

## PRÓLOGO\*

MARCOS UZAL

«Una vida recluida en el cine o el fracaso de Jean Eustache» es a mi parecer el texto más vertiginoso que jamás se haya escrito sobre un cineasta. El adjetivo elegido no es excesivo: es efectivamente una suerte de vértigo lo que procura la lectura de este texto abundante, muy tajante en su pensamiento igual que imprevisible en sus digresiones.

El materialismo de Barthélemy Amengual así como su voluntad de permanecer fiel a sus emociones («creo en las obras que nos dejan una espina en el corazón», escribe en su texto sobre *Vertigo*) lo alejan de todo idealismo y de todo predominio teórico. Si a veces hay en sus textos una dimensión política, esta consiste en tomar en cuenta las condiciones materiales de producción de las películas, o los contextos culturales, sociales o históricos en los cuales fueron creadas, pero nunca

---

\*. Este texto se publicó originalmente en el número 100 de la revista *Trafic* («L'écran, l'écrit»), P.O.L., 2016, bajo el título «Le b.a.-ba», págs. 154-160. [N. del Ed.]

en someterlas a un tamiz ideológico. Sería traicionar, en nombre de una visión superior o de un pensamiento preconcebido, aquello que ante todo le interesa: la esencia de cada obra, el gesto único que ellas representan, su singularidad irreductible. No se leerán en sus escritos grandes definiciones de lo que sería un ideal del arte y de las formas (como se encuentran por ejemplo en Rohmer); por eso empieza su admirable texto sobre *Vertigo* rechazando «el platonismo abstracto» mediante el cual otros han atribuido una dignidad intelectual a Hitchcock (sin que lo precise, comprendemos que se desmarca ahí del libro de Rohmer y Chabrol de 1957, y sobre todo del texto que Rohmer consagró en 1959 a *Vertigo*, «L'hélice et l'idée»). Este rechazo del idealismo va unido a una lucidez que le preserva de abordar a los cineastas como un adorador incondicional. Es especialmente patente en su texto sobre King Vidor en el que transmite la decepción que sintió al volver a ver *The Big Parade* o la insatisfacción que le procura una película tan admirable como *The Crowd*, y no duda en afirmar que intelectual y políticamente su director era «un simple». Esto no le impide escribir un estudio apasionante, puesto que los límites que ha percibido no tienen nada de excluyentes, ayudan al contrario a comprender la singularidad de la obra. Me parece que Amengual no cree verdaderamente en el genio, y menos aún en la perfección. Busca en las películas algo más concreto, más vivo, más humano, que se puede transmitir también a través de los defectos.

A primera vista, «Una vida reclusa en el cine o el fracaso de Jean Eustache» puede ser percibido como

un cargo contra el cineasta. Su tesis general es que el fracaso es constitutivo de la obra de Eustache, como lo es en Pavese o en Rimbaud. Primero porque está lleno de paradojas: «Eustache persigue un realismo no realista, cuya preocupación primera no es la realidad. Quiere un cine popular y hace, con un material realista, un cine intelectual, lastrado de experiencias, ascesis y verificaciones teóricas». Amengual va a analizar estas paradojas en quince páginas implacables, confrontando a Eustache y sus películas con cada uno de sus límites. Después, tras haber demostrado su parte insostenible, imposible, indaga cómo, aun así, estas fueron posibles; es decir, a través de qué medios el cineasta trabajó con sus contradicciones, practicando un realismo paradójico consistente en considerar sus películas como documentales sobre ficciones, sobre puestas en escena, con el actor como punto de unión entre lo verdadero y lo falso; pero también siendo un cineasta de la palabra, estando ahí donde «lo concreto del mundo se encuentra con el mundo de las palabras», donde el texto compensa la realidad y donde la vida copia la escritura. Para un admirador de Eustache esta primera parte del ensayo resulta dura pero también extremadamente estimulante pues, alimentada con una memoria muy precisa de las películas y con numerosas citas del cineasta, es tan acertada que la dureza del enfoque se justifica por su gran perspicacia. La violencia de esta parte pone en entredicho todas las certezas del lector, pues lo que importa para Amengual es llegar a la verdad de la obra, y esta investigación no puede contentarse con ideas preconcebidas

por la admiración o el rechazo. Entonces, con el bisturí, va haciendo incisiones e inspeccionando uno a uno cada síntoma para comprender cómo esta obra tan torturada existe y se mantiene a pesar de todo.

