



# 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 permite que la revista llegue hoy a sus lectores tras varios meses de involuntaria inactividad.

Comité de Redacción.

ENTE CINEMATOGRAFICO  
MIO CID



## 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, disorientando 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 abstraerse 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 fofifiquen 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 contradicho 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, d 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 englobarlo; 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 es 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-sincretico 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 "Francé 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 limitándome 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 Ogoué - 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 obenidas. ¿Qué hacer?

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

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 ejerce 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 dinamismos que animan la obra presentes aquí, a título de dinamismos primarios (o de estatismo secundario), se desarrollan en dinamismos 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 representará 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 insoluble 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, tiene 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 ella. 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, sí, 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 "novelesco" se convierte en documental —vida subjetiva tratada desde el exterior —y lo "documental" se convierte en "novelesco", 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 Marcelne, 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 sabemos 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 atolladero 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 Polichinela: 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 heteroclitos, 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. Atendemos así a una de las fallas que afectan a 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 significativa. 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 Merleau-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 destruirlo 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. 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 descosido, 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 una más para terminar: ella es la de la "mala" calidad de la fotografía, de las "fallas de record, etc.", es decir, eso que algunos de nuestros sabios Aristarquistas califican porposamente 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 films de Rouch o de Jean Luc-Godard.

Habría que decir mucho también sobre esta tentativa de "nuevo" cine que representa "Chronique d'un ete". 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. Fragueiro.



## 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 puede 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: estada 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 "ahora" 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 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 erotismo 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 prometa. 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: entrgar, diluir la acción propia en una trascendencia 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 antagonica —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 abstención, negándose a obedecerla (La caída). En “La mano en la trampa” sospecha y el conocimiento son encarados con decisión aunque aparezcan confusos y buscados a cualquier precio. Así el film pareciera 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 converge 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 ocurriría 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 trasgredido los límites de la acción lícita, 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 irremediamente, 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, disponer a la continuidad de la experiencia, y no quedar condenados a la inconnexión 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 consciencia-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 Caída 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 esto, 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 aprensado 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 inerme, "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 rapafia 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 infútil, 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 París" cantado por Yves 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

de la obra —como tampoco la muerte "condena" de Inés en La mano en la trampa— que se dedica en cambio a glosar el desamparo ético, y de todas maneras abstracto, de Marcela. Esta conclusión desplaza no tanto el interés como el mismo sentido del film. La falta de un protagonista definido es una falla de importancia. Aunque el relato comienza sobre Marcela, y se detiene más en ella que en Martín, es en él donde alcanza un significado más rico, en la culminación del desengaño y el suicidio. Pero esto carece de detalle (como por otra parte, aunque con atenuantes, ocurre en Marcela) y no se produce un diálogo entre los personajes, un equilibrio de relación que permita transitar de uno a otro durante el transcurso de la historia sin crear fracturas, como las que han resultado.

El "apriorismo" de Martín y Marcela es tan grave como en casi todos los caracteres de Torre Nilsson, pero su ubicación en la carrera de su autor los hace más injustificables. En esto se ve la diferencia radical entre Torre Nilsson y Kohon: éste, con mayor profundidad, se refiere a problemas de comunicación (aún el Riglos de Tres veces Ana es un personaje dinámico); Torre Nilsson, en cambio, sólo llega a referirse a personajes, a excusas de un relato (aún la pareja de Piel de verano, gracias a una rígida distorsión de psicologías, está formada por gente "aislada" inmutable). La perfección del relato está en relación inversa a la realidad de los personajes. Marcela, finalmente castigada como Laura, no sufre otra modificación que el quebrantamiento final. La desazón que le provoca el abrazo de los criados entrevistado, o las mismas reacciones laterales del encuentro en la playa (manos que acaparan sobre sí un interés sólo justificable por la voluntad de "abstraerse" de Marcela, rostro y lágrimas posteriores que señalan en resumen el triunfo de ese intento), no llegan a introducir modulaciones en el personaje. Por lo menos la indicación de que Marcela, siempre dentro de su papel, de su aislamiento, consiguiera una retribución "presente" de la entrega, habría servido como catarsis liberadora del propio Torre Nilsson como autor. Que no se logre ni sugiera, lo muestra a Torre Nilsson ubicado en la concepción cristiana de esa retribución "presente": la unión intemporal, la consubstanciación. Por eso "elige" a Martín, y obliga a Marcela a calcar apriorísticamente un destino idéntico.

