



# contracampo 6

revista de estudios cinematográficos.

kohon  
torre nilsson  
rouch

## Contracampo

### Al lector

Queremos destacar la amplitud de criterio y la generosa comprensión de las autoridades del Instituto Nacional de Cinematografía, para resolver la solicitud de apoyo que Contracampo planteara en su oportunidad y, al mismo tiempo, hacer público nuestro agradecimiento en esa actitud que permitiría la inactividad.

Comité de Redacción.

Contracampo  
Año II - N° 6 - Verano 1961-62

Contracampo es publicada por los estudiantes de cinematografía de la Universidad Nacional de La Plata.

Los artículos originales pueden ser reproducidos con mención de su origen y comprometen sólo la opinión de sus autores. Traducciones autorizadas. Se desea el canje con publicaciones similares. Registro Propiedad Intelectual N° 678.030.

Comité de Redacción: Armando Blanco, Eduardo Comesaña, Carlos Fraguero, Oscar Garaycochea, Mauricio Scherechevsky.  
Redacción: Diagonal 78 N° 680. La Plata, Argentina.

Diagramación: Nicolás Jiménez.  
Impreso en Editorial Pueyrredón. Mar del Plata

En la tapa: G. Borges y A. Alcón en Piel de verano de L. Torre Nilsson.

## Sumario

5	Polémica	Mauricio Scherechevsky: La búsqueda de estilo en los nuevos realizadores.
7	Estudios	Introducción al cine de Rouch: Michel Delahaye: La regla de Rouch. Fereydoun Hoveyda: Cine verdad o realismo fantástico.
19		Oscar Garaycochea: Deslumbramiento y consternación en el último Torre Nilsson.
27	Documentos	Sergio M. Eisenstein: El cine estereoscópico.
33		Entrevista con David José Kohon.
61		Filmografía.
63	Los films de hoy	Carlos A. Fraguero: La belleza de la lucidez ("Prisioneros de una noche").
65		Armando Blanco: Desde el caos hacia la realidad coherente ("Tres veces Ana").
72		C.A.F.: El análisis cíclico ("Pather Panchali").
74		Notas sobre otros films.
1	Notas	Al lector
76		Los mejores films de 1961.



## Polémica:

### La búsqueda del estilo en los nuevos realizadores

En los nuevos realizadores cinematográficos actuales, es notorio una manifiesta inclinación a caracterizarse por su estilo expresivo en el lenguaje. A menudo la búsqueda del estilo prevalece sobre la calidad de la obra, distorsionando el sentido artístico del cine.

En toda actividad artística es de la mayor importancia la transmisión de los valores esenciales que hacen a su razón de ser. Como actividad exclusivamente humana, todo arte implica que esa razón de ser de su existencia sea constantemente renovada, o mejor, continuamente creada por quién arriesgue una interpretación de fuerza que vaya enriqueciendo la realidad con nuevos aportes.

Es el creador el personaje humano que revitaliza constantemente al arte. Como integrante del medio vital, es depositario de la realidad que lo rodea (de esa realidad que es y no de lo que aparece), a la cual puede modificar porque es su patrimonio, ofreciendo así una clave importantísima para la definición de su personalidad.

El aporte personal del creador, su verdadera dimensión como renovador se va manifestando por medio de su estilo de expresión, es decir, la forma o el modo, que va traduciendo la personalidad artística en todos sus matices. Es por eso que el estilo significa el sello indiscutible del aporte original del creador.

En el cine, el estilo de expresión de sus creadores como conquista adquirida a través de una entera línea de conducta del sentir creador, ha derivado en forma agudizada, más que en cualquier otra actividad artística, en falsas posiciones de adquisición y defensa de un estilo como rótulo de marca, que no significa más que una pose que oculta gravemente el verdadero sentido de la creación: nuevos aportes, nuevas conquistas.

El creador cinematográfico, enfrentado con el mundo, receptivo de lo que lo rodea, toma y elige, desarrolla y elabora; pero ante la concreción de su obra, ofrece exclusivamente lo suyo, el aporte de su yo, aquello que le es propio, su originalidad. En esta entrega de lo nuevo, de lo desconocido, reside la limitación en que caen frecuentemente los realizadores, y en especial los nuevos en cualquier tiempo, más urgidos en ofrecer originalidades estilísticas que en afianzar un estilo a lo largo de obras medulares.

En general, con respecto al pasado, la situación es francamente de ruptura. Aunque se acepten enseñanzas de una experimentación cierta, a veces nunca superada, la actitud traduce un corte por igual con todo aquello que significó escuela de aporte positivo, o academicismo anquilosado. La línea de tradición queda interrumpida, solamente importa la rápida implantación de un sentido original exclusivamente personal, a menudo viciado por su encerramiento en sí mismo, su sobrevaloración desmesurada y su caída en un nuevo pequeño academicismo de elaboración casera. Las claves del pasado como materia vital para la concreción de un estilo en el realizador cinematográfico quedan así desperdiciadas, la tradición de lo positivo queda interrumpida al no ofrecerle nuevos aportes que la mantengan viva, entonces prevalece la copia, o sea la repetición de los esquemas cerrados al infinito, que sólo dan un eclecticismo asfixiado en brillos y... nada.

Analizando el campo de creación cinematográfica, los riesgos por los que el realizador puede caer en un falso cerramiento estilístico, son múltiples. Los más están motivados por las innumerables posibilidades formales que el cine ofrece como tentaciones brillantes: el juego de la cámara; el valor de la fotografía, la elección de planos en la sucesión rítmica del montaje, la duración de escenas, la variación de climas, la escenografía, el vestuario, las caracterizaciones, unido al tono interpretativo de los personajes y a la variación de la modulación sonora. Ningún realizador puede substraerse a estos elementos que hacen al lenguaje expresivo del cine; pero el creador no puede entregarse a tales riesgos, pues el motor de sus actos debe estar regido por el complejo de situaciones que motivan su necesidad de expresión, y ésta debe estar canalizada en función de la obra, que es en el todo el producto original de su personalidad creadora. A la larga, toda su obra denotará su estilo de expresión, original por los valores renovadores aportados, en la exposición de inquietudes vitales que como hecho cultural fofodifiquen la realidad cotidiana desde una perspectiva nueva y distinta.

En la corta pero intensa historia del cinematógrafo, las actitudes indivi-

duales que con sentido de amplia trascendencia consiguieron perfilar un estilo expresivo en el lenguaje, corresponden a los grandes creadores como Dreyer, Eisenstein, Bergman, Sjöström, Renoir, Pudovkin, Kurosawa, Von Stroheim, Dovchenko, Visconti, Buñuel, Clair, Lang, Bresson, Stiller, Sjöberg. En cambio, las actitudes estilísticas motivadas por un vacío enriquecimiento de medios por medio de rebuscamientos efectistas, sólo derivaron en "estilistas" sin buenas películas en su haber.

Los realizadores actuales, en su mayoría, se hallan en un falso camino de conquistas renovadoras del lenguaje. Ante la posibilidad de realizar un film, la obra es encarada como una suerte de muestrario de habilidades expresivas, la exhibición a lo largo de una hora y media ó dos horas de proyección de cientos de brillos repetidos en sucesión agobiadora, como para que nadie dude del estilo expositivo de su autor. Pero muchos es más importante demostrar una coherencia estilística mentida, que hacer una buena película donde se canalice la intimidad de su sentir. Este es el peligro y en él se incurre con cierta complacencia; sólo algunos como Munk, Resnais, Wajda, Losey, Kawalerowicz, Bardem, Clayton, y sobre todo Antonioni, consiguen soslayarlo; y en nuestro país sólo dos realizadores pueden ostentar una coherencia unitaria en su obras: Kohon y Murúa, porque en ellos el buceo en el qué decir dicta la línea estilística de cada una de sus personalidades.

Es necesario, pues, una revisión de valores por parte de los nuevos realizadores cinematográficos en cualquier tiempo, u ubicación frente a la posibilidad de hacer sus primeras obras dentro de una línea que responda a la calidad humana, y en ella reflejarse plenamente como para que su estilo expresivo no sea una brillante nulidad apriorística. Esto también pondrá de manifiesto la continuidad con el pasado en una senda de constante renovación, y no simplemente como una evocación sentimental de humoradas interpretativas de cine mudo, pasos de comedia del año 1940, o uso de iris para abrir y cerrar escenas.

Mauricio Scherechewsky

## Introducción al cine de Rouch

### A) La regla de Rouch

#### 1. Yo, un film

Un cine ha nacido donde vida y film se devuelven su imagen consigo mismos y de uno a otro. Rouch no tiene la ambición de reflejar o recrear la realidad; simplemente, la acepta en su complejidad, acepta el reflejo del film sobre el film y la reintegración de ese reflejo compuesto en el film.

Así, ha conseguido por acrecentamiento hacer obra de creador.

Que Robinson modifique el plan de trabajo establecido, exigiendo ser filmado en el puerto. Rouch, lo sigue. Acepta lo que quiere Robinson, porque dice que eso lo conducirá a la verdad de Robinson y constituirá la verdad de su film.

Robinson sabe lo que quiere. Los nombres de los puertos inscriptos en las popas, son, para él que se sabe filmado, una bella ocasión de ventaja: juega su vida y vive su juego, va a poder decir que ha estado aquí y allá, que ha visto todo y a todas las mujeres.

Rouch acepta todas las desviaciones de la realidad por el film. Contenido, continente, no tiende siempre cada uno a ser el otro? Pero, entonces, qué es, de la sacrosanta objetividad?

#### El espectro de la objetividad

No está en ninguna parte y en todas partes.

De todos modos, lo visto es contradictorio por el que ve, el contenido por el continente: no hay nunca objetividad. Neguemos, pues, la imposible objetividad y, de esas dos negaciones que se multiplicarán, nacerá aquello que se aproxima más a la verdad.