La segunda gran fase del estudio consiste en confrontar la obra de Eustache con su vida. No son los detalles biográficos los que le interesan, sino más bien su concepción general de la vida y el singular lugar que el cine ocupa en ella. El texto se abre con esta constatación trágica: «Su originalidad más radical reside en la necesidad absoluta que él tenía del cine [...]. Desdicha esencial del cineasta: haber sentido esa necesidad casi biológica de la creación sin encontrar en ella sin embargo ni su salvación ni compensación siquiera, y sin aportar a sus espectadores lo que tenían derecho a esperar de un arte tan existencialmente motivado, de una vocación tan auténtica. [...] Si él no sabía, no podía vivir, atrevámonos a decir que sus películas apenas sabían vivir mucho mejor». Hay que tomar la última frase al pie de la letra: lo que es doloroso en las películas de Eustache y en sus personajes lo era también en su propia vida. Y las extrañas relaciones que sus películas tienen con la realidad son las que él mismo mantenía con el mundo. Para comprenderlo, Amengual toma en cuenta «la desdicha de vivir» que sentía Eustache y que no dudaba en expresar en sus entrevistas, hasta reivindicarse del «nulismo» de Duchamp que es en el fondo un «sueño de ataraxia perfecta». De ahí ese rechazo a la exaltación de las bellezas del mundo, y ese empeñamiento en filmar las cosas tal como son, es decir, despojadas de motivos

y de trascendencia: «Eustache sacrifica la belleza, la poesía, que aspiran a transfigurar, a lo único que importa, la cotidiana realidad». De esto se desprende que «el mundo, en Eustache, es a la vez cercano y lejano, muy nítido e impreciso, encontrado y recompuesto arbitrariamente y, si la preocupación, el deseo del sexo lo llena y lo anima, no se encuentra en él erotismo alguno». Amengual, para quien el existencialismo es una de las referencias principales, encuentra aquí una forma de grandeza digna de Camus: «[Eustache] fue de los muy pocos en practicar esa forma de rebelión por la que abogaba Camus en *El mito de Sísifo*, una rebelión absurda contra el absurdo». Eustache es como un Rimbaud que «no encontrará su Abisinia»; al igual que el poeta, experimentó los límites de su arte en la desilusión suprema, la que consiste en comprender que la creación no permitirá curarse de «la infancia incurada» y de «el sufrimiento de ser adolescente» (con estas dos expresiones define Amengual la desdicha de los personajes de Eustache, cualesquiera que sean sus años, porque «están siempre exiliados en su edad»). Había comprendido que «como vivir en poesía, vivir en el cine es un espejismo», pero en vez de huir o de callarse, siguió creando en el seno de esa triste e insalvable constatación en la que «la soledad es irremediable e incurable la insatisfacción». Dicha constatación, por muy dura que sea, ¿no toca una profunda verdad del cine? Eustache vivió hasta el suicidio la imposibilidad de encontrar un equilibrio entre la vida y el cine; la búsqueda de este equilibrio, incesantemente repetida, constituye la belleza de este

arte pero define asimismo su melancolía. Melancolía adolescente, melancolía de cinéfilo.