La sexualidad de algunas escenas de Piel de verano es demasiado directa y no obstante no consigue dar una definición erótica satisfactoria de los personajes; no es el acto sexual lo que importa expresivamente, salvo por los alicientes apenas formales que tiene sugerirlo en cine —cómo hacer la elipsis, a qué ángulo inédito recurrir, cómo llegar hasta los límites de lo permitido sin superarlos— por cierto alicientes superficiales que no van más allá del enriquecimiento de un oficio. Lo que importa es la información que ese acto de despojamiento de varias máscaras de la personalidad trae sobre los personajes.

Aunque aparezca tan distorsionado en las obras de Torre Nilsson: las violaciones absurdas e "irremediables" de Ana y Flavia, la utilización mercenaria de Emma, Laura y Marcela, la "profesión" de La Tigra, o los hombres aún más unilaterales que funcionan mecánicamente según las pocas variantes que proponen estas mujeres, sólo aplicado a su posesión. La sexualidad virulenta, irracional, doblemente fuera del tiempo por la fugacidad y violencia con que se entabla, anonada. Por el carácter "eterno", condenatorio de su repercusión, alcanza su mayor desarrollo (no su evolución) en "La mano en la trampa" y "Piel de verano", donde los personajes no evolucionan durante o a través del amor, y en general es evidente que no evolucionan sino a saltos, y sólo por los imperativos del propio autor, de la narración en sí, y no a través de la realidad. Tal la posesión de Achával y el sometimiento de Laura. Tal el suicidio de Martín y los remordimientos de Marcela. Todos ellos vienen de una situación estable (Achával, su mítico carácter de "trampa"; Martín, su amor imposible y la condena a muerte) o erminan de concertarla al comienzo (Laura, la necesidad de conocer; Marcela, desamor y pacto paralelos). Entre comienzo y final, sobre todo en Piel de verano, las psicologías se detienen aunque ocurren situaciones que deberían modificarlos. Este concepto intemporal conduce al esquematismo y aún al rígido trastocamiento del significado de las propecias que se ha dicho antes.

#### IV

En la "repetición" aparece no tanto el tema de la fatalidad o evidencia de que existe una dirección sobrenatural de los sucesos humanos, como aquel de la posibilidad de modificación, ella sí como forma de la actividad humana consciente e intencionada, de manera que aún el verdadero fracaso de los intentos de modificar la repetición (Marcela en la secuencia final de Piel de verano) no es un verdadero fracaso por cuanto permite

por lo menos acceder a la consciencia más completa de lo que se repite. La disyuntiva es presentada a Laura en la secuencia final de *La mano en la trampa* y queda misteriosamente sin solución. En otra alternativa, la "repetición" es la "forma" o apariencia concreta sobre la cual reaccionara "ese acontecimiento que fracasa siempre y que siempre desaparece en el momento mismo en que nos imaginábamos que se producía, se convierte en algo sólido, en un punto de apoyo a partir del cual se puede definitivamente cambiar" (2).

Es fácilmente imaginable una *Mano en la trampa* que no concluyera con la imagen exactamente "repetida" de Achával preparándose para el coito, sino con la de Laura riendo sin temores tras su alucinación pasajera; vale decir, destruyendo la obsesión de "repetir" el destino de su tía Inés y destruyendo con ello el dominio sólo aparente de Achával. Con esto la trayectoria de Albertina hubiera sido mejor analizada y llevada adelante, aunque, por supuesto, permaneceríamos siempre dentro del mismo invariable "problema" según la impostación particular de Torre Nilsson.

