

ALAIN TANNER. LA DULCE SUBVERSIÓN

Los años cumplidos

Alain Tanner es un cineasta de su tiempo, de un tiempo que sin duda no es el nuestro. Quizá se podría decir que sus películas han *envejecido*, pero es precisamente ese *envejecimiento* lo que las hace más importantes. Las sentimos un poco ancladas a ese tiempo, como aferradas a él, casi obstinadas; pero también y, sobre todo, aún sinceras, transparentes. Después de muchos años en los que apenas hemos sabido de él, volver a sus películas ahora, cuando el siglo XXI se adentra definitivamente en su propia jungla, supera cualquier tentativa de efeméride; es más bien un acto de fe: de fe en el cine, y en una cierta idea del cine. Porque hubo una época –y concretamente en este país–, en que los títulos de las películas de Tanner inspiraban nombres de nuevas productoras, distribuidoras, ¡y hasta de futuros cineastas! Para quien escribe estas líneas, y para muchos de los que nacimos en España durante la dichosa Transición, Tanner es sin duda un cineasta de la generación de nuestros padres, y eso podría haberle costado una cotización a la baja. Lo cierto es que sus películas dejaron de verse en un momento dado. El propio Tanner supo leer también la época que se avecinaba y no quiso ya involucrarse demasiado en ella. *Paul s'en va* cerró su filmografía en el año 2003, poniendo en escena con lucidez y elegancia la transmisión entre viejos y jóvenes. Quince años después de ese acto de transmisión podemos constatar que en realidad Tanner siempre estuvo un poco escorado, un poco en los márgenes, pero luchando intensamente para no ser completamente desplazado. En esa frontera, entre los intereses propios y los vaivenes de la industria, supo mantener su independencia y construir un mundo propio y una filmografía de la que podemos seguir aprendiendo hoy.

A ratos fue un idealista y a veces cayó en el pesimismo, cuando no en la melancolía. En conflicto desde joven con Suiza, su país natal, un día se subió en un barco que le llevó a conocer África por primera vez y ya nunca abandonó del todo su condición de viajero y de cineasta apátrida –a pesar de haber sido tantas veces identificado como el abanderado del cine suizo–. Otro costado de Tanner pertenece a sus años de formación intelectual y cinematográfica en Londres. Llegó allí a mediados de los años 50, cuando se imponía el Free Cinema, y acabó filmando, junto a su amigo Claude Goretta, una de las películas

emblemáticas de ese movimiento, *Nice Time* (1957). En esos años, trabajó como documentalista para la BBC mientras se alimentaba de películas que veía en el British Film Institute. Ahí descubre el cine de Dovjenko, de Ozu, de Satyajit Ray, de Jean Vigo o de Jean Rouch, cineastas que comparten una visión humanista y política en su manera de filmar las personas y sus circunstancias. Aunque quizá su mayor influencia es el escritor John Berger, con quien luego compartiría la escritura y la creación de sus primeras películas de ficción.

Tanner mantuvo una especie de distancia crítica con los cineastas de la Nouvelle Vague, a los que siempre puso un poco en entredicho, quizá por la tendencia a estetizar el discurso. Parecería que hubiera llegado al cine un poco más tarde que todos ellos, pero en realidad podría haber ejercido de hermano mayor. Cuestionaba la idea del realismo cinematográfico preconizada por André Bazin y, durante una buena parte de su filmografía, asumió los postulados brechtianos. Pero en su ideario siempre pesó más una suerte de humanismo a ultranza. Mayo del 68 le pillará en París, filmando las revueltas para un reportaje de televisión, y marca el fin de su etapa como documentalista. En junio de ese mismo año ya está escribiendo su primer largometraje de ficción, *Charles vivo o muerto*, tras fundar el “Grupo de los 5” [Group Cinq] junto a otros cineastas suizos –de nuevo con Claude Goretta, más Michel Soutter, Jean-Louis Roy y Jacques Lagrande– especialmente motivados en renovar el cine de su país.

Serge Daney diría después que se podía pensar el cine post-Mayo del 68 a través de un cineasta y una película: Alain Tanner y la que es quizá su obra más emblemática: *Jonás, que cumplirá los 25 en el año 2000*. También podríamos pensar ahora *Jonás...*, como el reverso luminoso de *La maman et la putain* de Jean Eustache. Ambas películas cohabitan en los años 70 del desencanto; pero mientras Eustache clausura el discurso de su personaje principal con el vómito de la amada, Tanner coloca a un niño pintarrajeando una tapia llena de colores y personas, testimoniando un tiempo y su porvenir, como una carta al futuro. El pecado podría haber sido su exceso de confianza en ese futuro, pues el mismo Tanner llegó a insinuar que *Jonás...* había quedado “obsoleta” pocos años después. Esa posibilidad sería en todo caso un rasgo más de su grandeza, pues Tanner siempre ligó su cine al tiempo presente. En su hermoso libro de memorias *Cine-Mélanges*, escribió: "Prefiero capturar las cosas cuando estamos listos, mejor hoy y no mañana, en un movimiento que no siempre

permite la búsqueda de la perfección". Antes le había confesado a Christian Dimitriu –autor de la que sigue siendo la mejor guía en castellano para acercarse a su obra– que sólo había una fuente de inspiración para él, “lo cotidiano y lo contemporáneo, y como la historia va muy deprisa, no puedo hacer planes en el aire, solo puedo decir las cosas en el momento en que acontecen. Tengo una muy buena relación con el tiempo. No tengo la impresión de que me devore.”

Volver a ver a sus personajes hablando y comportándose en una pantalla de hoy –acunados por esos travellings tan queridos en Tanner, en aquellos planos secuencia que para él significaban la verdadera cuestión moral e ideológica–, dejar que nos enseñen su manera de entender el mundo, discutir con ellos si es necesario, sonreír e incomodarnos, es una invitación a seguir participando del gesto político y poético de su cine. Tanner quiso acentuar también esas dos raíces en su filmografía y llegó a diferenciar entre sus “películas-discurso” y sus “películas-poema”. De las primeras decía que su única condición era que no debían sofocar el propio discurso con un exceso de pedagogía; las ideas debían ser encarnadas por los personajes sin renunciar a la dramaturgia, el humor y la psicología; tampoco a la poesía. *El centro del mundo*, *Le retour d’Afrique* o *La salamandra* pertenecerían a esa categoría. En las películas-poemas las ideas “no caerían del cielo sobre las cabezas de los personajes”, sino que nacerían del encuentro o el roce con las personas y las cosas, la materia misma de la que están hechas esas películas. *En la ciudad blanca*, *Messidor*, *Les hommes du port* o *Tierra de nadie* nacerían de esa alquimia. Ahora también podemos discutir eso con él. Solo hace falta cumplir como buenos espectadores del siglo XXI que somos, y estar dispuestos, tal y como propone Tanner, “a compartir algo, un instante, conmigo. Uno, más otro, y otro más”.

Jonás Trueba