

LA HERENCIA DE LOS BÁRBAROS:
FRAGILIDAD DE LA MEMORIA Y LUCIDEZ TRÁGICA
EN *AMIC-AMAT* Y *FORASTERS*, DE VENTURA PONS

*The Legacy of the Barbarians: The Decay of Memory and Tragic
Brilliance in Amic-Amat and Forasters by Ventura Pons*

Joan Ramon Resina
STANFORD UNIVERSITY

ABSTRACT

This essay analyzes two films by Catalan director Ventura Pons, to explore the problem of decadence and cultural restoration. Both films address the challenge of transmitting cultural values within a society in crisis or decline. The lack of natural conditions for social regeneration or reproduction leads to a search for a young “barbarian” (savior) capable of restoring the vitality of a dying culture. In Forasters and Amic-Amat, history is transformed from a linear struggle toward liberation into a circular system that allows identity to emerge from the repetition of particular destinies.

KEYWORDS: heritage, memory, tradition, history, *ricorso*

RECEIVED: May 9, 2012; ACCEPTED: August 22, 2012

RESUMEN

El ensayo analiza la problemática de la decadencia y la renovación de las sociedades en dos películas de Ventura Pons. En ambas el director catalán se enfrenta a la dificultad de la transmisión cultural en ausencia de condiciones orgánicas. La adversidad biológica plantea la necesidad de seducir a un heredero *ad hoc*, un joven “bárbaro” capaz de renovar la vitalidad de la cultura moribunda. En *Forasters*, este problema, previamente tratado en *Amic-Amat* desde la perspectiva de una sociedad dominada por el epicureísmo, se aborda en términos de hibridación y de síntesis dialéctica entre inmigración y autoctonía. La historia deja de ser un esfuerzo lineal hacia la liberación para avanzar en ciclos, desde el interior de los cuales la identidad emerge como efecto de la repetición de unos destinos que a veces llegan a tomar conciencia de su desdoblamiento y superan la tragedia de la individualidad.

PALABRAS CLAVE: herencia, memoria, tradición, historia, *ricorso*

RECIBIDO: 9 de mayo, 2012; ACEPTADO: 22 de agosto, 2012

La herencia de los bárbaros

Fragilidad de la memoria y lucidez trágica

en Amic–Amat y Forasters, de Ventura Pons

JOAN RAMON RESINA
Stanford University
Estados Unidos

*Ed è meraviglioso il ricorso di tali cose umane civili
l'idè' tempi barbari ritornati.*

Giambattista Vico, *Scienza nuova*.¹

Muchos directores se han interesado en el paso del tiempo y la devastación de las cosas humanas, pero pocos han meditado tanto como Ventura Pons sobre los riesgos de la transmisión cultural y la dificultad de encarnar una herencia. En este caso el riesgo tiene una vertiente personal, pues Pons es, dentro de la generación que se propuso reconstituir el cine catalán al final del franquismo, el único que, con 24 rodajes hasta la fecha, se ha convertido en un referente inequívoco de este cine. Su logro esencial consiste en incorporar una meditación sobre la precariedad de la identidad y la fragilidad de los enlaces temporales en una forma dramática asequible a todos, lo cual no quiere decir, en absoluto, convencional o formularia. En *Carícies* (1997) la descomposición de la vida urbana en viñetas sincrónicas transmite la crisis de las estructuras familiares y la difícil concatenación de las formas de vida recibidas, unas formas que la generación de Pons llamaría

1. Vico, *Scienza nuova*, p. 634.

burguesas y que en décadas recientes entran en la anomia que muestran muchas de sus películas. Pons lleva al cine una reflexión sobre la decadencia y una indagación sobre los orígenes. Esta reflexión alcanza altura metafísica en *Amic–Amat* (1999), enfrentándose a la cuestión de la muerte y las condiciones de la salvación en un vivo debate entre dos profesores. Estos personajes unidos por la amistad y, según confiesa uno de ellos, por una antigua atracción erótica, son los polos de una dicotomía existencial fraguada en actitudes opuestas respecto a la nada que se abre ante ellos, de modo que la pugna, lejos de ser “académica”, decide el triunfo de la forma o de la disolución. La escena tiene algo de arcaico: en realidad pertenece a Apolo y Dionisos, el ángel de la vida y el de la muerte, *eros* y *thanatos*. El film va, pues, más allá del modesto propósito de Pons de tratar la cuestión de si es o no posible una herencia homosexual, “si se puede ‘inseminar’ intelectualmente”.² El guión se basa en *Testament*, del dramaturgo Josep Maria Benet i Jornet, quien personalmente adaptó su obra para el cine. Que Pons eligiera un marco académico para la *mîse en scène* a fin de dar mayor realismo al tema de la inseminación intelectual indica que hasta cierto punto conocía de antemano la respuesta a la pregunta sobre su posibilidad. En cuanto a la relación entre pedagogía y homosexualidad, la tradición platónica ya la había afirmado hace unos cuantos siglos.

