixa pas a la poètica en forma d'un gairebé delirant monòleg-corrent de consciència ple d'imatges. Onirisme, al·lucinació (trànsit), treball sobre el temps, poètica de la posada en escena; són idees que apareixen regularment en els testaments fílmics comentats.

No costa gaire reconèixer Hermann Broch en l'escriptura fílmica de Godard, explícitament en deute amb l'autor germànic, i és que les seves *Histoire(s) du cinema* es plantegen en temps de crisi, des de la soledat de l'autor i en una clara recerca d'un sentit de les imatges més enllà del simple succeir històric. Per aquest motiu, emmarcar els onze testaments proposats per Font en aquest altre gran testament de les imatges, redactat per Godard davant la intuïció d'un cinema moribund, sembla encertat. El trajecte que condueix des del final de la Segona Guerra Mundial, quan es publica l'obra de Broch, fins al final de segle, moment de formulació de la proposta de Godard, és l'espai en què es configura l'anomenat *cinema de la modernitat*, cinema que, amb Godard al capdavant, situa en primer pla la figura de l'autor i enllaça les imatges amb els discursos crítics que s'hi generen al voltant. Des d'aquest punt de vista es justifica l'atenció de Font per la noció d'autor i les diverses polèmiques crítiques suscitées pels autors convocats, en un moment en què tant la noció com les polèmiques tenen tendència a diluir-se en el magma audiovisual.

Font troba a Godard una voluntat de cinema com a escriptura poètica en què s'accedeix a la bellesa i a la veritat per la porta de la mort, en un exercici malencònic i fatal. L'urna grega de Keats és ara una resta, una ruïna, que estimula la reflexió del cineasta al caient de l'abisme. Aquí es troba Godard, després de Broch, amb els romàntics i els seus seguidors; amb Novalis, Rilke, Holderlin, etc. En aquest misteri del cinema, en aquesta capacitat per recuperar imatges de la mort i convertir-les en un seguici d'ombres, en la possibilitat de reviu els instants passats en un etern present, en la idea baziniana del cinema com a mort totes les tardes, vol emmarcar Domènec Font les seves dotze lectures testamentàries.

De la mà de l'estètica romàntica, plenament present en Godard i amb nombroses empremtes a les pel·lícules aquí tractades, Domènec Font troba el camí de la llegenda òrfica per definir la visió tràgica del cinema que destil·la l'obra testamentària. El mite òrfic, relacionat per Font amb el caràcter resurreccional del cinema, convida a un

exercici de mitocrítica que l'autor només aprofita plenament quan tracta, encara a la primera part del llibre, aquella apoteosi del testament fílmic que és *Le testament d'Orphée* de Cocteau. En aquesta precisa posada en escena de la mort del poeta, errant entre les ruïnes del seu propi imaginari fílmic, es troba, potser, la clau del film testamentari en les seves múltiples presentacions. Encara que també es troba en la idea del cineasta delirant que sotmet "el real" a la seva voluntat (fabuladora) des de la soledat de la cel·la, com el Mabuse de Lang a *El testament del doctor Mabuse*; i, també, en l'exercici de llibertat del doctor Cordelier, enfrontat a les convencions i aparences burgeses, potser transposició de l'exercici de llibertat del cineasta proper a la mort contra les regles acadèmiques d'harmonia i equilibri.

Un cop repassats aquests tres dispositius testamentaris, en una mena d'exercici de muntatge godardià, que serveixen a Font per anar configurant una poètica del testament fílmic, l'autor es decideix a definir directament, ja sense mediadors, les condicions i característiques del testament fílmic. D'aquesta part, que s'estén un parell de capítols, se n'extreuen algunes de les conclusions més interessants del llibre. Per exemple: la de la dificultat de representar l'irrepresentable i la necessitat de perseguir les seves empremtes a les imatges, o la voluntat serena d'incorporar la mort com a culminació del cicle de la vida, acceptant la idea de destí, despullant-la del seu caràcter de traumàtic atzar. Sembla com si els cineastes s'enfrontessin amb una serenitat orientalitzant al seu relat de la mort. (2)

És en aquest moment que Domènec Font s'atreveix a caracteritzar el testament fílmic, a posar les bases d'una determinada estètica, i parla d'individualització i autoconsciència d'un discurs ple de pistes d'aquest balanç de la pràctica fílmica. Parla de l'artifici de la representació, del recurs al teatre i de la importància del dispositiu escenogràfic: un exercici de barroquisme, vinculat a l'onirisme de la representació, que afecta la plàstica de les imatges. Parla de la importància de la paraula i dels seus poders. I parla, finalment, d'un procés fantasmàtic i espectral situat en el límit entre passat i present, somni i vigília, real i imaginari. És aquest "entre", aquest límit representat, aquest sistema en tensió, el propi del testament fílmic.

Emprèn també l'autor la tasca de trobar correspondències i afinitats entre els diversos cineastes convocats. La d'Oliveira amb Dreyer i Ford, sense oblidar Buñuel, la de Fellini amb Kurosawa; la de Bergman amb Fellini i Tarkovski; la de Tarkovski amb Buñuel, la de Welles amb Renoir, i viceversa... I així descobreix tota una xarxa de relacions que sembla demanar continuació i que, no obstant això, s'atura en aquest moment. La deriva arriba llavors a la seva fi, ja que la navegació condueix a onze ports diferents. El dotzè és el punt de partida godardià.