La alteración de la realidad aparece entonces como uno de los modos de ser de la realidad reflejada "objetivamente" como realidad en alteración.

La alteración revela su verdad de alteración y la verdad subyacente a la alteración.

La manera en que Robinson ha suscitado y Rouch aceptado la alteración de la realidad, es reveladora del modo en que ellos han afrontado la realidad y a sí mismos. La gracia de Robinson se revela como fabulación compensadora y Rouch se define utilizando lo inauténtico para definir la autenticidad.

Lo que no es auténtico, son los hechos, las ideas, y las ideas sobre los hechos: su interpretación. Porque el hecho está siempre contaminado por una interpretación más o menos latente. Que la interpretación se muestre como tal y ya, en un plano estático, la verdad parece posible. Pero no se podrá jamás aproximarse, sino cediendo a su dinámica de verdad imposible, procurando posibilitar su imposibilidad en la dialéctica el hecho, interpretándose y de la realización realizándose, a la interpretación como momento de la realidad, de lo falso como momento de lo verdadero. Inversamente, la búsqueda, planteada al principio, de la objetividad hecha de lo verdadero, es el momento de la falsedad última. Nada es dado a quien pertenece rectamente: todo aquel que acepta la curva que lo arrastra hacia la noche de los contrarios.

#### El ángel del hecho

No contento con albergarlo, Rouch lo provoca al combate.

Un italiano, habiendo arrebatado su Nathalie a Robinson, lo provoca. Tu multo. Derrota del italiano.

¿Italiano? Sin duda, pero también amigo de Rouch y por ello puesto en el asunto.

Trucado, entonces. Pero la cólera, la tristeza en el momento del combate, no eran trucadas. Hasta tal punto en que es del juego de esos sentimientos que surgirá la verdad del combate: Robinson descubre que él debe, que va a ser batido.

Toma conciencia de que vencido en el plano que más cuenta para él, poco importa ahora que se le conceda o no la mezquina compensación de la venganza. Mientras tanto, no ha dejado de saberse filmado. Para él es esa una razón suplementaria para querer ser vencido. Le explica a Rouch: "Estoy triste y quiero que el espectador esté triste también. Viéndome vencido, estará triste como yo".

El hueso de la falsedad ha ocultado una verdad que ha terminado por englobario; lo verdadero, lo falso, se reflejan, se desvían, se fecundan en el juego de acciones y reacciones de la realidad y la ficción, del actor y del espectador, que era a la vez por él mismo y por los otros, cada uno de los protagonistas. Rouch comprende y nosotros comprendemos que Robinson tiene un compromiso con su gesto.

## Juego de reflejos

La simple perspectiva de filmar había ya catalizado en los protagonistas del film el juego de ser y parecer. Ellos iban a, querían, ser filmados. Más aún, querían "hacer cine". Así, se les eligieron los nombres más cinematográficos posibles: E. G. Robinson, Eddie Constantine, Dorothy Lamour... El mecanismo estaba en marcha: el film era ya el reflejo de un ser complejo, que lo hacía nacer integrándose en la realidad del ser de ese reflejo. Estaba condenado a no ser más que el momento privilegiado de un juego de espejos comenzado antes que él y destinado a proseguir después de él. A proseguir, porque esos Negros no pudieron ser más como si no hubieran sido filmados. El film los ha cambiado en su ser (ellos han visto aquello que no hubieran visto sin él), en su querer-ser (ellos no pueden no querer continuar "haciendo cine").

Comenzado antes, había dicho. Preciso ahora: antes de él, con la introducción del cine en Africa, con la introducción de la civilización occidental del cual el cine es uno de sus aspectos.

Pues, a partir de ese momento, se ha obtenido la esencia misma del Africa y el juego primario del ser y del parecer se ha visto multiplicado por la introducción de un juego secundario africano - occidental. Cada uno de esos juegos —en los cuales los términos están en una dialéctica de integración - exclusión— entra en relación dialéctica con cada uno de los términos del otro juego. Reflejos al infinito en los espejos del balcón de los negros de Genet...

La dialéctica del film de Rouch es la misma que define la ondulante realidad africana. "Moi, un Noir" es la verdad de Africa, de Occidente, como también de la de sus enfrentamientos.

## El Africa fantasma

Africa, Occidente. Cada uno es un momento de la verdad del otro en una dialéctica de integración - exclusión y de la cual "Les Maitres Fous" y "Moi, un Noir" expresan dos de los posibles resultados.

En el primero, la dinámica Africa - Occidente juega en un sentido positivo en el interior del sincretismo del culto Haouka. Haciéndose poseer por deidades que ha formado partiendo de los patrones occidentales, el Negro exorcisa, una por otra, la relación africana y la occidental y, viviendo religiosamente la tensión que es su apoyo, relega a uno y otro los roles de su separación, se cura de su herida. Se integra totalmente a Africa sacrificando a Occidente, y puede también, habiendo sacrificado al Africa, integrarse plenamente a Occidente.

En Moi, un Noir, por el contrario, en el estado pre-sincrético del contacto de las civilizaciones, los valores africanos y occidentales lejos de cumplirse uno por el otro se alteran uno a otro. Cada uno es un momento de la falsedad, pero también de la verdad y falsedad del otro.

El estado de contacto (contacto del cual somos responsables para lo mejor y lo peor) es el de la degradación. Llevamos la responsabilidad de la degradación en Africa de dos culturas, una por la otra. Pero, viendo en "Moi, un Noir" las pinturas que decoran los bares, o atendiendo al "Tino Rossi" de Abidjan, descubrimos que a nuestra cultura la hemos transmitido también bajo la forma degradada que había ya hecho presa de nosotros. El embrutecimiento por la masa media, la novela - film, o el "France Dimanche", es lo que hemos inventado. Pero es verdad también que hemos llegado a eso por haber constituido a la novela y el film en artes.

Cada cultura revela así su dialéctica evolución - regresión, y cada una se revela como la evolución y regresión de la otra. Africana, Occidental, cada una es lo primitivo de la otra.

Aquí hay que añadir, jugando así uno y otro, los elementos estructurales

homólogos en unos y otros. No hay diferencia fundamental entre el Negro que juega a ser Robinson y el blanco que entre nosotros juega al "blouson noir", sino que hay en el primero más espontaneidad y novedad. Niños y grandes.

Así, el etnólogo ha tomado conciencia, poco a poco, de que no puede ponerse en cuestión lo que se observa. Moi, un Noir constituye un momento de esta toma de conciencia como lo son, en otros planos, "L'Afrique fantome" de Michel Leiris y "Tristes Tropiques" de Claude Lévy - Strauss.

Pero quizás lo hubiera dicha más rápidamente limitándose a hacer estado de la intuición fundamental que quiere que nada sea más blanco que el negro, ni nada más negro que el blanco, que no se sepa dónde termina uno y comienza el otro.

### Encadenamientos

¿Dónde termina el teatro? ¿Dónde comienza la vida?, se preguntaba la Camilla de Renoir. Se habrá comprendido sin duda que es de eso de lo que no he dejado de hablar.

Otro tanto de la forma y el fondo. Se ve aquí cómo se ha creado la forma que, a su turno, informa. No hay información sin información y viceversa. Ello va de fondo a forma como de continente a contenido, de verdad - falsedad, arte - vida; cada uno de estos polos no existe más que por el otro, cada uno tiende a absorber al otro y se hace absorber por el otro, a ser el otro; a ser todo y nada, todas las partes y ninguna parte. Pero no llegan nunca.

No hay vida o arte que, como tensiones dinámicas entre dos polos, no parezcan contradictorios; vida, arte, y en pie, muy exactamente, ese tercero que la lógica clásica excluía entre dos polos conocidos como estáticos.

Estoy pensando así en lo que decía sobre este film sin comienzo ni fin, creante de la realidad que lo crea, donde la realidad tiende a ser el film y el film la realidad, tendiendo cada uno en el mismo movimiento a ser todo o nada.

Todo pasa entonces para el observador como si él operara en el arte, en la vida y entre ellos, en una serie de retornos y convergencias de un extremo a otro, y de dos extremos de uno sobre el otro. Eso que las narraciones espontáneamente dialécticas han expresado muy bien, así como tienen todo dicho sobre las relaciones padres - hijos, definiéndolos como avaros y pródigos semejante y contradictoriamente.

### Yo, un Rouch

Tendido entre el todo y la nada. Así definí también al hombre Rouch en su modo particular de creador. Si no llega a reinventar el cine y a remodelar la realidad, es justamente en la medida en que frente a esa realidad no acepta ser nada más que un instrumento, acepta absorber y dejarse absorber.

Bello término el de absorción con sus componentes pasivos y dinámicos. Y bella actitud aquella del hombre que ha hecho la vida en él y que ha venido a llenar el frente donde se posaba, en razón misma de ella. Está así dado a integrar la plenitud del círculo y la nulidad del cero.

Concibiendo al cine, al partir, como un rechazo de "hacer un film", Rouch reinventa en cada uno de sus films una obra que reinventa a su vez el cine. La ontogénesis respeta la filogénesis.

### 2. Conver-resur/gencias, influ-conflu/encias

En 1946, a la edad de treinta años, Jean Rouch se agregaba en avión a la misión Ogoúé - Congo. Estaba munido de una cámara de 16 mm. de la cual ignoraba el funcionamiento, ya que fue enseñado por un pasajero del mismo avión. Rouch se dijo entonces que él sabía lo necesario para filmar. Tenía razón: los hermanos Lumiere no sabían más.

No era todavía ni cineasta ni etnólogo. Era Rouch, disponible, y abierto al Africa y al cine. Lo uno y lo otro, lo uno por lo otro, lo iban a crear etnólogo y cineasta.

