

II Premios María Luz Morales

Mellor Ensaio Escrito Audiovisual Internacional

Proxecto: ‘Latexos de saudade no cinema’

Autor: Fernando Redondo



Un filme musical de Hollywood de 2016, de amplo recoñecemento público, *A cidade das estrelas. La La Land*. (Damien Chazelle) remata cunha secuencia na que se pón en imaxes a renuncia, a resignación e unha fonda melancolía. Case trinta anos antes, John Huston dirixía, cumpridos xa os 82, nunha cadeira de rodas e axudándose cunha mascariña de osíxeno, *Dublineses (The Deads, 1987)*, que remataba co relato dun amor de xuventude, perdido no tempo, confinado para sempre na morte e que reclamaba do interlocutor de tal relato reflexións, tamén, de morte, acompañado todo dunha lúcida consciencia do tempo que pasa. De que nos están a falar ambas as dúas secuencias? É quizais a saudade o que une os finais de senllos relatos fílmicos que rematan con esta última invocación a un sentimento de perda, de ausencia, de baleiro?

Para sabermos de que falamos cando falamos de saudade, cómpre ir case de maneira obrigada ao que deixou escrito Ramón Piñeiro: “Un eco de algo, sentimento sen obxecto, o puro decorrer espontáneo do sentimento ceibe de toda relación co pensamento e a vontade”.¹ O cerco conceptual, tratando de acoutar ata onde chega o despregue semántico da saudade, vai parar finalmente aquí: “É o sentimento de soidade ontolóxica do home, a voz da intimidade humana”.² Ao seu carón van comparecendo sentimentos afíns, como os da morriña, a melancolía, a añoranza ou a soidade. A nota máis constante da saudade será, ao cabo, a relacionada co amor e coa ausencia. Será, daquela, a saudade a conciencia doorosa dunha vida que se desexou vivir? Dúas películas tan distintas entre si como as mencionadas tratan disto, e disto vai a maneira de pechar ambos os dous relatos.

Se seguimos o fío do pensamento do que vai tirando Piñeiro, atopamos nalgún tramo a figura de Teixeira de Pascoaes, E de aquí xorde necesariamente o alento poético que desprende o sentimento da saudade, da que interesa suliñar o que el chama “índole

¹ Ramón Piñeiro (2001). *Filosofía da Saudade*. A Coruña: La Voz de Galicia/Galaxia. P. 36.

² *Ibíd.* P. 42.

musical do Ser”, e que tan certeira ven exposto na obra de Rosalía de Castro, ben coñecida polo pensador portugués. Polos vieiros da poesía e da música é posible, xa que logo, ir alén do que a percepción primeira do real nos dá a saber. Cabería dicir algo semellante do cinema, para xunguilo así a esa cadea na que se xuntan a saudade, a poesía, a música e o coñecemento? Non o menciona Pascoaes, mais atendamos ao seguinte: “O son é luz ouvida, como a luz é son visível; (...) E há apenas luz e son, inteligência e coração, (...) A música é o encanto do homem, porque sendo ela no remoto de todas as cousas, aspiramos a ouvi-la de perto, como definição dos nossos sentimentos e do sentir universal, da própria vida. A nosa intimidade e a das cousas são a mesma intimidade”.³ O son (incluído, por suposto, o musical) e a luz como metáforas do acceso ao coñecemento e, en consecuencia, como alusión a unha forma posible de experimentar a transcendencia. Pascoaes sinala que interromper ese tránsito sería como ingresar nun presente duradoiro. Engade que o presente do vivir é ficticio e que o home, no canto de ser presente, é un ausente no pasado e no futuro.⁴

Cando Gretta Conroy escoita en *Dublineses* “The Lass of Aughrim”, a canción arrecada para si todo o protagonismo e estende sobre a secuencia que aquí comeza a emoción que desprende, e que vai ligar tempos e lugares distintos, vai reabrir feridas da alma e convocar emocións que permanecían durmidas. En *La La Land*, cando Mia senta co seu marido no club de jazz e descobre quen é o pianista, desprégase toda unha realidade alternativa, unha vivencia imaxinada na que comprobamos, en efecto, que a música faise cargo da variabilidade das emocións, como tamén vai levantar toda unha arquitectura temporal nova coa que reconstruír a cadea de acontecementos.