También puede imaginarse una *Piel de verano* en la que, aún incluyendo el suicidio de Martín en lugar de su muerte normal o la salud, el remordimiento final de Marcela se ubicara en la realidad: ya realizando efectivamente el viaje a París y olvidando todo sin esfuerzos, ya comprendiendo que su dolor actual, referido como está a un hecho irreversible, es inútil, y cargando con esta responsabilidad en sus acciones.

Por estas dos reducciones al absurdo se puede comprobar la escasa utilidad de las "soluciones" adoptadas por Torre Nilsson, cómo su carácter elíptico es simplemente de efecto y oculta una fundamental desubicación con respecto a las posibilidades de ambas obras, o —en todo caso— cómo hace pasar tras la apariencia de simples resortes narrativos (y lo que resulta probable, inadvertidamente) una concepción del mundo incoherente con la del planteo, contradictoria, desprestigiando los esfuerzos "sanos" presentados antes.

Si no se quiere admitir el carácter formalista de estos finales, se concederá de todos modos que si estuvieran orientados más que nada por un propósito "moral", tampoco se justificarían. "La novela tiende naturalmente y debe tender a su propia elucidación; pero todos sabemos que existen situaciones caracterizadas por una incapacidad de ser objeto de reflexión, y que sólo subsisten por la ilusión que mantienen respecto a ellas; a tales situaciones corresponden las obras en cuyo interior no pueda aparecer aquella unidad, las actitudes de novelistas que se niegan a interrogarse sobre la naturaleza de su trabajo y la validez de las formas que emplean, de esas formas sobre las que no cabe reflexionar sin que revelen inmediatamente su inadecuación, su mentira; de esas formas que nos dan una imagen de la realidad en contradicción flagrante con esa realidad que le dió nacimiento y que ahora se trata de pasar por alto. Hay en ello imposturas que el crítico tiene la obligación de denunciar, ya que semejantes obras, a pesar de sus atractivos y méritos, mantienen y agravan la oscuridad, manteniendo la consciencia en sus contradicciones y en su ceguera, que puede llevarla a los más fatales desórdenes" (3).

Contra la tesis aceptada casi unánimemente por nuestra crítica, la incomunicación no es un problema "real", y nunca puede ser el tema orientador de Torre Nilsson sino —cuanto más— una obsesión muy precisa y particular, fácilmente legible, pero de ninguna manera, por su sola permanencia puede infirmar sobre la coherencia artística del realizador.

En todo caso el problema verdadero es el de la comunicación, tanto el de los personajes como el del autor con la obra y la realidad, precisamente no tratado en un plano mítico, en una abstracción que se resuelve como un teorema geométrico, sin precisar la validez de las operaciones confrontadas con sus significados primeros (de allí las interpretaciones metafísicas abstrusas que pueden derivarse con toda lógica).

A este conflicto, a este planteo, le está negado cualquier posibilidad de evolución concreta. Signo de este desprestigio de la realidad —peligro ya enunciado en una nota anterior de *Contracampo 4*— es la valorización del solo mecanismo, que termina siendo el único vencedor de los últimos films. Laura y Marcela caen en la "repetición" a pesar de todo. Esto no puede sino denominarse fatalismo y ha sido considerado lógico por unos críticos e injustificado por otros, pero no pertenece tanto a los personajes como al autor. El "triunfo" del danés Vermehren que ha logrado detener el tiempo, y el encierro final de Villafañe en *El crimen de oribe*, anunciando el de Emma Zunz, los instantes de agonía y sopor de Ana y Flavia, las huidas de Graciela y Albertina, los enclaustramientos ambiguos de Eucuménico López, Laura y Marcela: esta es la parte de la obra de Torre Nilsson que mejor señala su situación como artista; instantes en los que sus personajes

se detienen, se "fijan", en los que un solo conflicto se vuelve tan próximo y terrible que desborda la atención y constituye por su cuenta "todo" el mundo. Estos momentos seducen a Torre Nilsson y lo hacen caer en la confusión.