En 1932, a los treinta años de edad, a la salida de un período de indiferencia, de disponibilidad, del cual él mismo hacía resaltar el lado negativo, un hombre se embarcaba para la misión Dakar - Djibouti, se abandonaba al engranaje de la etnología y de la escritura: Michel Leiris.

Debía nacer etnólogo y renacer escritor y proseguir esas dos actividades. El nudo está en "L'Afrique fantome", ese libro que habría podido llamarse "Moi un blanc" como lo ha escrito en 1959 sobre el ejemplar que yo poseía.

Inmediatamente, él debía acceder a la edad del hombre. Un mecanismo interminable se había soltado: la puesta a punto y en cuestión, recomenzada siempre, de los temas bifurcados sin cesar de "La regle du Jeu".

1957/1958: Un paseo de Robinson por el puerto de Abidjan, pretexto para fabulaciones fanfarronas destapadas por la evocación de la rica realidad vista efectivamente por él: la guerra de Indochina que evoca marchando, corriendo, en un extraordinario psico - mimo - drama. El film terminaba ya en otra cosa que Rouch antes ignoraba.

De un coche al que había subido, filma a Robinson, interrumpiéndose de tanto en tanto —ninguna pregunta interrumpe a Robinson— para recargar su cámara.

No podía hacer el montaje o sincronizar las secuencias así obediadas. ¿Qué hacer?

Nada. Dejar hablar a la naturaleza de las cosas, no montar ni sincronizar sino hacer un "bout-a-bout". Un estilo nacía.

A Truffaut, que ignoraba todo eso, no debía tardar en presentársele un problema análogo al encontrarse frente a una impresionante serie de planos de J. P. Leaud respondiendo a los interrogantes de una psicóloga virtual y donde ciertas circunstancias impulsaban a la actualización en contracampo. La solución fue allí también un "bout-a-bout" que, al igual que en la secuencia de la guerra de Indochina de "Moi, un Noir", debía terminar en una de las secuencias cumbres de "Les Quatre Cent Coups".

Rouch y Truffaut tienen ambos que aceptar una imposibilidad y se encuentran así frente a su transformación, por acrecentamiento, en posibilidad superior.

1959: Godard filma "A bout de souffle". Si Rouch y Truffaut fueron el Adam y el Le Verrier del mismo descubrimiento, Godard es el Galle que, volviéndolo a la observación, realiza la verificación. Un contenido hace surgir un continente; él sabrá demostrar, con el brío que se le conoce, que lo inverso es igualmente verdadero. La prueba no era más nueva que el descubrimiento.

Así se ve que todos los caminos conducen a Rouch y viceversa, como Becker lo había previsto ya en 1949, haciendo tomar al héroe desengañado de "Rendez - Vous de Juillet" el avión para el Africa, con el fin —¿quién lo sabe?— de reunirse con Jean Rouch.

Cualquier cosa estaba entonces "en el aire", que continuaría difundiéndola, que se concretaría y que, desde entonces, reforzaría el juego de las influencias. Un estilo de vida y de film haciendo confianza, más que el oficio o al intelecto, a este acrecentamiento que nacía del abandono dinámico a la vida y al arte, a ese juego que debe existir entre las piezas que componen la obra y gracias al cual se introduciría, tal vez, un poco más de vida, un poco más de arte... Es necesario saber jugar.

Mientras tanto Rouch, lejos de quedarse con lo adquirido, pone todo en juego y emprende un film que se constituye por y para la destrucción.

Última convergencia: si el monumento más concertado —y tanto más porque lo es— es volado antes o después al llegar un montón de gravámenes, al edificar, aceptando la destrucción futuro e integrándola, se piensa en edificar el monumento menos destructible: la pirámide.

### 3. Muerte y pirámide

"La Pyramide Humaine" se define como psicodrama (juego actor - espectador) cuyo "Leitbild" es el racismo (juego Africa - Occidente), y toma como punto de partida aquello que fue el acrecentamiento de "Moi, un Noir". Pero poner en juego lo adquirido de "Moi, un Noir" puede querer decir también, y con seguridad, jugarlo. Bajo el color de psicodrama, Rouch podía permitirse absolutamente todo sin dejar, por otra parte, de hacer ilusión. El riesgo total tiende a la ausencia de riesgos.

Igualmente, el psicodrama tiende a fijar su dinamismo, sea en la ficción pura, sea en la relación pura. En los dos casos, la omnipresencia de la cámara tiende a una ausencia, como en el documental, como en el film de ficción.

De donde, la reintegración por parte de Rouch del film como proyecto (elaboración del libro) o como resultado (proyección de tomas), en el film. Proyecto que da lugar a la proyección del film, en tanto que proyecto; proyección que libera las reacciones que se planearon en la serie del film. El film no cesa de negarse, como ficción y como documento, en la misma medida en que cada término es un momento del otro.

Utilización del film para los deseos del film: el film es constantemente su propio motor, su propio medio. Está ya condenado a negarse como fin.

Se verifica así que Rouch tiene belleza y riesgo, porque ha dejado jugar jus-

to hasta el límite el mecanismo que ya en "Moi, un Noir" dejaba proveer la negación de la obra por ella misma.

### El film fantasma

En otro plano se encuentra que las etapas de construcción del film, coinciden con otras tantas de destrucción: el film se construye ya como la imposibilidad del film.

Primer estadio: Rouch encara un film sobre el racismo en el cuadro de un liceo mixto (2 sexos, 2 razas) de Abidjan. El film se hace imposible a partir del momento en que Rouch descubre que el problema de razas no se da. Pero si no hay segregación obligatoria, al menos se ha creado una segregación de hecho (Rouch ha admitido no haber tenido más contactos que con los escolares). Pero ninguno de los grupos la enfrenta directamente. En la misma medida en que se exorcisa el drama, el racismo subsiste coagulado en un estado no virulento.

Segundo estadio: Rouch provoca una ruptura de equilibrio, estableciendo entre blancos y negros un contacto que debe liberar los antagonismos raciales, luego de su retracción por toma de conciencia. Aquí se sitúa la elaboración del libro, que ya es más que un libro puesto que, filmado, se integra al film y es la ocasión de una primera reunión entre los Blancos y los Negros.

Tercer estadio: el film tal como lo conocemos. Pero incluye también un cuarto estadio, en la medida en que se ha encontrado desembocando en una cosa distinta de la que Rouch atendía.

En efecto, el enfrentamiento mayor no se producirá en el plano del racismo. Allí no había sido vencido nunca dramáticamente por los protagonistas. No había drama sino discusiones psicodramáticas, alrededor de un drama sentido más intelectualmente que afectivamente.

Sin embargo, el psicodrama tenía lugar, pero en plano que había cortado el circuito racial: el plano sexual.

Este film sobre el racismo encara también la imposibilidad de hacer un film sobre el racismo, imposibilidad que Rouch ha filmado constituyéndola como tal.

¿Pero no es también el film del racismo imposible?

Se ve que este film imposible recorre todas las posibilidades.

Estamos siempre en la línea de "Moi, un Noir", pero los dinatismos que animan la obra presentes aquí, a título de dinatismos primarios (o de estatismo secundario), se desarrollan en dinatismos terciarios que engloban los precedentes. No obstante, la estructura es la misma: equilibrio - desequilibrio, construcción - destrucción, conjunción - disyunción, porque estamos volviendo otra vez al modo del arte. También al de la vida y la muerte, existiendo una por la otra, tendiendo cada una a ser la otra, a ser todas las partes y ninguna parte. El eterno desgarramiento entre la imposible conjunción y la imposible disyunción que da nacimiento a la vida y a esta forma superior de vida que es el arte.

### La muerte de Alain

La conjunción Negros - Blancos, realizada por y en el film, se enlaza en una serie de pequeños conflictos vencidos en el plano estático de la discusión. Rouch efectúa otra ruptura de equilibrio, destinada a hostigar el proceso vital del film.

Es la fiesta improvisada, nueva conjunción que los protagonistas vivieron, esta vez sí, en el plano chicas y muchachos.

Mientras tanto, esta segunda conjunción no tarda en instalarse en el plano de la interminable discusión, perpetuándose en una conjunción - disyunción que representa para el psicodrama un equilibrio mortal.

Al no poder hacer de la conjunción el momento de una disyunción (conflicto), que permitiría una nueva conjunción en un nivel superior, Rouch se ve obligado a invertir el proceso. La próxima ruptura de equilibrio se realizará a partir de la disyunción.

Es necesario ahora llegar a un conflicto mayor. Rouch eligió provocar la disyunción mayor: la muerte.

Es Alain quien morirá, ya que es el que se ha instalado más estáticamente en el film, refugiándose en un interminable conflicto con Jean - Claude y, en el sentido más concreto del término, en ese navío encallado donde evita todos los problemas.

Muerte imaginada por los deseos del film, dice Jean Rouch: "El drama ficticio será real mientras sea filmado".

Porque esta muerte representa también la desaparición real de Alain del

film. para el cual no puede jugar más como elemento motor. Ella es también la sanción de esta muerte, al film que constituía su actitud. Es también una muerte que hará morir al viejo Alain mismo, liberándolo, liberando también todo aquello que el drama ha vencido ("aquellos que creían más en su juego", precisa Rouch) y que debía pasar de la disyunción ficticia a la conjunción real.

Se ve aquí operar, en el interior de la historia, la dialéctica vida - muerte que siempre se revelaba constituir el modo mismo del film. Hay presencia en todos los niveles, de esa "cornada" que Michel Leiris introdujo en la literatura.

### La muerte del film

El problema de la muerte de Alain, es también el de la muerte del film. ¿Cómo desembarazarse de ella? El film se constituye así en film imposible de terminar.

Es necesario decidir arbitrariamente la ruptura. Rouch utiliza un pretexto: el fin de las vacaciones.

El fin del film coincide con la disociación de un grupo que, devenido un film, es también devenido por el film.