Xentes de Dublín e de Los Ángeles

Rematada a cea de Epifanía na casa das irmás Morkan, Gretta quédase paralizada, concentrada na canción que está a escoitar mentres o marido a observa dende abaixo. Encadrada nun plano amplo e nun ennobecedor contrapicado, permanece absorta, con expresión que denota un estado de ausencia do momento presente, coa arrebatada atención de quen está a experimentar unha intensa emoción. Así o ratifica o cambio no

³ Teixeira de Pascoaes (1988), *A saudade e o saudosismo (dispersos e opúsculos)*. Lisboa: Assirio & Alvim. P. 236.

⁴ *Ibíd.* P. 244.

xesto ao rematar a canción, que, nun primeiro plano ben revelador, sinala a volta á realidade, sexa de onde queira que retornara, se do mundo da ensoñación ou da lembranza. De volta ao hotel, na noite, nunha viaxe en carro de cabalos por Dublín, os planos xerais cos que se vai trazando este itinerario alternan cos do interior do coche, onde case unicamente fala Gabriel, consciente de que a súa muller segue no abismo ao que a levou aquela canción. Xa na habitación onde se hospedan, el fai o intento último por traela de volta ao momento presente ou, cando menos, por saber da razón do seu ensimesmamento, que se debe, tal como Gretta reconece, a unha evocación do pasado: a canción aquela, “The lass of Aughrim” cantábaa un rapaz, Michael Furey, do que estivo namorada na súa mocidade, e que foi despedila, estando gravemente enfermo, a véspera de marchar ela estudar á cidade. Pouco despois ía chegarlle a noticia da súa morte. Feita a confesión, esgotada pola intensidade emocional do recordo, acouga durmida. De seguido, Gabriel, achégase á fiestra para ver Dublín baixo a neve mentres reflexiona sobre a natureza verdadeira dunha paixón que el asegura non ter experimentado nunca, sobre os mortos que, como Michael Furey, seguen nos recordos dos vivos, e os mortos do futuro, como a súa tía, que, segundo intúe, pronto se irán, véndose el mesmo no velorio.

As panorámicas coas que acompañar unha viaxe nunha noite de inverno, os planos medios e curtos dunha parella que se emociona e que recorda, que escoita e que reflexiona, levan o devir cara un emotivo discurso que, non consumíndose nun puro sentir, fai posible tamén un xeito de razoar que pón en cuestión todo o relato que o filme viña desenvolvendo, o dunha reunión festeira na que se asiste a unha cortesía formal que non rexeita mesmo posicionamentos políticos e relixiosos, que, tratándose da Irlanda daqueles anos, seguro que daban pé a acendidas discusións. Todo vai quedar sepultado, como os mortos sobre cuxas tumbas non deixa de nevar aquela noite, pola fonda emoción final espertada por unha inocente melodía. Igualmente, Rosalía de Castro acode á música como mecanismo activador da memoria.

A poeta de Padrón ten feito abondosas referencias ao son das campás, que espertan o, no seu caso, reiterado e fondo sentimento de soidade. As da igrexa de Bastavales son, por suposto, as que primeiro recordamos, mais tamén mencionará, por exemplo, ás da catedral compostelá: “no espazo silencioso/ soando malencónicas/ as túas badaladas/ non sei qué despertares me recordan”.⁵ Na película de Huston, boa parte da materia narrativa

⁵ Rosalía de Castro (1992). *Follas Novas*. Santiago de Compostela: Librería Galí. P. 53.

sobre a que discorre esta reunión xira arredor da música e os músicos, profesoras e alumnas de piano, tenores e cantantes afeccionadas; mais tamén unha declamación, que, co debido ritmo e entoación, busca conmover aos invitados. Quen mais impresionada se mostre será, precisamente, Gretta, adiantando aquí ese xesto de turbada ausencia que logo retomará e que o seu marido vai advertir, interrogándose en silencio que pode significar. Cando unha das irmás Morkan recorde con sentida emoción a voz clara e cálida dun tenor a quen ninguén escoitou e case ninguén coñece, de novo Gretta vai adoptar a mesma actitude de melancolía e ausencia, que só abandonará cando a avisen de que o *pudding* está listo para servir. Ambas as dúas mulleres van permanecer coa mirada perdida, cara o seu ser máis íntimo, na evocación de imaxes e sons mentais que para unha son os daquela voz que non pode esquecer e, para a outra, a do rapaz morto aos dezaseis anos.