La inestabilidad particular de su impostación temática, fundamentada en sus temores al acto de conocer, ubica a Torre Nilsson en una continuada crisis que no llega a resolver, que cada vez se plantea de nuevo prácticamente, sin conseguir modificar el presente, sin asimilar experiencia, encerrándose cada vez más en la repetición —que no sólo como un temor sino aflorando en la superficie misma de las últimas obras, intenta disimular bajo apariencia de un "tema", de algo voluntario, la evidencia que es— indicando la fácil transición hacia la vacuidad, hacia lo amorfo, la negación de valores estéticos (4).

Torer Nilsson debe elegir ahora, más premiosamente que nunca antes, entre modificarse u obedecer a la repetición. Decidiéndose por lo último su porvenir aparece desgraciadamente muy claro. Pero si quiere hacer evolucionar su obra y evolucionar él mismo a través de ella, deberá encararse con esa distorsión suya que lo hace estéril y resolverla. El atractivo de este camino no es quizá tan brillante como el de la involución en una creencia mágica (ese retorno alucinatorio a la ingenuidad que se decía). De Torre Nilsson depende que su destino calque el de sus personajes actuales, o que modifique ambos en sus obras próximas; que el deslumbramiento y la consternación sean reemplazados por el conocimiento y la acción.

Oscar Garaycochea

#### Notas:

(1): Marguerite Duras: "Días enteros en las ramas", Seix Barral, Barcelona.

(2): Michel Butor: "Sobre literatura", Seix Barral, Barcelona.

(3): Id. Id.

(4): En este artículo se ha omitido voluntaria y tal vez no convenientemente, la referencia a los relatos originales de Beatriz Guido (cfr. Beatriz Guido: "La mano en la trampa", Ed. Losada, 1961, Bs. As.; contiene entre otros cuentos "La mano en la trampa" y "Piel de verano"). Con este libro se vuelven más complejas las relaciones entre uno y otro autor; la influencia de la Guido sobre Casa del ángel y El secuestrador, donde la primera obra resulta en definitiva dominada por los propios temas de Torre Nilsson, se equilibra en Fin de fiesta, donde Torre Nilsson desperdicia las oportunidades que la Guido presenta; en los últimos cuentos de ella, un notable retroceso —hacia la exacerbación personal de algunas obsesiones presentes antes— puede enterarse como directa influencia, y negativa, de las obras de Torre Nilsson.

## El cine estereoscópico

Un arte nuevo para una nueva época

El último artículo de Sergio M. Eisenstein  
"Nueva Gaceta" del 21/9/1949

En estos momentos hay mucha gente que le pregunta a uno: "¿Cree usted en el cine estereoscópico?".

Esta pregunta me resulta tan absurda como si me dijeran: "¿Cree usted que a las 24 será de noche; que la nieve desaparecerá de las calles de Moscú; que en el verano habrá árboles verdes y manzanas en el otoño?".

Dudar de que el cine estereoscópico tiene su mañana es tan ingenuo como dudar de que el mañana mismo habrá de venir.

De todos modos: "¿Porque nos sentimos tan seguros de esto? Ante todo, lo que actualmente vemos en la pantalla no son sino simples "robinsonadas". Y lo que tiene mayor simbolismo es que lo mejor que hemos visto haya sido precisamente la descripción en la pantalla de la vida de Robinson Crusoe.

Pero lo que en esa producción hemos visto ni es, a su vez, nada más que la balsa de Robinson, tratando de deslizarse entre la vegetación exuberante (una de las tomas más convincentes de la película estereoscópica de Andreevsky), que representa las mil dificultades que aún habrá de vencerse en el destino del cine estereoscópico. Sin embargo no está distante el día en que no sólo balsas, sino galeras, fragatas, galeones, cruceros y acorazados entrarán en los puertos del cine estereoscópico.