Anuncio de esta manera el tercer momento de la experiencia: transformación de la realidad en realidad tercera, gracias a la realidad segunda creada por el film.

Allí, era, ya se ha visto, donde trataba de llegar "Moi, un Noir". Se ha visto también que "La pyramide humaine" no podía más que interferir el constituir su fin.

Llevando su modo al extremo, Rouch va entonces a privilegiar explícitamente ese tercer momento: "Lo que ha pasado alrededor del film es más importante. Porque ha pasado alguna cosa. Los ha hecho conocerse... Un simple film los ha reunido".

La sola justificación que Rouch reconoce a "La pyramide humaine" es haber sido el motor, el medio, de una experiencia de la que no subsiste ahora más que ese residuo, ese fantasma: un film.

Rouch termina:

"¿Qué importa la historia, posible o calcada, qué importa el micrófono y la cámara, qué importa el realizador, qué importa por fin que un film haya nacido o no...".

### La muerte del cine

La grandeza de Rouch es la de aceptar a la llegada, volver a ser el instrumento que aceptaba en la partida. La grandeza de su obra, ser el medio de una serie de pasajes discontinuos, de mutaciones, de cero al círculo y al cero.

Yo no hago más que hablar de la dialéctica de la pérdida y la ganancia. Pero, ¿hay obra de arte y forma de vida que no sea por y para la muerte? ¿Que no sea el producto de la indisoluble tensión entre dos polos que apuntan, cada uno, a ser y no ser, ubicando la única cuestión que es válido ubicar?

Toda obra, tendiendo a la resolución en uno de los polos de la tensión que le da vida, tiende también por ello a una muerte. Muerte de la cual no puede pensarse que sea virtual, que no se actualice.

Así, la desembocadura virtual de la obra de Rouch, donde "Chronique d'un été" continúa la aproximación de manera pasmosa, es la comunicación total de ser a ser y, en el límite, fusión total de uno y otro. Todos los términos medios de comunicación se anulan; en la resolución, en eso que yo llamaría para esquematizar, el polo "fondo" de la tensión significante - significado. Resolución que significará el instante perfecto del conocimiento.

La resolución de la misma tensión en el polo "forma" es a lo que aspiran un Lang, un Mitzoguchi, donde la obra tiende a ese punto en que una imagen, un juego de luces, un color, condensarían el máximo significado. Cediendo en fin, el lugar, a la última vibración, donde el desvanecimiento coincidiría también con ese instante estático del conocimiento total, que no sabría tener más que a la muerte como consecuencia o condición.

¿Qué importa el arte. No es nada sino es todo y no sabría ser todo más que partiendo de la nada para rehacerla.

"Yo te lo dije": todo ello no es nada. Pequeño Jules, todo ello no es nada...".

Michel Delahaye

## B) Cine verdad o realismo fantástico

El nuevo film de Jean Rouch hace pensar en "La pléiade", esa colección de lujo que reúne en un volumen una novela y los carnets del autor que se relacionan con ello. Pero el cine, como será necesario admitir, supera a la literatura en ese terreno. En efecto, el lector de "La pléiade" puede remitirse, si lo desea, al carnet o, también, abstenerse o leer uno después del otro. El espectador de Rouch y Morin, es forzado a tomar conocimiento del carnet en el orden en que los autores han decidido entregárselo. Aquí el carnet y la novela, si se me permite emplear comparaciones literarias a propósito de un film, se mezclan inextricablemente en el hilo de la construcción y se muestran indispensables uno a otra.

Pero este recurso del vocabulario analógico, revela demasiado su origen aristotélico para poder dar cuenta de la realidad cinematográfica de "Chronique d'un été". Sacrifiquémosla entonces a la memoria de Alfred Korzybski y afirmemos sobre todo que, si como decía el mismo Rouch "La pyramide humaine" es el film de un film, "Chronique d'un été" es simultáneamente un film y el film de ese film. La lógica habitual nos determinaría a hablar por turno de cada uno de esos dos aspectos, pero conviene desconfiar de las trampas que nos tiende la herencia aristotélica. Un film y el film de ese film, si, pero mezclando sin cesar sus imágenes para obtener una cosa "sui generis", absolutamente nueva. El análisis requeriría desmantelar esa unidad profunda y nos conduciría a conclusiones erróneas, ya que, tomando pedazo por pedazo, el film de Rouch no escaparía a las críticas. Pero considerado en su conjunto, consigue la adhesión.

Y digo bien: el film de Rouch. No voy a negar el aporte muy importante de Morin, ni tampoco aquel otro, muy personal, de los protagonistas. "Chronique d'un été" es más que otros films una obra colectiva. Pero se inscribe inmediata y perfectamente en el itinerario de Jean Rouch, y participa de tal modo en la evolución de su estilo y sus ideas que nos fuera a admitir que le pertenece en propiedad. El nos trae la prueba, si es que era necesaria, de que cualquiera sea la extensión de las colaboraciones, el realizador es el único maestro a bordo. "Marienbad" e "Hiroshima" son films de Resnais y de él sólo. Ya no existen los que tienen al cine en poca estima por agregar el nombre del autor de "Nuit et brouillard", al de Marguerite Duras o Alain Robbe-Grillet. La modestia de un creador, que le hace declarar "nosotros" hemos querido hacer esto o aquello, no nos debe confundir. Una manera determinada de hacer ver el mundo importa más que las tesis en juego. Tal es la ley del arte que hace que, en cine, las ideas se fundan en el crisol de la puesta en escena.

### Cazar la puesta en escena...

He aquí el término justo. Un término que Rouch execra, ya que pretende para sí el rol de simple instrumento, de prolongación de la cámara que supera los límites de la máquina: una especie de cámara viviente. Pero precisamente, "viviente". Niels Bohr subrayaba ya que en física el observador perturba al objeto observado. Es por eso que Rouch después de tantos films ha llegado a ser un verdadero "metteur en scene". Y si sus teorías se podían aplicar con rigor en sus primeros films, es diferente después de "Les maitres fous" y "Moi, un Noir". La actitud "paternalista" que en su ignorancia conservaba, recuerda a los antiguos colonizados que modelados a su estilo terminaban por encontrar sus proyectos iniciales. Es eso lo que me hace tener reservas sobre sus films africanos. Ese paternalismo desaparece ahora, cuando se vuelve sobre los blancos, sobre su propio país.

No tiene en su último film, de cualquier modo, un plano que no sea de puesta en escena. Aún en esa secuencia donde Marceline habla, en las Halles vacías, de su deportación. Allí no son sólo sus palabras las que nos tocan, sino también, y sobre todo, la manera en que el decorado y el discurso se inscriben en el cuadro de la cámara en movimiento. Idea simple de puesta en escena si se quiere, pero idea de puesta en escena. No hay necesidad de recurrir a las "condiciones de incertidumbre" de Heisenberg, para saber que la observación imparcial es un mito. Y si por un instante la pretendida objetividad de la cámara ha podido vigorizar ese mito, la fundamental ambigüedad del aparato manejado por un cineasta no tarda en aparecer.

El "cine-verdad" como antes el "cine-ojo", no es más que un espejo que encandila y se tiende al espectador para hacerle creer que está viendo su propia imagen. ¿Qué entiende Morin por "cine-verdad"? Un cine "que supere la oposición fundamental entre el cine de ficción y el cine documental... Jean y yo estamos de acuerdo al menos en un punto: que es necesario hacer un film de una autenticidad total, verdadero como un documental y con el contenido de un film de ficción, con el contenido de la vida sub-

jetiva, de la existencia de las gentes". (France Observateur, 22-12-60). ¿A dónde llegan Morin y Rouch con esta definición? A una conclusión curiosa: lo "novelresco" se convierte en documental —vida subjetiva tratada desde el exterior— y lo "documental" se convierte en "novelresco", sobrecargado de subjetividad—. Y no podía ser de otro modo, desde que la oposición "fundamental" entre el documental y el film de ficción no existe más que en el espíritu de los autores y no en el de la realidad cinematográfica.

Detengámonos un instante sobre esta paradoja. He dicho que el cine de ficción no es más "subjetivo" que el documental, o por lo menos que lo es en la misma medida.

Primer vuelo del díptico: el cine no puede abordar "lo humano" más que por los intérpretes de las cosas, y el interior por el intérprete exterior. Sólo así se puede ser objetivo. Que se trate de ficción o de documental, la imagen se da en toda su opacidad de cosa y no deja ver nada en transparencia. Las Halles desiertas no significan la soledad de Marceline, ellas son esa soledad. La subida de la escalera en el Petit-Clamart por Angelo, no significan el drama del obrero. Rouch lo ha comprendido bien al declarar: "Esa subida se convierte en una suerte de drama poético".

Segundo vuelo del díptico: el cine se hace igualmente subjetivo. La imagen se ve sobrepasada como imagen para significar "la interioridad" que su aspecto objetivo rechaza —motivaciones, intenciones, pensamientos, etc.— Desde este punto de vista, yo considero a "Nuit et brouillard" tan subjetivo como "Hiroshima mon amour". Para llevar el documental a la interioridad, Rouch y Morin recurren a los monólogos, a las discusiones, al interrogatorio. Es decir, al lenguaje hablado y no al lenguaje cinematográfico. De esa manera no rescatan ninguna verdad. Si el monólogo de Marie-Lou nos llega, no es por las palabras que salen de su boca sino por el extraordinario juego de sus facciones y de sus ojos.

Una vez más "Chronique d'un été" me hace pensar en aquello que nosotros solemos de la física atómica. Que el lector me perdone por recurrir a nociones científicas para hacer más claro mi propósito. Para representar las propiedades de la luz y de la electricidad, ciertas experiencias nos sugieren la idea de partículas. Otras observaciones son interpretadas como un medio de propagación de ondas. Esas dos descripciones son complementarias. Son contradictorias pero sólo en apariencia: los dos tipos de experiencias se excluyen mutuamente y no pueden ser realizadas simultáneamente. Los dos vuelos de mi díptico no están tan alejados de esta complementariedad. Se excluyen, pero se complementan. De igual modo el "cine-verdad", entendido en el sentido de Morin y Rouch, no es más que un vuelo del espíritu nuevamente surgido de la época pre-einsteiniana.