Pero el «fracaso» de Eustache no es total, de otro modo sus películas no serían tan bellas. A partir sobre todo de *Numéro zéro* comprende que «la orientación estética entronca con el proyecto existencial: hay que crear su vida». Y lo que permite crear su vida y sacar partido de los fracasos es la palabra. De ahí uno de los pasajes más bellos del texto de Amengual: «“No vivía —incluidos sus amores con las mujeres— sino para contarlos después” [Jean-Noël Picq a propósito de Eustache]. No se debe ver aquí perversión de esteta cuando contar sigue siendo vivir. La creación tiene esa inmensa ventaja de que hasta los fracasos encuentran en ella su utilidad. Pueden ponerse en películas. El Alexandre de *La Maman et la putain* ofrece al respecto una excelente observación: “Al no venir ayer [a nuestra cita], me permite hablarle de ello hoy”. La palabra integra el hecho, por muy decepcionante que sea y del negativo obtiene un positivo». He releído a menudo estas pocas líneas luminosas y me atrevería a decir que me han ayudado a vivir. El texto de Amengual me ayuda a comprender no solamente todo lo que constituye la singularidad y la belleza del cine de Eustache, sino también lo que hay en sus películas (sobre todo en *La Maman et la putain*) que toca los fundamentos de mi propia vida. Es lo que podríamos llamar crítica de cine existencialista: un análisis que toma en cuenta la manera precisa en que las películas acompañan nuestras vidas.

De memoria, solo otro texto me procura ese mismo sentimiento de analizar lo que de manera más íntima me conmueve en un cineasta admirado: el que Jean Narboni dedicó a Ernst Lubitsch, titulado «La conjuration des ego»<sup>1</sup>. Lo cito con tanto más agrado cuanto, desde el punto de vista de la alegría de vivir, ¡Lubitsch se sitúa casi en las antípodas de Eustache! Lo que no impedía que este fuese un admirador de Lubitsch (dedicó uno de sus pocos textos críticos a *To Be or Not To Be*) y los dos coinciden al menos en un punto, desarrollado por Narboni: la opción de la no-opción, fuerza positiva en Lubitsch que se vuelve dolorosa en Eustache. Cabe señalar que la mayoría de los maestros de Eustache fueron creadores que estaban a favor de la ligereza y la alegría: Lubitsch, Guitry, Renoir, Trenet. La paradoja solo es aparente. Primero porque, desconfiando de sus tendencias austeras e intelectualistas, Eustache trató de tender hacia la ligereza, no alcanzándola, en el mejor de los casos, más que a medias, mediante un humor desencantado o un desapego frívolo. Y sobre todo podríamos decir que el malestar existencial de Eustache es precisamente la imposibilidad de acceder a esa vida alegre que la infancia, las películas o las canciones nos prometen.

---

1. Jean Narboni, «La conjuration des ego», en *Ernst Lubitsch, Cahiers du cinéma/Cinémathèque française*, 1985, págs. 69-71. Cabe señalar que Jean Narboni fue, como Jean-Louis Comolli y el cineasta Guy Gilles, un espectador asiduo del cineclub que Amengual dirigió en Argel de 1947 a 1962 y que, según todos los testimonios, debió marcar mucho a estos jóvenes.

Menos infelices son aquellos que nunca han entrevistado la alegría o que nunca han creído en ella.

Volvamos a la palabra: hay que destacar hasta qué punto Amengual toma en consideración la de Eustache a través de numerosas citas de sus entrevistas, que están, es verdad, entre las mejores entrevistas de cineastas que conozco. Pero Amengual trata la palabra de Eustache como la de sus personajes, por su manera de «integrar en ella el fracaso». En sus declaraciones, en efecto, el cineasta no cesa de decir lo que ha fallado, a veces renunciando a sus opiniones, o bien define lo que le gustaría poder hacer sin conseguirlo. Sus declaraciones le permiten asumir paradojas o posturas que una película no puede contener. Entonces la palabra de Eustache se vuelve como una parte de su obra, otra manera de dar forma a su cine, de extraer algo de esas citas no cumplidas que serían sus películas.