¿Pero porqué estamos tan seguros de esto?

Porque, según mi punto de vista, las únicas variedades vitales del arte son aquellas que, por su verdadera naturaleza, encarnan corporizaciones de los impulsos ocultos en la profundidad de la naturaleza humana misma. Lo que interesa es no solamente cuál es el tema que se incorpora a una obra de arte sino también cuál es el medio particular empleado para determinada forma de arte.

En los problemas relacionados con la extinción de una u otra forma de arte, existen probablemente las mismas leyes de selección natural que en cualquier otra parte.

Y las formas que sobreviven son aquellas compuestas de tal modo que corporizan las tendencias orgánicas, profundas, interiores y las necesidades tanto del espectador como del creador.

Mientras más profundas las cuestiones, más amplias las respuestas; mientras mayor sea la razón para que se realice una forma de arte, más firmes serán los fundamentos para su desarrollo.

Acaso el llamado arte por el arte no parece inexorablemente y sin esperanzas ante nuestros propios ojos, debido a que no contiene una respuesta a la necesidad latente de esclarecimiento que existe en toda persona progresivamente dotada? Nació y pudo vegetar un poco como reflejo de la esterilidad de la agonizante clase que le dio vida. Pero no podía, por supuesto, convertirse en una rama independiente o variación pasible de mantenerse por sí misma entre las otras artes, capaz de hacerse su propio camino, de cambiar y de crecer.

¿Al mismo tiempo, no ha existido acaso en el transcurso de los siglos, y casi sin desarrollarse, una forma de arte igualmente desprovista de contenido: el circo?

Y la razón de éste es que sin tocar la esfera del esclarecimiento (que es mucho más perfecta y expresiva en las otras artes), el perfeccionamiento de la destreza, de la fortaleza, del dominio de sí misma, del de la fuerza de voluntad y de la audacia, que dan brillo al circo, serán siempre expresión del impulso natural hacia el completo desarrollo de las cualidades que son esencia de nuestra naturaleza física. Por la misma razón los deportes son invariablemente populares —como ocupación tanto como espectáculo— debido a que las fuerzas que nos son inherentes tienen posibilidad de desarrollarse en las formas más perfectas y en la más amplia escala, no sólo como experiencia intuitiva comúnmente compartida, sino en nuestras propias acciones y comportamiento.

### Cine tridimensional

Más aún, puede afirmarse que en sus esfuerzos por realizar esas necesidades latentes, la humanidad se ha estado moviendo durante siglos hacia

el cine estereoscópico, como una de las expresiones más completas e inmediatas de dichos esfuerzos, los cuales —en diferentes etapas del desarrollo social y del desarrollo de los medios de expresión artística, en diferentes e incompletas formas, pero invariable y persistentemente— fueron intentos de realizar algunas de esas necesidades latentes?

Me parece que ha sido precisamente de ese modo.

Y me gustaría intentar revelar la naturaleza de esos esfuerzos, echando una mirada a las modificaciones históricas mediante las cuales las artes de los tiempos pasados realizaron esas tentativas, antes de descubrir la forma más admirable y completa para su encarnación en la maravillosa técnica del cine estereoscópico.

Tratemos de definir para cuáles de los recónditos impulsos del espectador puede servir de expresión el fenómeno técnico del cine estereoscópico, del mismo modo que el fenómeno de la cinematografía tiene en su verdadera naturaleza la atracción independiente y absoluta del signo fundamental de la vitalidad en desarrollo del universo, la humanidad y el progreso: ¡el movimiento!

A fin de lograrlo, comencemos por establecer la naturaleza misma del fenómeno.

Anotemos, en unas pocas palabras, qué es lo que llama la atención del espectador en su primer contacto con el cine estereoscópico.