## El realismo fantástico

¿Dónde está la verdad, dónde la autenticidad? O, mejor, ¿qué verdad, qué autenticidad presentan los personajes de Chronique d'un été? ¿Qué sabemos nosotros de ellos, fuera de algunas "migajas" que nos son dadas? ¿Cuáles son los motivos ocultos que los animan? Faltan, desde este punto de vista, muchas cosas en el film. El contexto, la historia de los personajes, sus preocupaciones más íntimas, etc.; en una palabra, el mundo tal como ellos lo ven en su totalidad. Yo ya he tenido la ocasión de explicarme sobre el "cine-verdad" ("Cahiers du cinéma" N° 110) por lo que ahora no voy a insistir. Rouch mismo, por otra parte, se defiende admirablemente de caer en el atoladero del neorealismo. Sabe también que la palabra no es la cosa y que el cine no es la vida.

Lejos de ser una obra realista, "Chronique d'un été" me parece mucho más un film fantástico. Esa ficción a la que recurren los literatos algunas veces para confrontar autor y personajes en el cuadro de las narraciones extraordinarias, toma cuerpo aquí. Rouch y Morin cuestionan a sus personajes y ellos los cuestionan a su turno. A cada paso se presentan a los autores problemas de realización que ellos resuelven de común acuerdo con los protagonistas. Lo imposible se hace posible, y la puerta se abre sobre un universo más interesante que aquel de la fachada que levantaban ante nuestros ojos los neorealistas. "Chronique d'un été" participa de lo que Bergier y Powells llama el "realismo fantástico". Y ello no es uno de los mejores méritos de este film que nos introduce a perspectivas extrañas, donde, a su lado, confirmamos las nuestras.

Habiendo tomado conciencia de la solidaridad indisoluble existente entre el observador y el objeto observado, Rouch rompe el cuadro habitual de la narración cinematográfica. Aislar la experiencia del resto del mundo, no bastaría para autenticarla. Sería necesario poder aislar al observador de su aparato de observación. Pero, si tenemos en cuenta las condiciones

de la experiencia, podemos obtener cierto conocimiento. Es lo que Korzyski llama "la conciencia de abstraer". Rouch y Morin están dotados de esa conciencia. Ellos ponen su honestidad en el momento de entrar en la arena, en el momento de ponerse en escena ellos mismos — y esto está en cuestión. — Eso es lo que Rouch no había hecho hasta ahora. Lo que Rogosin no ha hecho nunca. Ellos nos liberan todas las condiciones de la experiencia. El espectador acaba observado. Rouch y Morin no ocultan sus intervenciones y sus responsabilidades en la evolución real de los personajes y de ellos mismos. Volveré sobre el film, que me parece muy bello, más adelante. Digamos por el momento, que con Rouch el cine se ha hecho "intervencionista".

Lo que hace la extrema riqueza de "Chronique d'un été", es eso que se encuentra en otros films en segundo o tercer plano, oculto bajo la primera apariencia. Así, descubrimos un film sobre la influencia del cine y que hace una mejor reseña del tema que todos los trabajos pasados y futuros sobre filmología. Así, se recupera un estudio sobre la manera de hacer un film, que vale más que todas las lecciones que se prodigan en las escuelas de cine.

Se descubre, aún, un film sobre la sociología que demuestra brillantemente la inexistencia de esa ciencia que los especialistas tratan de imponernos tras una cortina de papeles impresos. En la misma medida en que, queriendo emprender una encuesta sociológica, Rouch y Morin fracasan, obtienen descubrimiento que revelan mucho más que el secreto de Polchinnela: el trabajo en la tediosa cadena, por ejemplo. Y así, llegamos al lado más molesto del film y, quizás, al más objetable.

"Chronique d'un été", en ciertos aspectos, un film "alimenticio" en el sentido literal del término. Al comenzar, los autores deciden no sin cierta puerilidad, que la gente es más floja tomando su comida en común. De allí, una multiplicación de escenas en que los protagonistas se encuentran sentados a la mesa. Y justamente, esas discusiones tomadas en vivo, dan una impresión de irrealidad que no ha sido advertida. Los "actores" no parecen comer en ningún momento y un espectador no prevenido, no creería que Rouch ha dispuesto a sabiendas sobre la mesa los relieves de los alimentos para "hacerlo más verdadero".

### Diálogo con el espectador

Algunos reprochan al film su no representatividad: los personajes elegidos son heteróclitos, no típicos, muy particulares, etc. No veo, en verdad, lo que esas críticas quieren decir. Los "tipos" son una vista del espíritu, son medios establecidos estáticamente. No existen en la vida. Rouch no busca introducirse en el mundo de las definiciones. Los protagonistas de "Chronique d'un été", como los de todo buen film, no quieren ni pueden representar más que a ellos mismos. No está en el film el obrero de la Renault, sino Angelo; no está la empleada de oficina, sino Marie-Lou. La querella se ha apoyado en un malentendido. Rouch y Mourin han hablado en sus múltiples declaraciones sobre lo que los preocupa: "¿Cómo nos desenvolvemos en la vida?" "¿Cómo se vive?", etc. Se puede creer así que Rouch quiere tratar un problema general, pero se olvida que felizmente el cin, al contrario de la literatura, no puede salir del terreno de lo concreto, sin dejar de existir. Es por eso que no hay aquí ninguna voluntad de demostración o generalización, que la empresa es simpática.

Por el contrario, es cercando seres de carne y hueso, bien particulares, y usando una puesta en escena muy hábil, que Rouch hace interesarnos en el film, a pesar de sus numerosas imperfecciones. Raras son las obras que establecen un diálogo así entre ellas y los espectadores. Son las dadas de golpe en golpe y la que no pueden escapar porque son conscientes y responsables. Aunque también, algunas de ellas se revuelvan al ver que sus resistencias se rompen como en el curso de un psicoanálisis. Y del mismo modo en que el análisis dirige la agresividad contra el analista, Rouch o Mourin se presentan en el film según el caso, o los dos a un tiempo. Esa reacción me parece justificada en algún sentido. En efecto, todo aquello que es verdadero, o supuesto verdadero — en cine — se vuelve peligroso, pues la ficción levanta la materia a eso que podríamos llamar su "grado de concernimiento". Así, los films de terror nos libran — momentáneamente — de nuestra angustia por el recurso de la ficción. Sólo los films "verdaderos" pueden animar al espectador a hacerse preguntas y a cambiar el curso de su existencia. No se trata de describir la realidad del hombre — empresa imposible; el conocimiento total de los edificios vivos, es contradictorio como la vida misma — sino simplemente poner al espectador en el golpe. Y he aquí que la albarda hiere.

La medalla tiene, por lo tanto, su revés. Como en una conversación real, seguimos en ciertas secuencias los gestos y las expresiones de los personajes y buscamos por esa observación "física" suplir el sentido de sus palabras. Es el método del "psico-drama" que puede muy bien dar discursos "plenos" en el sentido de J. Lacan. Pero lo más corriente es que el psicoanalista no tenga más que la "palabra vacía" para decir. En ese instante, la mímica se vuelve una especie de código susceptible de interpretación. Y mientras los espectadores de "Chronique d'un été" no nos pongamos a interpretar esos signos irremplazables que son las reacciones físicas de los seres que la cámara muestra, mientras tanto, una gran parte de las informaciones necesarias para verificar nuestras inferencias nos faltarán. Y Rouch y Morin no han pensado, en ningún momento del film, en suplir nuestra ignorancia.

Eso es lo que provoca un sentimiento de frustración. Attendemos así a una de las fallas que afectan la empresa de Rouch y Morin. A fuerza de insistir en su voluntad de no intervención, no logran darnos un cuadro más sólido de su material. Muchos detalles necesarios faltan. Muchas secuencias inútiles y feas arruinan trozos de una belleza innegable. De qué espontaneidad se trata, además? ¿De la de los protagonistas? Pero si ellos están condicionados como en el psico-drama, o en la asociación libre de los psicoanalistas, por lo dado del juego, por la explicación de la empresa, por la presencia — aun reducido al mínimo — de la cámara, etc. Se trataría entonces de la espontaneidad de Rouch y Morin? A juzgar por las imágenes donde ellos aparecen, el amigo Morin es todo menos espontáneo y Rouch no le cede un paso a su compañero. Cuando se pretende, por la ausencia de script, evitar las ideas preconcebidas, se olvida que el sitio de los prejuicios "activos" se ubica justamente en el inconsciente. Las explicaciones de Rouch sobre la utilización de la cámara como estimulante, no me han convencido. ¿A qué quiere jugar, entonces? ¿Al etnógrafo? ¿No lo es más desde que el cineasta se ha incorporado a él. Al psicoanalista? Demuestra estar lejos de los especialistas y no aprovecha nada de sus propias experiencias. (Habría mucho que decir sobre la persistencia del "paternalismo" después de tantas tentativas, sobre la voluntad de Rouch de perseguir sus personajes fuera del film con un sentido agudo de la "responsabilidad", sobre la reintroducción de un negro en un film donde no tiene nada que hacer, etc. Pero eso no entra en la intención de mi artículo). Esa no es la experiencia que intenta Rouch que es interesante, si, atendiendo al resultado cinematográfico que obtiene y que nosotros tratamos de aprehender aquí, en el plano del lenguaje ordinario.