A canción da despedida, “The lass of Aughrim” chama polo ben perdido, maniféstase co xesto de emoción arrebatada, de recordo que devén en dor pero non remata nel. Tamén alude á intensidade dunha experiencia arriquecedora, a un sentimento verdadeiro que no seu agromar nos fala dunha vida plena. Pois, como ben sinala Gabriel, mais vale isto que pasar pola vida co ánimo e o espírito adurmiñados. O que o filme nos presenta pódese pór en relación co rexistro poético que nos deixou Rosalía no poema construído sobre a idea do “cravado cravado no corazón”, que cando o arrincou “soupén só que non sei que me faltaba/ en donde o cravo faltou/ e seica... seica tiven soidades”. Este mesmo cravo da saudade vaino empregar Antonio Machado naquel poema que comeza co “Yo voy soñando caminos/de la tarde (...)”, onde a tarde ven cargada con esa significación tan característica do solpor como punto final de algo, quizais do percurso dunha existencia que non permite a volta atrás nin a recuperación dunha felicidade que xa non vai retornar. Pois ben, nese solpor da vida é cando asoma o cravo que o mesmo magoa se o tes que se o arrincaches, pero que sempre é, primeiramente, metáfora do latexar da vida: “En el corazón tenía/la espina de una pasión/ logré arrancármelo un día/ya no siento el corazón”.⁶

Aquel espazo da ausencia, que nunca ocupou cravo algún, é o que sente sobre si o personaxe de Gabriel, quen descobre de súpeto que nunca experimentou un sentimento

⁶ Antonio Machado (1988). *Poesías completas*. Madrid: Espasa Calpe. P. 85. Este poema fai parte do libro *Soledades*, que se editou na súa configuración definitiva en 1907 co título de *Soledades. Galerías. Otros poemas*. O conto de James Joyce, “Os mortos” está incluído no volume *Dublineses*, que viu a luz en 1906, ano no que vai nacer John Huston, quen filmou, con adaptación do seu fillo Tony, o relato joyceano no ano no que ía morrer, en 1987.

semellante ao da súa dona: o que Gretta tivo e perdeu, o que el nunca desfrutou e que agora bota en falta. A voz interior do seu pensamento mentres contempla, absorto agora el, a neve a través da fiestra, vains informando do baleiro que no seu caso non remite á perda, senón a carencia. O contraplano deste mirar reflexivo correspóndese, como cabe esperar, coas rúas de Dublín na noite, mais, de volta dun mirar seu ao ceo, o que se mostran son paisaxes nevadas de Irlanda, cemiterios, ríos desbordados, árbores espidas no inverno, como tamén nos fan observar o baile na festa á que asistiu e o velorio que aínda non tivo lugar da tía anciá. Todas elas son imaxes mentais, pasaxes da imaxinación e o pensamento que xorden da emoción que acaba de nacer nel. E as ruínas que entrevemos nunha escuridade interrompida polas folerpas da neve anuncian a sombra que seremos, e na que xa andan os que, a contrario que Gretta, non levan consigo a pegada dun sentimento vivo, por moito que veña motivado pola lembranza dos mortos. A xeito dun contraplano certamente arriscado e, dende logo, metafórico, as reflexións de Gabriel parecen responder as preguntas coas que Rosalía de Castro remata o poema que comeza cun melancólico (e despois machadiano) “Era ó caer da tarde” (a tarde, outra vez): “¿Quen se lembra dos mortos,/si inda non poden recordarse os vivos?”⁷

Emerxe aquí a saudade por un amor que non puido ser e que se traslada ao espectador a través do relato de Gretta, prescindindo dun posible flashback co que ben se puido pór en imaxes e que, ao cabo, se queda na pura oralidade, mais evocando a potente imaxe de Michael Furey tremendo, enfermo baixo a choiva na noite, compoñendo así na mente de cada quen esa poderosa iconografía romántica de quen se deixa morrer por amor. Velaí outra ausencia, destavolta a da imaxes que se nos agocha aínda que xorde na mente de cada espectador, ao contrario da reflexión de Gabriel, a quen escoitamos ao tempo que vemos o froito do seu pensamento. Aínda que non o sabía ata este momento, tamén el acubilla na súa alma unha forma posible de saudade, a de non ter vivido nin experimentado nin sentido esa ferida que xa acompaña para sempre á súa compañeira, por moito que se mantivera adurmiñada á espera de que unha simple canción a espertara de novo.