El cine estereoscópico da una ilusión completa del carácter tridimensional del objeto representado.

Y esta ilusión es de tal modo convincente, tan desprovista de la menor sombra de duda, como el hecho de que en la cinematografía corriente los objetos representados en la pantalla parece que en realidad se mueven. Y la ilusión del espacio, en una instancia, y la del movimiento en la otra, son infalibles aún para aquellos que saben perfectamente que, en un caso, estamos mirando a una rápida sucesión de fases inmóviles, separadas, que representan un proceso completo de movimiento y, en el otro, a nada más que a un proceso astutamente urdido de la superposición de dos impresiones fotográficas planas normales del mismo objeto, que fueron temas simultáneamente desde dos ángulos independientes, ligeramente diferentes.

En ambos casos el espacio y el movimiento tienen poderosa fuerza de convicción, tanto como parecen innegablemente auténticos y vivientes los personajes de una película, aunque sabemos perfectamente que no son sino pálidas sombras fijadas por medios fotoquímicos sobre dos kilómetros de cinta gelatina que, enrollados en carretes separados y acondicionados en recipientes de latón, viajan de un extremo al otro del globo terráqueo, dando a los espectadores de todas partes la misma poderosa ilusión de realidad. Los efectos estereoscópicos pueden ser de tres tipos:

La imagen puede quedar dentro de las limitaciones del cine ordinario, aparentando un chato altorrelieve, balanceándose en algún lugar del plano del espejo-pantalla.

O de lo contrario atravesará la pantalla hasta su profundidad, llevando al espectador a distancias no vistas previamente.

Finalmente (y esto es el efecto más extraordinario), la imagen palpablemente tridimensional, "sale" de la pantalla y penetra el auditorio.

Una telaraña con una gigantesca araña cuelga en algún lugar entre la pantalla y el espectador.

Los pájaros vuelan fuera del auditorio hasta las profundidades de la pantalla o se posan sumisamente, en las propias cabezas de los espectadores, sobre un hilo palpable que se extiende desde la zona que habitualmente era la superficie de la pantalla hasta la casilla de proyección.

Alrededor aparecen suspendidas ramas de árboles cubriendo al auditorio. Panteras y pumas saltan de la pantalla a los brazos de los espectadores y así por el estilo.

Distintos cálculos realizados durante la filmación fuerzan a la imagen ya sea dentro del espacio, extendiéndose al infinito hacia los lados y en profundidad, o en volumen tridimensional, en movimiento material hacia el espectador y en forma realmente palpable.

Y aquello que estábamos acostumbrados a ver como imágenes en la pantalla plana, nos "absorbe" de pronto dentro de distancias antes invisibles, más allá de la pantalla o se lanza hacia nosotros con fuerza nunca antes experimentada con tanto realismo.

Del mismo modo que en el color —esa nueva etapa de la expresividad del color en relación con las formas previas restringidas a la paleta blanco-gris-negra— aquí en primera instancia sólo se produce un desarrollo más perfecto, continuando, de las tendencias hacia la realización de lo que la cinematografía estaba buscando ya en el período "bi-dimensional" de su existencia.

De paso, uno de mis tipos favoritos de temas de exteriores (en particu-

lar) estaba inspirado casi totalmente en el espíritu de esas tendencias. Solía ser compuesta (y continúa siéndolo) mediante extraordinario énfasis en los primeros planos, muy ampliados, aunque manteniendo el fondo casi completamente en foco y disminuyendo su tono sólo en la medida requerida por la perspectiva, a fin de obtener el máximo de distinción entre la profundidad y el primer término de las escenas.

Se obtenía la máxima ilusión de espacio mediante la creación de una sensación de gran intervalo en la escala entre el primer plano y el fondo.