### Un film psicoanalista

Puesto que he hablado muchas veces de psicoanálisis, diría que al igual que una "puntuación" feliz que da su sentido al desarrollo del tema durante el análisis, de la misma manera, el montaje adquiere aquí una potencia significante. Sé bien que Rouch niega, en cierto sentido, el montaje, que declara preferir el desarrollo en el orden cronológico. Pero no olvidemos la enseñanza de Merlau-Ponty: "Nosotros mismos, que hablamos, no sabemos necesariamente lo que expresamos mejor que aquellos que nos escuchan". Rouch deja entender: "Es casi imposible alterar el orden de rodaje, pues las gentes han evolucionado de una manera tal, que si uno va a agregarse a ellos, es necesario mostrarlos en función de su evolución. Esta evolución es, a mi parecer, el tema del film". (France Observateur, 22-12 60). Esa afirmación, como toda palabra, tiene su metafísica: Rouch creería en un evolucionismo constante y regular? Su film lo desmiente totalmente, puesto que su montaje insiste sobre los golpes, sobre los choques, los retornos, las regresiones, los brinco, las crisis. Hablé en su momento de complementariedad. Su montaje está hecho precisamente de descripciones complementarias e irreductibles, alternando los aspectos "objetivos" — fábrica Renault, sala de redacción de "Cahiers", etc. — y los flashes sobre la subjetividad de los protagonistas. A veces el montaje se hace por el simple movimiento de la cámara en el interior de un plano-secuencia — por ejemplo, las discusiones en la mesa —. ¿Dónde está, entonces, la pretendida cronología? En efecto, Rouch es doble. Razona de una manera en el plano consciente y de otra en las profundidades de su inconsciente. En la superficie, maneja la lógica aristotélica que, muy felizmente, termina contradiciendo su film. Además, la tan mentada "ausencia" de montaje no es de algún modo un prejuicio de montaje? Es buena hora de que termine la estafa que quiere hacer creer que lo que pasa en los films es "real". La evolución de los personajes de Rouch y Morin, sugerida por "Chronique d'un été", no está en el film, sino fuera de él. La cronología es, al igual que el

tiempo, una invención del espíritu y Resnais tiene mucha razón al destruirla en "Marienbad".

### Un film sobre Rouch y Morin

"Chronique d'un été" nos reseña, al fin de cuentas, mucho más sobre Rouch y Morin, que sobre la materia que la cámara está presumiblemente tratando. Si no es la etnología o la sociología lo que los interesa, sino las posibilidades del cine. Ellos se lanzan decididamente a un film, con ciertas ideas en el punto de partida, para reencontrarse, al fin del camino, con otras ideas. A pesar de las apariencias, no colaboran, sino que trabajan cada uno para sí, intentando a cada instante hacer el film sobre ellos. De allí a mi entender, una cierta impresión de dualidad, de desdósido, en más de una secuencia. Pero, como ya lo he dicho, Rouch, ayudado por la "astucia" de su cámara, lo supera en definitiva.

¿Las posibilidades del cine? Desde bastante tiempo atrás, los psicoanalistas han descubierto la utilidad de la cámara y los films para apresurar la cura. Si no se tratara más que de esa experiencia, "Chronique d'un été" me atraería poco. ¿Dónde reside, entonces, el interés — yo diría la belleza — de esta obra incompleta, imperfecta, descuidada, a menudo desilusionante pero siempre apasionante. En la historia misma de esta colaboración entre Rouch y Morin que ella nos devuelve. El verdadero tema aquí no es la evolución de Marceline, de Angelo, o Marie-Lou, sino la de Morin y Rouch, donde el entusiasmo, la voluntad de poder de la partida, se rompe contra el muro de la vida. Y la secuencia donde se ve a los autores evaluar los resultados obtenidos, adquiere una grandeza casi sublime. Ellos constatan con mucha honestidad su fracaso, sabiendo que ese fracaso va a volver a cada uno a su soledad. Pero este fracaso no es por lo tanto inútil. No es estéril: ha producido un film de una extraordinaria riqueza. Si el fin del film coincide con el fin de la pareja Morin - Rouch, la aventura no ha terminado. Rouch y Morin, se lo advierte en su gesto de adiós, van a abocarse a nuevas empresas creadoras.

### El nuevo cine

Ya he señalado algunas críticas que el film no dejará de suscitar entre los "puristas". Mencionaría ya más para terminar: ella es la de la "mala" calidad de la fotografía, de las "fallas de raccord, etc., es decir, eso que algunos de nuestros sabios Aristarquistas califican porosamente de "escritura". Tengo horror de la aplicación de esa palabra al cine, pero no es esa la cuestión. Es cierto que "Chronique d'un Ete" hubiera podido ser de una mejor factura extrínseca" y ello me lleva, quizás, a reprochar a mis amigos su desdén sistemático por la "imagen bella". Pero, al fin de cuentas, sus prejuicios son fecundos en atención a la confusión que reina hoy en el dominio del cine y quizás en las otras artes. Se tiene mucha tendencia a confundir lo "bien escrito" y la expresión artística. La reciente acurrencia de Michel Butor que proclamaba la necesidad de la literatura de aprender a escribir mal, creo que puede aplicarse igualmente al cine. A ese precio solamente, se podrá un día desembarazarse del hilo de "reglas" en el cual los enemigos del cine se placen en enredar nuestro arte, para impedir toda renovación. Yo he visto, en todo caso, que la "escritura" no me incomoda nada en los film de Rouch o de Jean Luc-Godard.

Habría que decir mucho también sobre esta tentativa de "nuevo" cine que representa "Chronique d'un été". El film lleva en germen, como algunas otras obras contemporáneas, un ensayo de institución de nuevas relaciones entre el signo y el sentido, en el cuadro de eso que se ha convenido en llamar el "lenguaje cinematográfico". A su manera, un Rouch o un Resnais aportan al cine una renovación similar a la que un Robbe-Grillet o un Butor introducen en la literatura narrativa. Con ellos, las viejas nociones de belleza, de verdad, de sensibilidad, se alteran o, mejor, se encuentran cargadas de un contenido diferente. Pero esa es otra historia.

Federeydoun Hoveyda

Estos artículos han aparecido originariamente en "Cahiers du cinéma" N° 120 y 125 de junio y noviembre de 1961 y han sido traducidos para su publicación en "Contracampo" por Carlos A. Fraguero.



## Deslumbramiento y consternación en el último Torre Nilsson

"Hay horas en las que parece no haber pasado mi futuro, sino sólo un momento presente de vivísima luz donde uno quiere arder".

"Las cosas que creí reales son sombras, y las reales resultan ser las que creí sombras aisladas. ¡Oh terrible aislamiento el de la mente insana!"

"Y entonces no sentí ya el horror de mi acto, sentí sólo su repetición".

T. S. Eliot: "The Family Reunion",

### I

Hay un elemento temático que une a los dos últimos films de Torre Nilsson: la acción del amor no destinado a su propia satisfacción sino como mercancía. No es nada extraño entonces que dos mujeres, y precisamente dos mujeres jóvenes que llegan al primer contacto sexual, sean las protagonistas. La iniciación sexual ha tenido con frecuencia en la obra de Torre Nilsson el sentido de iniciación en el conocimiento general del mundo, entendiéndolo como lugar de violencia, sin razón, posibilidad de muerte. ¿A qué se debe este cariz casi exclusivamente terrible? En el cuento "La obra" de Margueritte Duras (1) la posibilidad del amor es identificada con la de apertura hacia el futuro —hacia la experiencia— que sólo pueda llegar a consumarse sin trabas cuando se entra en conocimiento de la posibilidad de muerte o apertura (disgregación) del ser hacia la nada, hacia la finitud de la experiencia.

Esta confrontación entre lo que se proyecta y la posibilidad de fracaso, no es necesariamente, por sí, un hecho violento; tampoco algo fatal. La angustia, el aspecto terrible, y a menudo las sugerencias de que eso "debía ocurrir", sólo indican la distorsión peculiar de Torre Nilsson.

En la visión que nos proporciona la obra, a través de su impostación, podemos discernir la personalidad del autor, advertir los personajes como un símbolo de sus experiencias y proyectos.

En "La mano en la trampa" y "Piel de verano", dos jóvenes proyectan una "obra", una empresa para sí mismas, y para lograrla deben prostituirse. En una dirección paralela, el destino de Torre Nilsson como creador es el de sus personajes. Laura y Marcela se prostituyen sólo como Emma Zunz en los personajes de obras anteriores. Emma lo hace para conseguir la venganza; Laura para llegar al conocimiento; Marcela por algo inmediato: estaba en París, vestuario elegante. El asentimiento de las tres por que dentro del panorama de los caracteres de Torre Nilsson el desfloramiento es siempre algo terrible y temido. Las tres presentan situaciones distintas: Emma se vende por una recompensa material inexistente (y tira el dinero que le deja el marino desconocido); lo hace para reestablecer "anora" un desequilibrio del pasado; por ello, a pesar del éxito de la denuncia de su falsa violación como justificativo del crimen, al salir absuelta queda vacía, sola, no más rica que antes de la venta sino igual, precisamente como si nada hubiera ocurrido, y lo trágico de este momento es que toda su acción anterior no ha dejado huellas, que ha vivido destruyendo, desvalorizando la experiencia, quedando "fijada" en esa situación. Laura y Marcela, en cambio, reciben su retribución —el conocimiento, el bienestar— pero también son "atrapadas" por el acto.

Laura, falsa virgen como sugiere con burla el cuadro vivo del colegio religioso, donde se imita a Murillo, después de la venta se estabiliza, condenada, en un destino de clausura semejante al de su tía Inés, según indica la visión del cuarto repetido en la secuencia final: ocurre como si de nada hubier avalido el conocimiento o, en dirección opuesta, como si no cual quier medio de investigación fuera válido para llegar al conocimiento (y no como Marcela dice de sí y por lo tanto pretende de sus actos: "yo no existo").