L'autor comença onze lectures testamentàries que corresponen a onze autors, en una tria sempre justificada, encara que, si es vol, limitada i arbitrària. En posar un número límit, sigui el que sigui, s'hi trobarà a faltar un cineasta o una determinada obra. Per no aprofundir en el tema, també una mica arbitrari, hi trobarem a faltar testaments tan clars com el citat però no estudiat *Sacrifici* d'Andrei Tarkovski, el darrer Ozu o els

darrers films de cambra de Satyajit Ray, que, a més, plantegen obertament el tema del llegat, la transmissió i el començament d'un nou cicle, el cicle del fill, dimensió fonamental del testament que Domènec Font no pren en consideració. Això no obstant, podria ser mèrit del llibre promoure la lectura d'aquests films a partir de les claus proposades. Ja se sap que un bon text mai no es tanca, sinó que s'obre a múltiples continuacions i interpretacions.

D'altra banda, els onze petits assaigs tenen el mèrit de funcionar de manera autònoma, tot i presentar nombrosos lligams. A la llum d'aquestes darreres obres de lucidesa es descobreixen claus que realmenten els discursos sobre els diversos cineastes -cosa gens fàcil en casos com els de Buñuel, Dreyer o Welles-, a la vegada que es continuen desvetllant diversos fils que, qui vulgui, pot intentar trenar per caracteritzar finalment aquesta poètica del film-testament. És l'encert d'aquest llibre. Encert perquè el lector pot estirar del fil que desitgi i gaudir amb les seves indagacions; com per exemple, la que es mou entre l'imaginari romàntic de la ruïna i l'escriptura de la modernitat, que Font fa servir per caracteritzar Welles però que és aplicable a Visconti, entre el decadentisme estètic i la persecució incansable de Proust i Joyce. El mateix Joyce que adapta Huston al final de la seva vida, les epifanies del qual no estan lluny de les revelacions de sentit proustianes, tan pertinents per llegir aquests testaments fílmic. Després de tot, pensadors com Durand i Deleuze (3) comparteixen postures quan, parlant del *opus magnum* de Proust, localitzen en la mediació poètica, en la relectura interioritzada de la pròpia vida, en l'escriptura, en definitiva, la possibilitat de revelar el sentit i de recuperar "el temps perdut". (4) I l'escriptura, en cinema, és posada en escena.

Altres línies: decadència mòrbida i abismàtica com l'exposada a *Fedora*, on Wilder reprèn el seu imaginari romàntic. O bé teatralitat de Welles, que es repeteix a Bergman i Oliveira. I si no, pictorialisme de Kurosawa, de Dreyer o del mateix Ford. Finalment, es convoquen diverses estètiques, entre elles la del decadentisme, la del barroc, la del romanticisme i la del surrealisme, en un moviment de convergència que plauria D'Ors, (5) que va intuir que en el barroc es troba la llavor de tots els desordres i les ferides que esquerden els sistemes de representació clàssics.

Tot això es va desenvolupant en onze textos que funcionen en moviment de retorn, de "tornada". És a dir, com el testament del cineasta, Font aprofita les seves lectures per donar llum a les diverses trajectòries i troba en aquestes obres finals els trets d'obres anteriors, de claus autorials i la conclusió a les polèmiques crítiques suscidades. Això sí, sense voluntat de ser exhaustiu.

Comença per *Gertrud* -no pas casualment-, que en la seva condició de sonata espectral estableix el lligam entre el vocabulari oníric i el musical, l'hipnòtic amb la rítmica de la paraula, l'amor i la mort, el teatre amb la pintura, etc., i que obre portes i espais en els quals trobaran el seu lloc, més o menys, els altres testaments. I acaba, com no podria ser d'una altra manera, anant a parar a *La chambre verte* de Truffaut, una història fantasmal que afirma l'escriptura del cinema com a temps passat i aixeca un altar cinèfil als autors estimats i ja desapareguts. És el que ha fet Domènec Font, aixecar un

altar propi i llençar la seva particular oració fúnebre en un discurs que es tanca en aquest moment tornant a trobar les idees clau sobre el film testamentari: la narrativització de l'experiència viscuda en el procés d'escriptura, el coneixement contemplatiu i la interiorització, el nus entre amor i mort, la representació serena de la pròpia mort que es confon amb la mort d'un cinema, el cinema de modernitat, al que Font consagra i seguirà consagrant altars.

Entre Godard i Truffaut després de la sonata espectral de Dreyer han desfilat Ford, Huston, Welles, Oliveira, Bergman, Kurosawa, Visconti, Wilder i Buñuel, per un llibre que pot suposar un pas més en l'intent de definir una estètica de la representació figurativa de la mort en el cinema. Ho diu un vers japonès testamentari: "al final, l'artista s'obre camí per la neu espessa, el camí del pinzell". (6)

Notes:

(1) Broch, Hermann. *La mort de Virgili*. Barcelona: Edicions 62, 1989.

(2) Sobre l'actualitat d'aquesta orientació del relat de la mort es poden consultar, entre d'altres, els textos recents de dos dels filòsofs més comentats de l'actualitat: Jullien, François. *La propensió de las cosa.*: Barcelona: Anthropos, 2000, i Sloterdijk, Peter. *Extrañamiento del mundo*. València: Pre-Textos, 1998.

(3) Durand, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Barcelona: Anthropos, 1993. Pàg. 311-324; i Deleuze, Gilles. *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama, 1995.

(4) S'ha de recordar que l'obra proustiana neix de la reclusió forçada de l'autor a causa de la malaltia que, finalment, el portaria a la mort. En conseqüència, és des de la intimitat i el recolliment que es fa la relectura de la pròpia vida, i es crea una obra decididament testamentària.

(5) D'Ors, Eugeni. *Lo Barroco*. Madrid: Tecnos, 1993.

(6) Recollit en Hoffmann, Yoel (ed.). *Poemas japoneses a la muerte*. Barcelona: DVD ediciones, 2000.