La capacidad de distorsión del lente de 28 mm. contribuía a crear ese efecto, acentuando fuertemente la perspectiva, disminuyendo la profundidad, único lente que técnicamente es capaz de dar claridad a los detalles ampliados en el primer plano y profundidad a todo el fondo de la misma composición, mediante la retención de uno y del otro en foco.

La atracción de ese tipo de composición es igualmente grande tanto en el caso de una yuxtaposición de esos dos planos o en el caso de la mezcla de ellos de acuerdo con la unidad del material.

En el primer caso, tal consagración, la yuxtaposición volumen - espacio crea el máximo imaginable de conflicto dentro de una misma composición. En el segundo caso, crea la sensación más plástica y precisa de unidad entre lo general y lo particular.

Pero tal tipo de composición es más expresiva dramáticamente en aquellos casos en que combina ambas posibilidades y la unidad temática, es decir, que en ambas planos se logra al mismo tiempo la mayor acentuación plástica (escala y color) en forma inconmensurable.

Es así como, por ejemplo, se procedió en una de las escenas finales de "Iván el Terrible", primera parte. La parte del montaje más memorable de esta escena muestra sobre un infinito espacio cubierto de nieve, en el fondo de la composición, la vista general de los campesinos de Moscú que lo cruzan en procesión y, en primer término, muy ampliado, el perfil del Zar inclinándose hacia ellos.

Esta toma, que establece la unidad temática entre el pueblo que le implora al Zar su regreso y el propio Zar dando su consentimiento, fue compuesta con el máximo de "desunión" plástica entre esas dos "objetos".

Es menester notar que todos esos ejemplos de la cinematografía "plana" son, hasta ahora, superiores, en virtud de la potencia de su composición pictórica, a lo que se ha logrado mediante simples medios técnicos en el cine estereoscópico. Y la sencilla razón de que esto sea así, es la de que las posibilidades técnicas del cine estereoscópico están restringidas al presente a la necesidad de usar solamente un lente, el de 50 mm.

Pero al mismo tiempo podemos prever, en base a las anticipadas posibilidades del cine estereoscópico, desarrollos que nos permitirán lograr calidades ahora ni siquiera soñables, mediante el uso de los medios propios. De un modo o de otro, aunque no hayan creado aún una impresión completa, esas son precisamente las dos posibilidades iguales, de representar el espacio como realidad física palpable, que nos ha dado el cine estereoscópico. La capacidad de "arrastrar" al espectador —con intensidad sin precedentes— hacia lo que fuera antes el plano de la pantalla y —con no menos realismo— "arrojar" al espectador desde la superficie espejo de la pantalla lo que antes permanecía aplastado en ella.

"Bueno: ¿Y con eso?" —podría preguntarse—. "¿Y por qué esas dos "pasmosas" posibilidades de la pantalla estereoscópica habrán de tener algo tan profundamente atractivo para el público?"

Por supuesto que en ningún otro arte —en toda su historia— hubo una instancia tan dinámica y tan perfecta de volumen transferido en espacio y espacio en volumen, penetrándose uno en el otro, existiendo simultáneamente, y esto dentro del proceso de movimiento real. En ese sentido, el cine estereoscópico es superior también a la arquitectura en que, a veces, la poderosa sinfonía del entreluzo entre la masa y el delineamiento de espacios se ve estorbada en su dinámica y en sus alteraciones por el "tempo" y por la secuencia en que el conjunto arquitectural pueda ser atravesado por el espectador, que no tiene otro medio de "penetrar" ese conjunto arquitectural sino es dinámicamente.

Perteneciente a la categoría de las artes históricas, el cine estereoscópico deberá, por supuesto, ser considerado no solamente como biznieto de las invenciones de Edison y Lumiere, sino también a modo de algo así como tataranieto del teatro, apareciendo en su forma presente como la etapa más joven y más nueva en el desarrollo de aquél.

Y el enigma concerniente a la validez del principio del cine estereoscópico (si es que existe alguno) debe, por supuesto, ser buscado allí, en la historia teatral, en una de sus tendencias fundamentales que orientó su camino prácticamente en todas las etapas de su existencia.