Marcela, a su vez, está atrapada por la conciencia de ser la única que sabe su culpa (como Emma Zunz) y la imposibilidad de comunicarlo a su abuela o al padre de Martín, porque el "pacto" con ellos —con la venta y la entrega ya efectuadas— no es reversible.

Pero ¿qué es lo que condena a una y otra a tal fracaso? Laura, en su esfuerzo por conocer, parece haber cruzado un límite después del cual toda decisión es superada, se anula, entorpece, e incluso atrapa al que la intenta. ¿Cuál es el error de Laura, o cuál el límite del conocer? El film propone una respuesta demasiado simple: Laura "pone la mano en la trampa y se lleva la trampa consigo". Vale decir, el problema se plantea, como se advierte muy pronto, en un área más reducida de lo que parece y —acota-

mos— esa limitación nada conveniente es factor importante en su equivocada solución.

Las violaciones reales y simbólicas que se repiten en todas las obras de Torre Nilsson, señalan su tema fundamental: el ser ignorante —y sólo por ello “inocente”— puesto ante la realidad que se le revela. El autor únicamente ha podido comprender la instauración del conflicto, mostrándose paralelo a sus personajes; y en los dos últimos films, eligiendo protagonistas que “saben”, que se han decidido, y colocándolos en oposición a los personajes que sólo saben en una dirección personal, egoísta —ellos eran las fuerzas negativas netas de las obras anteriores— realizando la distinción entre saber verdadero y saber falso, entre inocencia y pecado su temática anterior. El autor procura discernir ahora lo que ocurre “dentro” de la acción consciente y desde ya se ve que pone, como aspiración de sí mismo, un personaje futuro donde el conocimiento y la acción se resuelven, se muevan dentro de la realidad compleja, y reaccionen adecuadamente en cada instante; el autor se proyecta a sí mismo como creador libre de las trabas actuales, en los personajes libres de sus trabas actuales.

## II

Laura es mostrada desde el comienzo de una manera insidiosa (la pregunta “trascendentalista” a las monjas mientras viajan hacia la casa, sirviendo de transición - choque entre el cuadro vivo donde representa a la Virgen, y el erótico pasivo de su encuentro con Miguel). Sin vacilaciones Laura recurre a sí misma como cebo —trampa— que le permite manejarla Miguel y Achaval en su búsqueda del conocimiento. Su intención, aunque desenvolviéndose continuamente en el extremo de lo lícito, procura respetarla, escamoteando cuanto puede la entrega de lo que promta. De allí la mirada tranquila, concentrada en sus fines particulares, que muestra en las escenas de amor. Ella no ama, no se comunica; ésto no es advertido por Achaval, totalmente seguro en su ritual de posesión, pero provoca el desagrado del joven menos endurecido. Las acciones de Laura obedecen a las normas e intereses de un catolicismo sui-generis, alejado de la ortodoxia hasta parecer contradictorio pero coherente con su sentido último: entregar, diluir la acción propia en una transcendencia por completo ajena, immanente, porque el conocimiento funciona, como meta —inmóvil— igual que la salvación.

Si se analiza cuál es el proyecto que hace Laura de sí misma, esto aparece claro. Después del “conocimiento” no hay nada concreto: Laura se diluye voluntariamente en una finalidad. Después del “conocimiento” no hay nada concreto; Laura se diluye voluntariamente en una finalidad. Después del acto de conocer, que para ella, ubicada en una posición vaga que considera como el no - conocimiento, es la confrontación antagónica —y no dialéctica— de dos caras contradictorias de la realidad (Inés, lo falso, y Achaval, lo “verdadero”); después de esto Laura no ha proyectado nada, y tras la ejecución halla precisamente esa misma nada, lo que no es, como para Emma Zunz, la consciencia de un aislamiento total, sin del encierro en la repetición. Inés tampoco había proyectado nada fuera de su boda con Achaval, por lo que una vez despreciada y “sin honra”, quitado por la fuerza el único punto concreto de su futuro, elige —y virtualmente es arrojada hacia tal elección— quedar fuera del tiempo. Laura, con una tara semejante, se condena a una repetición donde la mayor consciencia y fuerzas demostradas antes, se igualan con la neurosis de Inés en un idéntico plano de destrucción.

Laura es la última evolución de los personajes interpretados por Elsa Daniel; su primer estado es el de la curiosidad y tentación del pecado (metafora de la tentación del conocimiento) desembocando en una caída gratuita y destructiva (La casa del ángel). El segundo, retoma la dirección que la lleva al conocer no ya el pecado como factor de condenación sino como una alienación bastante determinada, ante la cual sólo obra por abstinencia, negándose a obedecerla (La caída). En “La mano en la trampa” sospecha y el encimamiento son encarados con decisión aunque aparezcan confusos y buscados a cualquier precio. Así el film parecería culminar con el horror y la muerte de Inés (semejante al colapso de Ana en “La casa del ángel”) al saber que su secreto ha sido violado, al ser incapaz de ubicarse en la realidad y evolucionar. Su entierro extiende la misma evidencia sobre las hermanas que permanecen como si nada hubiera ocurrido, semejantes a Emma Zunz después de la absolución.

Lo irreal, lo mítico, es destruido por la acción de Laura (Inés) o confirmado en una existencia igual que la muerte (hermanas). Y es en este punto de condena del irracionalismo, el más claro alcanzado por Torre Nilsson,

donde todo pierde de pronto coherencia, se quiebra y convierte en una apología tácita de lo hasta entonces atacado.

El film podría reducirse a contar la historia de Laura y permitirse condenarla como única conclusión, pero esto debilita innecesariamente el poder posible de la obra, tal como ocurría en los últimos planos de "A double tour" de Chabrol, donde también por debilidad de imposteración el personaje del joven asesino adquiere una grandeza trágica contraproducente; esa disolución. Esa disolución nihilista aparece en la secuencia que cierra el film. También Laura se aterra, se deslumbra, como Ana o Albertina, y esta vez no ante el ataque inesperado o la también repentina consciencia de una complicidad, sino ante las consecuencias de su propia determinación. El sentido íntimo de esta falsa "evolución" es el de una desconfianza profunda en las posibilidades del conocer y actuar, en la efectividad de la experiencia. El resultado, aunque tal vez atractivo narrativamente, por cuanto transforma la historia en una geometría de comportamientos abstractos, adquiere una morbidez irracional que daña a toda la obra.

La trampa de Laura es ella misma; mejor dicho, es su alienación. El cuarto "repetido" es una impresión particular de Laura más que una vuelta hacia el futuro. No más que el símbolo de la invalidez de sus acciones anteriores según la visión que Laura misma tiene; significa sobre todo el exacto momento en que Laura se abandona a la Laura-alienada que todos —su familia, la escuela, Achaval— han procurado formar.

Avanzando mucho más que Albertina en "La caída", Laura cede finalmente ante las "instituciones". En ese momento la trayectoria de Laura coincide por fin con la de los otros personajes, y en especial con ese corifeo de todos que es Achaval.

Coincidencia no es comunicación, por una razón simple: ellos obedecen a algo fuera de ellos, están "secuestrados"; han delegado en una parte de sí, en un acto, en un objeto, el poder de detrimarlos. Están alienados y en ese estado la comunicación no existe y sólo se ejecutan fórmulas rituales. Por eso, a esta "caída" de Laura siguen, y corresponden, los preparativos de Achaval para el coito, idénticos a los de la escena del invernadero. En el cuarto "repetido" que señala al mismo tiempo dos encierros (el reciente de Laura, el antiguo de Achaval) ambos repiten el encuentro sexual de significado doble: para el hombre, vencedor, su atadura; para la joven, vencida por una falla interna, la posibilidad de convertirse dentro de una existencia falsa —como Inés— en una ruina tal vez orgullosa.

Por otro lado, y casi con la misma coherencia, lo que demuestra la peligrosa ambigüedad con que se resuelve el film, desde una concepción "sobrenatural", mágica, es la condenación de Laura que con su entrega ha transgredido los límites de la acción ícita, incurriendo desde el comienzo en el pecado mayor, la soberbia. Siguiendo esta línea el film es perfectamente cristiano y sus audacias, como en los relatos de Graham Greene, desembocan en una reafirmación del dogma.

El final de "La mano en la trampa" carece de la cualidad del de "L'Avventura", donde la ambigüedad de las acciones es la de una apertura hacia la comunicación, el momento en que después del gesto instintivo de piedad realizado por la mano de Claudia su "comprensión" no sólo se abre para Sandro sino que se refleja sobre el espectador, poniéndolo en contacto inmediato e inexcusable con el misterio del acto, dándole forma sensible. Y esta escena no es sólo la culminación del film sino su clave y justificación. "La mano en la trampa", en cambio, con su ambigüedad final, no resulta tanto pesimista como inútil. ¿Por qué no triunfa Laura? El equilibrio se hubiera establecido casi forzosamente, y es de dudar que la situación no lo consiguiera por sí misma, de avanzar un poco más la narración. Sólo como demostración por el absurdo proponemos esto: ¿qué ocurriría después del segundo coito con el que se cierra el film? Ver a Laura como una nueva —y exacta— Inés sería directamente redundante, y lo que hay de ornamental en la visión del cuarto "repetido" no soportaría el menor análisis. Necesariamente, porque de otro modo el film se disgregaría, Laura tendría que mostrar la capacidad de desalienarse de nuevo, esta vez en un nivel superior de libertad.

Quizá este sea un tema futuro de Torre Nilsson, quien hubiera podido otorgar a su obra mayor riqueza con tal vez una sola imagen de Laura no vencida irremediablemente, indicando que aún sojuzgada por Achaval, lo está sólo en ese momento, no para siempre; una imagen que concluyera el film con la evidencia de que Laura existe aún, que no se ha convertido en un simple ser condenado (como en las danzas macabras de la Edad Media pobres y ricos son todos iguales ante la Muerte, perdiendo identidad y finalidades). Así el film no se hubiera cerrado sobre sí mismo, como ha ocu-

rrido, volviendo inocuo su contenido, supuesto el caso de que la vaguedad no provenga del contenido mismo.