En realidad el problema atacado por Pons y por Benet es otro. En *Amic–Amat* la relación pedagógica trasciende la mera atracción homoerótica y deviene francamente sexual. El platonismo combate el descenso a la intimidad carnal, esto es, la comunión en el cuerpo que, en este caso y conforme al dictado neoplatónico, es una tumba, pues el profesor es un enfermo en fase terminal. Esa misma noche va a implorar la eutanasia como máxima prueba de amistad. Y a la vez que se dispone a darle al cuerpo una última satisfacción antes del espasmo definitivo, lucha para asegurar

2. Pons, *Els meus (i els altres)*, p. 235.

alguna forma de continuidad espiritual. Pero esto último exige resolver el problema de la identidad, de la huella individual en la memoria colectiva; esto es, resolver filosóficamente el problema de la paternidad. El profesor se encuentra ante una divergencia de objetivos (satisfacción somática como alegoría de la muerte, o transmisión y vida del espíritu) entre los que debe decidir en un tiempo que se agota por momentos. Si opta por el placer, no conseguirá engendrar en la belleza (definición platónica del *eros*) y perderá la oportunidad de transmitir la herencia. Se verifica así la comunicación y contaminación mutua de las viejas eternidades morales de ultratumba en su secularización contemporánea, conforme a la interpretación que hacía Roger Caillois del reflujo de la visión providencial de la historia.³

En *Amic-Amat* el placer sexual es la llave de la libertad para cada uno de los personajes, a la vez que abre un espacio de violencia y de humillación aparentemente inexpiables. La salvación es posible sin embargo por medio de la disolución erótica, esto es, por la entrega del yo a un objeto heterónomo a través de un eros homosexual. El combate por la memoria deviene entonces una lucha entre el éxtasis de la carne y el de la identidad, modalidades opuestas de una misma meta: poner fin a la conciencia de separación y de finitud.

La cuestión a resolver es si la decadencia física puede seducir, no ya a un cuerpo joven al que repugna la imagen anticipada de su destino, sino a una mente joven a fin de que reciba su herencia intelectual. No es una concesión cualquiera. Recibir la herencia es dejarse atrapar por la responsabilidad de dar continuidad biológica a una identidad histórica. El profesor debe convencer al estudiante para que adopte valores opuestos a los que él mismo observó en el pasado y pague la deuda reproductiva contraída por él.

3. Caillois, "Metamorphoses of Hell", p. 310.

Amic–Amat trata el problema de la continuidad por el lado del origen. La tradición a transmitir se remonta a Ramon Llull, patriarca del idioma catalán. Tras ocho siglos, esta tradición, que no es otra que la conciencia misma de la catalanidad, agoniza en un contexto de crisis demográfica causada por la moderna transvaloración de los valores y la exacerbación del egoísmo. La rebelión axiológica del sujeto moderno disloca el sentido del tiempo, deteniendo el movimiento teleológico de la tradición en la instantaneidad del goce. En el caso concreto de la cultura catalana, la supervivencia de la tradición es además consustancial a su ubicación política. Y aunque ni el film ni la obra de Benet i Jornet lo aborden, este aspecto político se da implícito en el regreso del profesor de un largo exilio académico. Repatriándolo, antes de morir, rescata el legado cultural del olvido en la propia tierra de origen. Sólo un soplo de actualidad puede revivir el espíritu de Llull, que existe exclusivamente en las circunvalaciones de un cerebro próximo a apagarse y en su metáfora, el disco duro del ordenador, que el estudiante destroza antes de romper también la última copia en disquete. Pero en esta rebelión nihilista contra el destino, el profesor descubre la oportunidad de dar cima a su apuesta pascaliana. Si un libro sólo vive a condición de que un lector lo asimile mediante un acto de comunión a la vez espiritual y somática, el profesor obliga al estudiante a convertir el manuscrito leído en memoria orgánica tras provocarle para que destruya el último soporte artificial del texto. La aniquilación de la letra fija el espíritu en la materia de un cerebro joven y evolutivo.

Para resucitar un alma antigua que el profesor califica de “fósil antediluviano”, la pedagogía deberá predisponer un cuerpo a encarnar fines que lo trascienden. Esta es la tarea clásica de la pedagogía. Por esta razón, la última escena del film recupera las primeras imágenes encerrándolas en el círculo que la conciencia refleja y dotando al rito de ataviarse para el encuentro sexual de un tono sacrificial. Durante la lenta y deliberada unción del pros-

tituto, el cuerpo es erotizado por una iluminación candente, que lo mismo puede aludir al fuego del infierno interior del personaje que a la luz crepuscular de una conciencia que retoña.