Gabriel acaba descubríndose a si mesmo como preso desta saudade que a súa muller lle pón diante dos ollos, se é permitida tal redundancia, pois vaise manifestar a través dunha serie de visións que achegan a visualidade que lle faltara ao relato de Gretta.

⁷ Op. Cit. P. 60.

E xa que a percepción participa de todo proceso de coñecemento ou de revelación, pois é isto exactamente ao que asistimos, a unha revelación, vale a pena salientar un fragmento do monólogo de Gabriel: “Canto tempo levas pechada no corazón a imaxe dos ollos do teu amante cando che dixo que non desexaba vivir?”. Santos Zunzunegui xunguiu esta secuencia a outras moitas que o cine, ao longo da súa historia, ten dedicado a darlle forma á melancolía, se por tal entendemos un sentimento de tristura que pode ir gradualmente da levidade do decaemento anímico á aflicción fonda, e que, ademais, non se esgota neste deixarse derrotar por unha pena estéril e fatal. Pola contra, tamén conduce cara un pensamento lúcido e distanciado co que asentar dita melancolía en certo razoamento lóxico que axude a recoñecela, a asumila e comprendela. Así acontece no caso de Gabriel: triste e melancólico, efectivamente, máis tamén reflexivo, mantendo esa distancia do observador que, na planificación fílmica, nolo mostra observando a noite dende a ventá da habitación, unindo o que ve (a neve sobre Dublín), ao que sente (a falta dunha vivencia amorosa que el non experimentou) e ao que pensa (a transitoriedade de todo o humano, esa sombra que el será tamén). A melancolía é, por tanto, sentimento, mais acompañado dun decatarse das cousas, capaz de abranguer rexións amplas e diversas do existir, como ben o soubo explicar Zunzunegui ao fío deste soliloquio final: “En la mente de Gabriel, pasado, presente y futuro se funden de la misma manera que lo hacen espacios contiguos con otros muy lejanos. Toda la extensión del mundo es movilizada por la conciencia melancólica de Conroy (...)”.⁸

Teixeira de Pascoaes aseguraba que a Saudade era Atlántica, non Mediterránea, pensando, sen dúbida, na tradición cultural greco-latina da que buscaba diferenciarse, mais tamén afirmaba a súa universalidade, polo que haberá que aceptar que este sentimento cómpre situalo, asimesmo, á beira do Pacífico, polo Océano que está a carón da California onde transcorre a acción de *A cidade das estrelas. La La Land*. Un mesmo pouso melancólico, entre a tristura e a reflexión, deixa aboiando no ar o desenlace deste filme, como acontecía en *Dublinese*. Porén, a diferenza do título de Huston, o de Chazelle si pón en imaxes o que naquel era só relato oral: a saudade dunha vida que non puido ser. En todo o demais, hai semellanzas ben evidentes. De primeiras, a música como dinamizadora de emocións que, para o caso, deveñen en imaxes. Recreación de sentimentos que, no desenvolverse das notas, van saíndo á superficie para dar entrada á

⁸ Santos Zunzunegui (2017). *Bajo el signo de la melancolía. Cine, desencanto y aflicción*. Madrid: Cátedra. P 170.

melancolía e a tristura, como tamén a unha lúcida e asumida resignación. O relato imaxinado do que nunca aconteceu vaise despregando sobre o fluxo no que discorre o tema musical tocado ao piano.