La Trampa de la cual Laura no puede desprender un dedo de la que no se dice si hay posibilidad de evadirla poco a poco, ni cuanto tiempo durará, es, sin duda, tanto para Laura como para Torre Nilsson, la trampa de sus propias limitaciones en el conocer, el símbolo muy concreto de un conocimiento imperfecto, distorsionado, no resuelto o mal resuelto, que no permite construir sobre él una actividad "en el mundo" (imposibilidad cuyo signo es la "repetición" final); ciertamente un conocimiento embrionario, el deslumbramiento, que se mantiene, casi estable, sin evolucionar, y por lo tanto como un problema tácito, en toda la obra de Torre Nilsson. Por algo una de sus constantes es el tema de la violencia sexual que, ya siendo el nudo del asunto o una alegoría, sugiere el acto de conocer visto como algo repentino, forzado —por lo tanto horrible— no correspondiente a la propia voluntad de conocer, sino a la imposición externa (y según el lenguaje de la segunda visión posible, algo "revelado", con lo que se marca el doble movimiento de tendencia - repulsión constante en Torre Nilsson). Presentado reiteradamente el tema muestra por lo menos la importancia del conflicto para el autor y las alternativas de su lucha por resolverlo, sin que haya logrado aún abandonar la distorsión perceptiva que lo motiva. Esta violencia —sexual, de conocimiento— consigue por lo común destruir las posibilidades de un hábito sano, impedir que el personaje y el autor puedan utilizar la peripecia como fundamento de una obra futura, disponerse a la continuidad de la experiencia, y no quedar condenados a la in-conexión de "momentos" (tan fuertes que están fuera del tiempo para el que los experimenta) a los que se reduce su conocer. Caen cuando debe asimilar esa imposición externa, y la peripecia no puede comenzar a "actuar"; la tesis puede ser fundamentada por la casi completa falta de humor de Torre Nilsson.

### III

Achaval y Martín, los dos personajes masculinos principales de La mano en la trampa y Piel de verano, no son sus verdaderos protagonistas sino, en un caso, una especie de nefasto "deus-ex-machina" para Inés y Laura, y en el otro un chivo emisario para Marcela. Dominador o dominado, cada uno posee un sentido bien determinado (incluso invariable, como todos los caracteres secundarios de los films de Torre Nilsson). Achaval es la superación —por estabilidad y perfeccionamiento— de la evolucionada crisis conciencia-realidad que sufren las Lavignie, dentro de la cual el mayor poder económico y sexual lo ayudan a permanecer con facilidad. Achaval es semejante al Indarregui de La Cofia o al Pablo de La casa del Angel: miembro de una clase social, la alta burguesía, y una tradición moral, el paternalismo, bien identificables en nuestro país. Pero no llegan a ser, como intenta Torre Nilsson, sus representantes. El personaje aislado, sobre el que tan pocos datos de su actividad en el mundo se dan concretamente, no da alusiones tan valiosas como el autor y algunos críticos pretenden. Es más; comparándolos con los de Losey, por ejemplo, la falta de definición (dada sobre todo en las relaciones "presentes" del personaje con los otros, y no por el "relato" de esas relaciones, vale decir por la subjetivación de ese acto, como hace Bergman con el propósito de diluir la importancia de la comunicación) resulta aún más grave teniendo en cuenta que lo que se procura es darle efectivamente un carácter de prototipo. Achaval se asombra de la virginidad de Laura —en otra secuencia no lo asombra la "liberalidad" de los amigos de sus hijos— pero ésto, dicho poco después de haber sido él quien la ha desflorado, no es más que autodefensa. El acto le importa: él queda sometido a Laura, más que Laura a él. Se la lleva a la ciudad, pero en el sentido de llevarse la trampa consigo. El intento de seguir la relación impunemente, en el hotel, fracasa por su sentimiento de culpa: comprende que está ligado a ella, tiene que instalarle un "cuarto" donde la visitará cada vez que llegue a la ciudad, donde la esconderá de los demás.

Idéntica situación entre víctima y victimario hay en La casa del angel. La comunicación sexual entendida con toda vergüenza como un acto excusado más que privado, donde "uno" se compromete y puede quedar apresado por el "otro". Para ese acto que no está relacionado con el mundo cotidiano, "oficial", y que no puede intervenir en él sino indirectamente y a través del ritual del matrimonio, Achaval se despoja de los accesorios de la vida "normal": traba de la corbata, botones de la camisa, gemelos, cinturón; aprovechando la lección de Buñuel en "Le chien andalou", entre Achaval y el instante del amor se interponen todas las apariencias de la dignidad convencional. Mucho más que Laura o Inés, él es un ser perdido, roto entre los hábitos públicos y los privados, ambos igualmente distorsio-

nados, y en el coito esa parte primordial de su personalidad que son las convenciones, desaparecen, lo dejan inerte, "pecando".

Laura, criada en el mismo sistema de ideas, lo sabe y utiliza. No obstante, es una no pequeña incoherencia de Torre Nilsson mostrarla anonadada frente a su propia "caída", sin más, cuando por la acción anterior era ella quien dominaba, quien poseía —sin amor— y quebraba el pudor defensivo del hombre (paso del automóvil alrededor de la casa de las Lavigne), el sí condenado, por la repetición aparente de su papel de verdugo, a conservar a Laura y entregarse su preciosa vida privada. La joven desencadena la decadencia visible de quienes la rodean (tal como ventajosamente ocurría en "The gipsy and the gentleman" de Losey). En el caso de Achával, la de una concepción rígida y limitada del erotismo que es sólo parte de una concepción del mundo semejante.

En "Piel de verano" Martín presenta otro tipo de desajuste: la enfermedad. No se trata de los síntomas o las consecuencias físicas, de una enfermedad determinada (excluyendo el frustrado intento con la criada) sino más bien de la exacerbación morbosa de los sentimientos; vale decir, el símbolo general de toda enfermedad. Martín, joven de la alta burguesía que ha recorrido y abandonado toda clase de ocupaciones (diversos estudios, deportes, que conoce únicamente —como el Achával maduro— la categoría de las "distracciones") se ve trabado en sus posibilidades de elecciones sin compromiso ni futuro (como las ejecutadas antes, a causa de la "enfermedad"), la decadencia, con cierta rudimentaria historicidad, y por ello minimiza y se apega con una tenacidad morbosa a lo poco que ahora tiene a mano. Intenta la posesión de cosas (la criada y Marcela incluidas) que le sirvan como testimonio de la propia existencia, utilizándolas como consuelo —olvido— del conocimiento de su estado, al que entiende como algo absoluto: "Dos mundos: el de los sanos y el de los enfermos".

Esta percepción distorsionada, irreal ("El universo desaparece con nosotros" decía Goebbels) explica el frustrado coito con la criada. Martín obra como el Franz Mahler de "Senso" que necesita mirarse en los espejos para comprobar si aún existe. La tentativa es imposible desde la intención, porque Martín necesita cargar, e incluso darle predominio, al significado "sentimental" del acto. Esto aparece claro en la secuencia de la playa con Marcela. Las palabras de Martín son evidentemente ridículas —y el efecto de esta ridiculez que presumimos no buscada por Torre Nilsson, no debe desecharse de ningún modo porque es uno de los aciertos mayores del film y hubiera sido necesario desarrollarlo— pero resultan apropiadas en la definición de sus sentimientos "enfermos". Lo que Martín pretende demostrar, con el auxilio de Marcela, confrontado con los cercanos participantes de la orgía, allí mismo, es que "aquí hay amor, aquí hay amor".

Su actitud, idéntica a la del encuentro con la criada, se perfecciona y cumple —según cree Martín— en una concepción mítica del coito como acto "demostrativo" de la existencia propia y trascendente. Esta desconfianza en la efectividad de la acción concreta y presente que significa el trastocarla en mera referencia "demostrativa" de una idea, transformándola en ritual, llevando su trascendencia fuera de sus actores, es lo que mejor describe en Martín su carácter de testimonio de la decadencia, más delimitado que Achával pero de todos modos insuficiente. Es nuevamente la comprensión de éste —y el índice de la libertad o participación de Torre Nilsson en esa misma decadencia a la cual alude— en el personaje de Marcela, lo que no guarda la claridad necesaria. Ella es, con su rapiña incluso, un personaje sano. Prueba de ello es la celosa conservación de su virtud valorada por el pacto que tácitamente la compromete a perderla. Intimamente coherente dentro de la limitación de sus miras, Marcela es una criatura sin mitos; no llega a entorpecerse nunca con una piedad inútil, tiene la imposibilidad de un ejecutante preocupado en rendir bien su oficio (y no como dice Mabel Itzcovich, "una mujer despojada de todo sentimiento de vida o de muerte, patológicamente mercenaria").

Con todo, Marcela no es hermética ni confusa; esto lo demuestra el gran primer plano de la secuencia de la playa, en el que "A Paris" cantado por Ives Montand compara el momento pasado, nudo del pacto, con el pago futuro. Marcela viene y va hacia algo; a pesar de su alineación los términos son concretos. En permanente y rígido contraste, Martín es amorfo y sólo reacciona contra el temor de la muerte; su concepción sigue siendo mágica, especialmente al informar su curación; "Los médicos decían: milagro, milagro", lo que conduce lógicamente al terror absoluto, y al suicidio —como Inés— cuando se entera que la realidad es distinta, e inconciliable, que el "amor" que él creía oponer como conjuro a otro amor que sólo ocupa los sentidos y no "trasciende", no permanece, era una ficción muy perfectamente jugada. Este desamparo no llega a constituir el centro