Forasters (2008) recupera el tema de la continuidad, pero ahora no desde la problemática de mantener la conciencia del origen sino desde el sentido de agotamiento de la tradición. Si en *Amic–Amat* la referencia literaria a ésta era el *Llivre d'amic e amat*, de Ramon Llull, ahora el referente será *Bearn*, una novela de Llorenç Villalonga sobre la decadencia de la aristocracia mallorquina, representante de un mundo que se hunde para siempre (“amb ella desapareix tot un món”).⁴ Merece la pena precisar la importancia de esta referencia, más sutil que la referencia a Llull en el film anterior. Pons ha confesado un motivo trivial para la selección del libro que pone en manos de Emma, una matriarca que rige férreamente la vida de su familia mientras padece una enfermedad terminal. Según dice, buscaba un libro de tamaño grande para la escena en que Anna, la hija de Emma, amenaza a su madre con este objeto, y encontró en su biblioteca el primer volumen de las *Obras completas* de Villalonga, que contiene *Bearn*.⁵ Ahora bien, este libro, elegido al azar de sus condiciones físicas, se convierte eficazmente en focalizador del estado de ánimo de Emma y en vehículo de su herencia simbólica. Se trataría de una casualidad feliz, difícil de creer en un director capaz de cambiar hábilmente el título de *Testament* por el luliano de *Amic–Amat* en la adaptación cinematográfica. El hecho es que la referencia a *Bearn* se impone con fuerza apodíctica cuando Manuel entrega el libro a Anna y ésta lo abre por la página titular de la novela. En este momento un primer plano de *Bearn* ocupa la pantalla y su referente subjetivo, la conciencia del personaje.

4. Villalonga, *Bearn*, p. 30.

5. *Ibidem*, p. 103, n. 27.

Sin embargo, en *Forasters* el heredero ya no es un alumno sino el propio profesor de literatura, que regresa a Barcelona para completar el traspaso de la herencia. Así, la secuencia del regreso al principio de la película establece la modalidad retrospectiva del film y adquiere valor clausural cuando Pons termina de contar su historia, dando al retorno de esas primeras imágenes el carácter de una revelación suspendida. El viajero regresa al espacio de la memoria para adquirirla definitivamente, comprando el piso que un día fuera de Emma. Así, este empezar por el final es también una manera de cerrar un ciclo. En la lógica diacrónica, este traspaso de la propiedad ha tenido lugar desde el principio, pero hasta el final no sabremos que se trata del último trámite en la recepción de una herencia transmitida mucho antes. El grueso central del film deviene entonces la excavación de unos hechos en la profundidad de una memoria colectiva. Y son estos hechos los que explican y dan sentido a una banal operación inmobiliaria.

Forasters comparte con *Amic–Amat* la preocupación por la continuidad de una sociedad agotada moral y biológicamente, pero invierte los términos del análisis. En el film anterior el heredero oponía un nihilismo pueril al eros generativo del profesor, que insistía en transmitirle antes de morir un manuscrito que contiene el código genético de una cultura. En *Forasters* es un niño, Manuel, quien recibe agradecido el libro de manos de una vecina exasperada por la enfermedad que la destruye (de nuevo el cáncer como metáfora de la descomposición interna de una sociedad). Y Manuel responde al afecto de la moribunda identificándose con ella hasta el punto de convertirse en profesor de filología catalana. Manuel toma el relevo de la identidad rubricando este acuerdo tácito con el afecto que siente hacia el pasado personificado por Emma. Es indudable que al presentarse a Ahmed como “Manel” (“Em dic Manel”, “Me llamo Manel”) afirma su catalanidad, pero no porque esta variante onomástica sea la traducción catalana de “Manuel”, como supone David George viendo en ello

un mensaje político,⁶ sino porque es su forma coloquial e implica familiaridad. Adoptando esta forma, Manuel elimina la ambigüedad respecto a su condición civil (ya no es un inmigrante), pero también introduce a Ahmed al círculo de una familiaridad inclusiva. El reflexivo “me llamo”, en contraposición a un impersonal “me llaman”, tiene aquí valor de agencia moral. Manuel se define como autóctono justo después de prorrumper en una carcajada que es a la vez el signo de un reconocimiento y de una liberación. Esta risa es un “sí” nietzscheano al eterno retorno de lo vivido, pero también resuena en ella la aceptación del papel que le corresponde a Manel en la dialéctica entre memoria y pronóstico. En la naturalidad con que se presenta como “Manel” hay un deje de ironía, propio de quien ya ha cubierto la distancia entre la condición de forastero y la de autóctono, que el recién llegado aún ha de recorrer. Por eso las palabras con que se despide (“Tú y yo tenemos que hablar”) tienden un puente dialéctico e insinúan la existencia de un vínculo preestablecido que Ahmed desconoce pero acabará por descubrir.