A secuencia de clausura adopta a forma dun número musical, onde a melodía e os bailes transitan, sen aparente contradición, entre a triste realidade dun amor frustrado e a leda fantasía dunha vida plena de felicidade. Ou dito á maneira de Rosalía de Castro: que da dor tamén se deriva o pracer. Atopamos isto no libro *En las orillas del Sar*, no poema que empeza con “Ya duermen en su tumba las pasiones” e que logo continúa cos versos que seguen: “Yo sólo sé que es un placer que duele, / Que es un dolor que atormentando halaga / Llama que de la vida se alimenta / Mas sin la cual la vida se apagará”.⁹ Sitúamonos moi preto do que os filósofos deron en chamar o sentimento do sublime, algo tamén moi propio da expresión romántica do sentir humano. Eugenio Trías explica así: “El sentimiento de lo sublime se alumbra, pues, en plena ambigüedad y ambivalencia entre dolor y placer”.¹⁰ De seguido, Trías alude á distancia coa que observar o obxecto da dor, a mesma da expresión poética como tamén da rememoración de feitos do pasado, incluso sendo inventados coma neste caso. A ambivalencia da que nos fala é a que podemos atribuírle a unha melodía tocada ao piano que o mesmo nos apena que nos alegra, aínda que esta ledicia se corresponda cunha vivencia do pasado da que xa non desfrutamos. Disto só pode derivarse a melancolía, estado de tristura que se fai acompañar dunha compoñente de reflexión (que, á súa vez, tamén precisa dunha certa distancia emocional) e que, ao cabo, ven a parar á saudade, esa sorte de felicidade perdida que aínda alenta no interior de quen a sente.

A protagonista, Mia, acode a un club de jazz acompañada do seu marido. Unha vez dentro descobre que á fronte da banda que ocupa o escenario está Sebastian, o seu antigo amor. O cruce de miradas que se dedican lévana a ela ao límite das bágoas mentres el se queda paralizado co micrófono na man, ata que reacciona cun “Benvidos s Seb’s”, senta diante do piano e aínda agardará uns segundos, absorto no teclado, antes de acometer as primeiras notas. A cámara vaise acercando primeiro a un e logo ao outro, baixan as luces e quedan rodeados da plena escuridade, a propia dun cine onde vai comezar unha película, que será a dunha vida desexada mais non vivida, co engadido das outras películas, as do cinema familiar que constrúen a memoria, que inventan vivencias

⁹ Rosalía de Castro (1985). *En las orillas del Sar*. Madrid: CEGAL. P. 43.

¹⁰ Eugenio Trías (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Planeta. P. 37.

que nunca serán verdadeiras, onde vemos aquilo que non pasou, a casa que non compartiron, os éxitos respectivos que non celebraron xuntos, o fillo que non tiveron... Todo, froito da imaxinación de Mia, que se traslada a este relato visual no que se encadea un feixe de recordos inventados, memoria falseada e doorosamente sentida, expresión fílmica dunha radical subxectividade que ela non vai compartir con ninguén máis que co privilexiado espectador.

A ledicia imaxinada transcorre de a cabalo das notas máis alegres deste tema último tocado ao piano por Sebastian. E transcorre, asemade, na alegría dun número musical coreografado con entusiasmo por un corpo de baile no que destacan as cores altamente saturadas do vestiario, movéndose por escenarios igualmente ateigados de brillo e luminosidade. Xa que nos vimos movendo no terreo do romanticismo literario, e no dos sentimentos de melancolía e saudade, tristura e pesar fondo e lúcido do propio existir, neste segmento de *La La Land*, o que se pón en imaxes é, certamente, un romanticismo bastante estereotipado, aquel que deriva dun deixarse levar por un intenso sentimento de entrega ao ser amado. É este un romanticismo que busca alentar as emocións do espectador co recurso, sempre eficaz, de situar á parella protagonista nunha tarde (de novo a tarde) de outono paseando a carón do Sena ou vivindo a súa felicidade – de película nunca mellor dito- sobre un escenario no que destacan, ao fondo, a torre Eiffel, o Arco de Triunfo ou o Sacré Coeur.