Al cabo de treinta y tres páginas en las que lo esencial parece haber sido dicho, Amengual abre una nueva parte titulada «Verificaciones», previniendo así a su lector: «Conviene verificar ahora temas y argumentos que figuran, en estado a veces de simples afirmaciones o sugerencias, en las precedentes secciones». Y emprende entonces el largo y apasionado análisis de cuatro películas: *Les mauvaises fréquentations*, *Le Père Noël a les yeux bleus*, *La Maman et la putain* y *Mes petites amoureuses*. Es como si hubiera tenido que pasar por un desmenuzamiento sin concesiones de la obra en su conjunto, por un retrato lúcido del cineasta, de sus contradicciones, de su dificultad para ser y para hacer, para poder al fin entrar en profundidad en sus

películas. Todo lo que ha sido desarrollado anteriormente es tenido en cuenta, pero en beneficio de una comprensión más generosa e íntima de las películas. Amengual no se convierte en un adorador, sigue viendo lo que él considera como defectos, pero se convierte ahora en el abogado de aquel al que antes parecía inculpar, respondiendo en ocasiones a las reticencias de sus compañeros críticos, pero también a las suyas en lo que pueden tener de revelador. No duda entonces en manifestar su admiración (¡por fin!) por los aspectos más conseguidos de la obra («*La Maman et la putain* condensa en tres horas y media la historia del arte del cine»), sin ocultar su ternura por ciertas películas que le parecen más fallidas. A propósito de *Mes petites amoureuses* escribe que se trata de una película a ratos irritante, decepcionante, cuyo autor parece «casi siempre haber errado su tema, sus intuiciones», pero que al mismo tiempo es «la que más nos requiere, la única que habita en nosotros mucho tiempo después de su recepción». Y más adelante afirma finalmente: «Absolvemos la película, la coronamos, al ver en ella la verdad de una memoria, apagada en una vida apagada, o que se creyó tal, o que todo conspiró para hacerla creerse tal». El análisis crítico no basta pues para comprender plenamente la película, y Amengual sugiere que el afecto o la sinceridad pueden prevalecer sobre la coherencia.

Lo que llama particularmente la atención en esta parte es la libertad del enfoque. Amengual combina sus comentarios con referencias de todo tipo, digresiones sociales o culturales o reflexiones autobiográficas.

En un momento dado se permite escribir esto que haría gritar a más de un universitario: «Se habrá notado que hablo de estas *Mauvaises fréquentations* como si, olvidando que se trata de una película, estuviera ante la realidad, personajes reales, aventuras reales, un suceso, una biografía. Es en esto en lo que se reconoce el poder de un arte auténticamente realista: que nos fuerza a ver y juzgar primero la realidad, solo después el cine». Así, en la parte sobre *Mes petites amoureuses* aflorarán observaciones más generales, sobre la «triste condición de la adolescencia mediterránea» o, a partir de la escena en la que el personaje interpretado por Pialat corrige a Daniel cuando recita el alfabeto («En nuestro tiempo era: a, be, ce, de, e, efe, ge...»<sup>2</sup>), sobre «los adultos ignorantes» que creen saber más que los jóvenes porque son más viejos: «No les digas que Colón era genovés, si son españoles [los padres de Amengual lo eran] —menos aún que uno no está pegado a sus orígenes—. No llaméis lirio a una amarilis, acacia a una mimosa, con el pretexto de que pertenecen a la misma familia botánica, seréis el tipo más estúpido que ha existido en la tierra». Este sorprendente arrebatado que nos desvía de pronto de la película es una manera de demostrar la justeza de la escena, pero sospechamos también la evocación apenas disimulada de un recuerdo personal, de una posible vejación de la infancia. En varias ocasiones, Amengual se permite así observaciones personales que ponen de relieve el carácter íntimo de la obra de Eustache y de la relación

---

2. Pronunciadas en francés con «e» cerrada. [N. del T.]