Si en *Amic-Amat* el profesor regresaba para depositar su memoria en un heredero autóctono, en *Forasters* la tradición se salva depositándola en un heredero exógeno, en un *bárbaro* en el sentido etimológico del término. Hijo menor de una familia procedente de la inmigración española de los años sesenta, Manuel se siente atraído por la familia autóctona que vive en el mismo edificio, y devolviendo el afecto que recibe de Emma convierte la lectura de *Bearn* en una vocación. Cuarenta años después de recibir aquel obsequio, regresa para ocupar el piso de la descompuesta familia catalana. El que había sido forastero acaba haciéndose cargo del patrimonio físico y cultural de una sociedad exhausta. En este caso la herencia implica aceptar el ambiguo don de la autoctonía a cambio de asumir la responsabilidad por la memoria.

6. *Ibidem*, p. 103, n. 27.

Con esta responsabilidad, Manuel acepta un destino que se ha revelado trágico, pero esta lo libera del determinismo de una cultura “forastera” que amenazaba con circunscribirle en una excepcionalidad pre-trágica, como le ocurre a su hermano Salva, quien encarnará todos los tópicos con que los vecinos de abajo juzgan a los recién llegados y acabará reabsorbiéndose en sus orígenes y desapareciendo.

Ventura Pons afirma la posibilidad de suscitar emotivamente una continuidad de destino entre cuerpos que entran y salen de un mismo escenario al ritmo de los ciclos biológicos. La autotonía es una ilusión de permanencia en la *longue durée* de unos hábitos, que otros hábitos vienen a perturbar antes de reducirse a un común denominador con los primeros. Así se recrea constantemente el consenso civil que da su identidad a una sociedad determinada.

La película se desarrolla en dos tiempos, diferenciados visualmente por la intensidad del color. Mientras que el espectro completo representa el siglo XXI, las secuencias en sepia se remontan a los años sesenta del siglo pasado, cuando la relativa homogeneidad de Cataluña entró en crisis a causa de una oleada migratoria peninsular. El choque cultural de aquella dislocación demográfica se plasma por medio del contraste entre el rencor tenso y expectante de la familia catalana, por un lado, y por otro lado el baile, gritos y violencias de la cultura extrovertida que se ha aposentado en el piso de arriba. Las escenas que representan el nuevo siglo muestran la descomposición de la familia tras la muerte de la madre, con la exasperación de las pulsiones egoístas de los familiares y la repetición de los destinos cuando Anna regresa para morir en la misma cama donde había muerto su madre cuarenta años atrás. El desdoblamiento de un mismo destino en dos personajes discretos, Emma y Anna, se representa por el procedimiento de interpretarlos una misma actriz, Anna Lizaran, y por la aparición de paralelismos que desafían la contingencia. Si a Emma la perturbaba el ruido procedente del piso de arriba, Anna, que en su

juventud se rebeló contra su madre dejándose embarazar por el hijo mayor de los vecinos, detesta la música de unos nuevos inmigrantes venidos de un sur más lejano.

El sur deja de ser un lugar geográfico determinable para convertirse en la metáfora de una dislocación cultural. Así, la inmigración procedente del sur invierte el ciclo histórico que puso los cimientos de Cataluña con la invasión de la Hispania romana por los bárbaros del norte. En *Forasters*, Pons representa, pues, lo que Giambattista Vico denominó un *ricorso*. Con este término, Vico se refería a una correspondencia entre momentos históricos distintos que permite comprender la repetición de las cosas humana en el resurgir de las naciones (“il ricorso de le cose ummane nel risurgere che fanno le nazioni”).⁷ Si el sentido de la película se redujese al mensaje políticamente correcto de la tolerancia debida a los inmigrantes, apenas tendría interés. Pons, sin embargo, no adopta un tono moralizante ni se arroga el papel de juez de la historia, porque no comparte la idea hegeliana de que el presente abarca la totalidad de la consciencia. Más bien, el presente parece someterse a un patrón ahistórico bajo la forma de movimiento cíclico. Basta observar cómo sus personajes, que afligiéndose entre sí contribuyen a su propia miseria, sufren procesos biológicos, sociales e históricos y acaban adaptándose mejor o peor a ellos. La historia, para Vico, tampoco consistía sólo en hechos y acciones, sino también en sucesos y acontecimientos.⁸ No es un progreso constante hacia una ordenación justa y definitiva. No camina hacia una edad de oro o una república armónica. Para él, el verdadero fin de todo progreso es la decadencia al término del ciclo, tras el cual se abre otro ciclo o *ricorso* a partir de un nuevo estado de barbarie que equivale a un resurgimiento. Vico afirma, pues, la existencia de un patrón de los tiempos históricos. Según este modelo, lo que ha ocurrido en

7. Vico, *Scienza nuova*, p. 633.

8. Löwith, *Meaning in History*, p. 126.

el pasado volverá en el futuro con una regularidad que la norma intrínseca de una cultura determinada.