Asistimos aquí, ademais, a unha deconstrución dos feitos realmente acontecidos, como o bico que Seb lle dá a Mia nada máis ser despedido do club no que ela o vira por primeira vez. As cousas ben puideron suceder destoutra maneira, tal e como se verifica nesta posta en escena do sempre fráxil devir dos destinos humanos, tan graficamente expostos no xirar do coche para coller unha estrada alternativa. Logo, esta secuencia última complétase cun moi significativo segmento construído con supostos filmes familiares, xurdidos tamén do que Mia se imaxina mentres escoita, no momento presente do que en verdade está acontecendo, ese tema musical tocado ao piano. A xestión visual da memoria faise aquí botando man do recurso ao antigo súper 8 do cine familiar, sendo neste caso, máis ben, unha memoria inventada, imaxinada, desexada e que conduce, á súa vez, a unha melancólica saudade.

Desta particular modalidade fílmica, o cinema familiar, pode asegurarse que non só posúe a capacidade de representar o tempo, senón que tamén o contén, ou cando menos produce unha intensa sensación de estármonos a percorrer a liña que comunica o pasado

co presente. Como álbum familiar fílmico, este segmento da secuencia final de *La La Land* cumpre a función que lle asignamos a toda colección de imaxes do ámbito doméstico: preservar a memoria, revivir os momentos de felicidade. Se ben o pensamos, a memoria inventada pola fantasía de Mia e activada polo tema musical que está escoitando, non se diferencia moito da memoria verdadeira, que é tamén unha construción á que contribúe decisivamente a súa materialización nas imaxes. Para Paul Ricoeur é neste ámbito da memoria onde cómpre situar a nosa conciencia do pasado, entendida como continuidade temporal da persoa, e dende onde podemos dirixirnos cara ese pasado co obxecto de recordalo cunha intensidade maior.¹¹ Esta é a maneira na que actúan precisamente as películas familiares. Por iso a conciencia imaxinante de Mia precisa tamén delas, pois permítenlle construírse esta materialización visual dunha experiencia inexistente, esta distancia reflexiva da que se provee tamén a saudade, que non se limita a un estéril sentimento de señardade. Sentada naquel club de jazz, a protagonista está asistindo á película da súa vida, a que ela mesma conforma na súa imaxinación reemplazando o realmente vivido polo desexado.

Malia que as películas familiares deberían limitarse aos feitos constatados dos que semellan ser garantes, tampouco se escapan desa compoñente de ensoño e fantasía. Roger Odin sinala que tamén poden presentarse como un desquite fronte ao esquecemento, pois na recreación do acontecido tendemos a introducir na diéxese todo aquilo que nos gustaría ter vivido.¹² Para o caso de *La La Land*, o desquite hai que entendelo como fórmula para combater a nostalxia do que non nos foi dado experimentar.

Esta secuencia final ábrese e péchase coa linguaxe muda das miradas, a de cando se descubren o un ao outro no local e a de cando ela se vai e se despiden, de novo en silencio, con outro emparellamento da visión, indo do plano ao contraplano que lle corresponde. Como arrebatada expresión de emocións que volven, de sentimentos que non morreron aínda, o relato que presenta a secuencia enmarcada neste dobre cruce de miradas remite a parámetros propios dunha estética romántica. Falamos, por exemplo, do que antes chamamos radical subxectividade, unha mirada interior capaz de xerar imaxes inventadas do pasado; unha expresión da intimidade que podemos ir buscar á pintura romántica. Para Rafael Argullol, esta arte xurde desa mirada interior, principio ordenador

¹¹ Paul Ricoeur (1998). *La lectura del tiempo pasado. Memoria y olvido*. Madrid: UAM/Arrecife. P. 16

¹² Roger Odin (2010). "El cine doméstico en la institución familiar", en Efrén Cuevas (Edt.). *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: DocumentaMadrid / Ocho y Medio. P. 47.

que moldea a realidade e que concibe a paisaxe, sobre todo, como estados da subxectividade.¹³ A isto responde o que Mia imaxina ou falsamente rememora, como tamén a paisaxe que ve Gabriel en *Dublineses* a través da fiestra, que nos fai ver ou que nos fai crer que ve: o resultado deste mesmo estado de subxectividade ou de mirada interior. Dous filmes con senllos finais que dotan dunha visualidade sonora, a que lle achega a potencia evocadora da música, para mergullarse no máis íntimo do Ser.

¹³ Rafael Argullol (2006). *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acantilado. P. 68.