No hace falta insistir en la correspondencia de la idea de Vico con la estructura temporal de *Forasters*, título de la obra teatral de Sergi Belbel, que Pons, siguiendo el impulso que le llevó a retitular *Amic–Amat*, podría muy bien haber titulado “Bàrbars”. Pero tal vez valga la pena hacer notar que la fuerza dramática de esta película reside en la inmanencia del destino, que en una cultura de carácter sagrado habría constituido una pauta metafísica. Aquí la salvación no se encuentra en la transposición del dolor y el temor a una esfera transcendente, sino que se incorpora a la historia en calidad de nexo entre un pasado abolido y un futuro incierto. Esta inmanencia supone la continuidad del trabajo destructor (el cáncer reaparecerá en los herederos) y la disgregación, de acuerdo con una ley histórico-natural responsable de los ciclos y de la imposibilidad de imaginar un *telos* o rescate definitivo.

La repetición atávica no es un arquetipo en el sentido en que el filósofo catalán Eugeni d’Ors imaginaba ciertas permanencias formales en el flujo de los tiempos. Con su teoría de los *eones*, término derivado del neoplatonismo, d’Ors intentó fundamentar la existencia de invariantes en el flujo histórico. Estas constantes las distingue estrictamente de los *ricorsi* de Vico, afirmando que con los eones no pretende abordar la regularidad ni la periodicidad del retorno sino la existencia de elementos atemporales que sirven de puntos de apoyo a la razón para desentrañar la forma de los acontecimientos. Tampoco alude a leyes históricas sino a determinados tipos,⁹ que equivaldrían a los “factores recesivos” en la teoría de la herencia biológica de Mendel, esto es, a rasgos que regresan al cabo de generaciones y que sirven de substrato fijo a las modificaciones y variaciones, constituyendo en su conjunto algo así como un tipo o especie.¹⁰

9. d’Ors, *Lo barroco*, p. 108.

10. *Ibidem*, p. 112.

No es preciso demostrar que la recurrencia de situaciones en *Forasters* no obedece a la lógica de los eones, aunque tampoco es difícil identificar un tipo de familia catalana en el centro de la preocupación de Pons por la continuidad cultural. En ambos films, la familia es el núcleo social que se descompone y sateliza los elementos integrantes en torno a una identidad y un sentido histórico ausentes. Lo que recurre no es pues una ley histórica sino más bien una estructura, una especie de juicio metahistórico que condena a una cultura, atenazada por un exceso de conciencia y de introversión, a reingresar en una “barbarie” sensual que es a la vez penitencia y salvación. Escribe Vico: “Y eso, dado que tales pueblos, como bestias, se habían habituado a no pensar en otra cosa más que en sus particulares intereses, propios de cada uno, y habían llegado al máximo del refinamiento, o mejor dicho del orgullo [...] y así [...] vivieron como bestias desmesuradas en una soledad de espíritu y de aspiraciones, sin que apenas dos pudieran ponerse de acuerdo porque cada uno de los dos perseguía su propia satisfacción o capricho.” La disensión y la guerra civil devuelve estos pueblos a una condición primitiva. “De tal guisa —dice Vico— que al cabo de largos siglos de barbarie, acaben por oxidarse las malnacidas sutilezas del malicioso ingenio que habían hecho de ellos fieras tan desmesuradas con la barbarie de la reflexión.”¹¹ En la simetría de acontecimientos en dos generaciones de una misma familia catalana compuesta de “bestias desmesuradas” en la soledad de su espíritu y aspiraciones, Pons muestra la dinámica interior de una cultura enervada por un refinamiento orgulloso que se manifiesta como barbarie en la brutal lucidez de la madre moribunda o en los torpes prejuicios del abuelo. Cuando los pueblos se marchitan en esta última plaga civil, dice Vico, vienen naciones mejores a conquistarlas y conservarlas desde fuera.¹² Esta es, sin duda, la sentencia

11. Vico, *Ciencia nueva*, p. 239.

12. *Ibidem*.

histórica que pesa sobre Cataluña, tierra repetidamente ocupada por culturas extrañas que llegan a competir con la autóctona en su propio territorio y que, mediante un enfrentamiento dialéctico de seducción y repulsión, le inyectan vitalidad, impulsando nuevos ciclos. “Queriendo las naciones perderse a sí mismas, y acaban por salvar sus restos en la soledad, de donde, cual fénix, resurgirán nuevamente.”¹³

Es dudoso que Pons o Belbel se inspiraran en Vico, pero este es un detalle sin importancia, pues la idea de una historia cíclica forma parte de la concepción moderna del tiempo histórico, popularizada tanto a través de Oswald Spengler y de Arnold Toynbee, deudores de Vico, como, ya en la estricta literatura, por W. B. Yeats, T. S. Eliot o James Joyce, y por supuesto Nietzsche, de quien Josep Pla afirma que la teoría del eterno retorno tiene valor permanente, porque nada de importancia en la vida pública o histórica se resuelve realmente.¹⁴ El propio Pons ha indicado la estructura circular de *Carícies*, observando que, después de setenta minutos, la película regresa al comienzo, en el cual se hallaba implícito el final.¹⁵ No importa cuáles sean sus referentes filosóficos; la preocupación por el tiempo es indudable, como lo es la combinación de angustia por la aparente falta de salida histórica y de confianza en una vitalidad asociada no a los sentimientos privativos de la reflexión sino a unas necesidades primarias. La apuesta por la circularidad es un medio de escapar al terror de una historia sumida en un perpetuo transformismo.

Ahora bien, terror ante la historia y redención por el heredero son un trasunto de la concepción cristiana del tiempo.¹⁶ Enten-

13. *Ibidem*, p. 240.

14. Pla, *Notes del capvesprol*, p. 410.

15. Pons, “My Third Belbel”.

16. Hay alguna alusión a la tradición cristiana en el paisaje urbano y en la secularización de algunos arquetipos. *Amic–Amat* nos presenta una *pietà* invertida en la escena, filmada con telón de fondo gótico ante Santa María del Mar, en que una hija, que acaba de triturar los prejuicios liberales de una madre estéticamente emancipada, la consuela tomándola prácticamente en su regazo.

dámonos, en el cine de Pons no hay tratamiento religioso de la imagen, pero sí una estructura cristiana del tiempo que avanza en busca de una redención. Cuando se dé, ésta será secular, pero por lo mismo incierta y siempre en trance de frustrarse. En *Forasters*, en cambio, Pons trata de superar la linealidad de la historia en el punto en que su continuación abre una perspectiva de terrores inciertos. Por esta vía no hay trascendencia. Heidegger ya apuntaba que la historicidad de la existencia humana cierra toda perspectiva de trascender el tiempo. No hay, por tanto, milagros de apertura que permitan resolverla en una superhumanidad o en una esfera metafísica. Tampoco es posible expandir el presente hasta convertirlo en una eternidad inmadura (tentación del estudiante en *Amic–Amat*). Otra tentación, vaticinada en el siglo pasado por Mircea Eliade, es la reintegración en el horizonte de los arquetipos y la repetición, rechazando por peligrosos cualesquiera gestos que puedan traer consecuencias “históricas”.¹⁷

Pons alude a la dificultad de la sociedad catalana actual para llevar a cabo este tipo de gestos. El futuro es para ella una forma retórica, un tropo de su modernidad, efecto de la incorporación de las modas que triunfan en otros lugares. No es el correlato protensional de la superación de su real o aparente fatalidad histórica. Esta fatalidad la muestra Pons con toda crudeza en *Forasters*. Cualquiera que haya sido la forma histórica de la vida catalana —y Pons alude a la historia situando la acción en un edificio de fines del siglo XIX—, en este film nos la muestra gravitando hacia el equilibrio de la muerte. El hecho de filmar la película casi exclusivamente en el interior de la vivienda, interpolando algunas tomas exteriores que objetivan y localizan el punto de vista, acentúa la sensación de claustrofobia, de intimidación envenenada por pasiones y silencios fermentados, de una forma de vida que toca a su fin.

17. Eliade, *Myth of the Eternal Return*, pp. 153-154.

La antigua forma menestral de la vida catalana, orgullosa de las virtudes identificadoras del trabajo y la austeridad, se ve atacada de fatiga histórica en el siglo XXI, paralizada por el temor a un gesto que acarree consecuencias irreparables.¹⁸ Tal es el gesto de Anna al transgredir con su sexualidad las convenciones que la familia interpone entre ella y los bárbaros del piso de arriba. Pero no deja de ser un gesto desesperado, incapaz de desviar la fatalidad que la madre le vaticina con una lucidez que equivale a una maldición. A fin de cuentas, si la juzga con tanta dureza es porque la ve atrapada por el horizonte de la repetición. Al cabo la rebeldía de Anna es tan impotente como la sumisión abyecta de su hermano.

El drama de estos personajes radica en el hecho de que, sustraídos a las formas arcaicas de vida, que proyectan sobre los nuevos vecinos, ya no pueden extraer energías de los mitos de remozamiento que contienen las culturas premodernas. Estas culturas, en la medida en que viven fuera de la historia, pueden renovarse ritualmente en la perennidad de unos modelos fundacionales. Según Eliade, el secreto de las sociedades tenidas por primitivas consiste en la abolición periódica del tiempo y la recuperación de sus virtualidades en el umbral de cada “nueva vida”.¹⁹ Las culturas arcaicas, dice Eliade, participan regularmente en la repetición de la cosmogonía, el acto creativo por excelencia.²⁰ En *Forasters*

18. Al situar la acción en un barrio de origen industrial y en un piso de carácter pequeño burgués, Pons corrige de manera realista el acento clasista que imprime Belbel a la dialéctica entre autóctonos y recién llegados, situando a ambas familias de manera socialmente incongruente en un mismo edificio “burgués” a la vez que proyecta sobre los recién llegados todas las marcas de la marginación social, cultural y económica. A esta simplificación, que pasa por alto el hecho de que, en la segunda mitad del siglo XX, los inmigrantes en los pisos altos de la burguesía barcelonesa tendían a ser funcionarios del estado franquista o nuevos ricos formados al calor de aquel estado, responde Pons localizando la zona de contacto y de fricción entre inmigración proletaria y autoctonía en un distrito de tradición obrera.

19. Eliade, *Myth of the Eternal Return*, p. 158.

20. *Ibidem*.

también se alude a la renovación de la sociedad por la inserción periódica de representantes del hombre arcaico, sujeto a unas costumbres y unos ritmos que, a la vez que entran en conflicto con las costumbres locales, estimulan los restos pasionales autóctonos e inician un nuevo ciclo.

La modernidad deja a estos personajes terminales una única forma de creatividad, la que procede de un acto libre de auto-creación. Ser libre, para el individuo cuya substancia es histórica, consiste en hacer historia. Pero la historia es precisamente lo que aterroriza a una sociedad que ha olvidado cómo abolir el tiempo en rituales de regeneración colectiva, de los que la música rítmica que procede del piso de arriba es un vestigio y una muestra. A este propósito Josep Maria Benet i Jornet ha dicho que “la conciencia del tiempo es sentida de manera angustiosa, desolada, por los personajes de la obra dramática de Belbel”, pero su comentario se aplica igualmente a la versión cinematográfica de Pons, la cual también transmite una conciencia trágica del tiempo sentida “en el preciso momento de deslumbradora lucidez, del reconocimiento y de la desgarrada aceptación de la tragedia, de la aceptación de esta especie de monstruo que puede decirse que es el tiempo; puede expresarlo... cuando la muerte, punto final, abre la boca para devorarnos”.²¹ Ahora bien, el fogonazo del reconocimiento no puede expresarse de manera tan efectiva en el lenguaje cinematográfico como con los medios simbólicos de que dispone el teatro. Así, en la producción de *Forasters* de Estel Cristià y Max Glaenzel en el Teatre Nacional de Catalunya, una serie de espejos multiplicaban las imágenes de Anna y su sobrina Rosa, convirtiendo la mirada entre éstas en un abismo temporal en el cual se reconocen simultáneamente varias generaciones de mujeres a través de diversas muertes y seducciones carnales. Sharon Feldman describe este momento como “una representación simultánea de muchas

21. Benet i Jornet, “Sergi Belbel”, p. 18.

muertes, muchos besos y muchos abrazos a través del tiempo”.²² Pons ha sustituido el cruce de miradas por el encuentro sexual entre Rosa y Ahmed, espiado por la cámara como si fuera la mirada de Anna, quien no necesita asistir presencialmente a la escena, pues le basta con revivir la que tuvo lugar cuarenta años antes entre Salva y ella misma. Y en este preciso momento Pons corta a una visión del templo expiatorio del Sagrado Corazón de Jesús en el Tibidabo y de éste a un plano general largo de Barcelona, como si la banal transgresión de Rosa y de Anna se sumergiera en la suma de impulsos y miserias que constituyen la gran ciudad para disolverse en su corazón palpitante.

En la acotación pertinente en el texto de la obra dramática, Belbel añade que, al mirar la hija muerta en el siglo XXI a su sobrina y encontrarse con ella misma cuarenta años antes en el momento decisivo de su vida, viéndose desde el lecho en que murió su madre y donde ella misma está muriendo cuarenta años después, se produce un desdoblamiento generalizado en que “todas ellas parecen entender un misterio hasta entonces oculto o impenetrable”.²³ En este momento, la intensidad de las miradas cruzadas entre tres generaciones de vivos y muertos produce “una brutal explosión de una luminosidad absolutamente cegadora”. Y Belbel concluye la acotación con las palabras: “Como si asistiéramos, de golpe, al origen del universo.”²⁴

Este regreso a la matriz de la gran ciudad no es otra cosa que la anulación del tiempo y la refundación de la sociedad por contacto con los arquetipos. Afirma Eliade que el horizonte trágico, que no es sólo la muerte individual sino también la posibilidad creciente de la extinción colectiva, es el precio que la modernidad debe pagar por haber trascendido el horizonte de los arquetipos y de la repetición. Para él, la única salida que le queda al hombre

22. Feldman, *In the Eye of the Storm*, p. 227.

23. *Apud. ibidem*, p. 226.

24. *Ibidem*.

moderno es afirmar una libertad que no excluya a Dios y concretamente al Dios cristiano; es decir, creer literalmente en un *Deus ex machina* que permita a la vez vivir históricamente y trascender las leyes naturales.²⁵

No es esta la solución de Pons (ni de Belbel) al problema de la decadencia. Director y dramaturgo no recurren al mito para obtener una purificación cósmica. Y si aparece un príncipe azul que vence al dragón del tiempo, lo hace en la persona de un prostituto profesional (*Amic-Amat*) o del hijo menor de una familia de inmigrantes ruidosos y violentos (*Forasters*). Pero la victoria no es duradera y cada generación debe procurarla de nuevo. Esto significa que el redentor lo es a condición de quedar él mismo atrapado en el ciclo que accede a renovar. Pons encierra en la dialéctica entre caducidad y continuidad el núcleo filosófico de su cine. En *Forasters* la repetición es inevitable, nos dice, no sólo para los miembros de una familia que odia en los predecesores lo que ellos mismos están condenados a reproducir, sino también para el “otro”, los vecinos de arriba, los forasteros de un país lejano —Andalucía en los años sesenta, Marruecos en la actualidad— que a su vez formarán parte de este juego repetitivo que es la vida en la película.²⁶

Si el secreto que se revela en el momento culminante es la identidad de los destinos en el dolor en tanto que “fuerza universalizadora”,²⁷ Pons abre una perspectiva temporal no contemplada por Eliade, aunque sí por Vico. Porque aunque sus personajes sean históricos —y de ahí su tragedia— no por ello trascienden las leyes naturales. Su libertad consiste en la afirmación nietzscheana de la fatalidad, en el reconocer el futuro en el pasado y éste en aquél. No hay aquí fluidez de la identidad cultural.²⁸ Por el contrario, frente a la licuefacción de la identidad en la socie-

25. Eliade, *Myth of the Eternal Return*, p. 160.

26. Pons, “My Third Belbel”.

27. Feldman, *In the Eye of the Storm*, p. 229.

28. *Ibidem*.

dad contemporánea, en que la “hibridación” sustituye a las viejas estrategias de “asimilación” en las preferencias de la elite cultural global,²⁹ Pons propone la resistencia de unas estructuras de conducta más tenaces que las representaciones individuales de los sujetos y que los orígenes raciales o culturales de éstos. Si a estas estructuras queremos asignarles membretes de clase o nacionales, eso corre por cuenta y riesgo del crítico. Pero si tomamos en serio las ideas de universalización y equiparación por el dolor, y de renovación por el afecto, entonces debemos concluir que en sus películas Pons aborda la catalanidad metafóricamente como el momento de conciencia de la condición trágica de la cultura en su esfuerzo por trascender la caducidad a que la condena su inextricable dependencia del cuerpo. [E]

Bibliografia

- Bauman, Zygmunt. *Liquid Life*. Cambridge, Polity, 2005.
- Benet i Jornet, Josep Maria. “Sergi Belbel, tot just comença”, prólogo a Sergi Belbel, *Forasters*, Barcelona, Proa, 2004.
- Caillois, Roger. “Metamorphoses of Hell”, en *The Edge of Surrealism*, compilación de Claudine Frank, Durham (C. del N.), Duke University Press, 2003, pp. 298-311.
- Eliade, Mircea. *The Myth of the Eternal Return or, Cosmos and History*, traducción de William R. Trask, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1971.
- Feldman, Sharon. *In the Eye of the Storm*, Lewisburg (Penn.), Bucknell University Press, 2009.
- George, David. *Sergi Belbel and Catalan Theatre: Text, Performance, and Identity*. Woodbridge-Rochester, Tamesis, 2010.
- Löwith, Karl. *Meaning in History*, Chicago, University of Chicago Press, 1949.
- d’Ors, Eugenio. *Lo barroco*, Madrid, Aguilar, s.f.
- Pla, Josep. *Notes del capvesprol*, vol. 35 de sus *Obres completes*, Barcelona, Destino, 1979.

29. Bauman, *Liquid Life*, p. 30.

- Pons, Ventura. *Amic–Amat*, Barcelona: Els Films de la Rambla, 1999.
- . *Forasters*, Barcelona: Els Films de la Rambla, 2008.
- . *Els meus (i els altres)*, Barcelona, Proa, 2011.
- . “My Third Belbel”, en <<http://www.venturapons.com/forasters/notesdirectoreng.html>>. Fecha de consulta, 27 de noviembre de 2012.
- Vico, Giambattista. *Scienza nuova. Opere*, edición de Fausto Nicolini, Milán, Riccardo Ricciardi, 2006.
- . *Ciencia nueva*, traducción de J. M. Bermudo y Assumpta Camps, Barcelona, Orbis, 1985, 2 vols.
- Villalonga, Llorenç. *Bearn*, Barcelona, Club Editor, 1969.