Pero de todas las diversas cuestiones concernientes al teatro la que

más me interesa en este momento en ese mismo problema de analizar las relaciones y conexiones entre el espectador y el espectáculo.

Y lo notable es que, casi de inmediato, desde el momento en que se produce una "separación de caminos" entre el espectador y el participante, aparece un "deseo" de que las dos partes separadas vuelvan a unirse.

No solamente en los escritos inteligentes que florecieron en la época coincidente con el más extremo y agudo individualismo; no solamente en las incontables experiencias prácticas que fueron características de los tiempos más nuevos; no solamente en esos intentos de realizar la tendencia hacia el rendimiento de la original "entidad" colectiva del espectáculo, sino también en todo el curso de la historia teatral, en los innumerables ejemplos de las técnicas teatrales del pasado, a través de los siglos, prácticamente en cada paso, infalible y persistentemente, se revela la misma tendencia propia —diferente en sus formas pero única en su propósito— de "cerrar" la brecha, de "tender un puente" por sobre el golfo que separa al espectador del actor.

Esos intentos quedan comprendidos en varias categorías, desde las creaciones externas más "crudamente materiales", tales como la utilización del auditorio y de la zona de acción y las maneras escénicas del actor, hasta las formas más sutiles de encarnación "metafórica" de este sueño de unidad entre el espectador y el actor.

Más aún, la tendencia a "penetrar" en medio de los espectadores, en no menor modo que la de arrastrar a los espectadores hacia los actores, invariablemente y con la misma justeza, compite, gira en torno o trata de moverse mano a mano, como si presagiara esas dos posibilidades particulares que representan los signos esenciales de la naturaleza técnica de eso que hemos notado como la característica plástica fundamental (el fundamental fenómeno óptico) del cine estereoscópico.

El occidente burgués se muestra indiferente o hasta hostilmente irónico ante los problemas del cine estereoscópico; problemas a los que se dedica tanta atención en forma de investigación e inventiva en todo el territorio de los soviets, tanto por parte del gobierno como por parte de quienes dirigen su cinematografía.

No resulta acaso absurdo, y en cierto modo ofensivo para las tendencias eternamente en desarrollo de un arte genuinamente vital, el conservatismo rancio con que son recibidas en Occidente las novedades respecto al trabajo en torno al cine estereoscópico?

No suenan acaso a sacrilegio y oscurantismo, por ejemplo, estas líneas escritas sobre el cine estereoscópico por Louis Chavance (1) en 1946: "...En qué forma se enriquece, mediante este descubrimiento técnico, el dramatismo de una situación?

"Un comediante representado tridimensionalmente, encuentra algún medio adicional de expresión en este estereoscópico?

"¿Redondez física?

"¿Será este el triunfo de los gordos?

"¿Qué ganarán la ira, los celos, el odio, por el hecho de que se producirán en tres dimensiones?

"¿Y la risa?... No alcanzo creer que alguien pueda ser impulsada a reír más de lo que hace reír un pastel de crema estrellándose contra los personajes planos de Mack Sennet. ¿Y la intriga? ¿La comedia?...

"Hacen falta más pruebas de que el cine estereoscópico es un instrumento infructuoso y estéril?

"Por supuesto, pueden presentarse otras hipótesis, podría hablar del aspecto puramente visual. Pero no debemos hacer cosas análogas a las de las artes plásticas y citar a los escultores después de haber hablado de pintores. Por supuesto, la vida de Miguel Angel podría ser filmada en relieve y el Ticiano en color... ¡Encantadores resultados! Pero qué placer para el ojo? La escultura evoca la idea del tacto, pero en forma alguna podemos tocar la pantalla..."

## El error de Chavance

¿En qué se equivoca Chavance?

Su error por supuesto, reposa en el hecho de que mientras adopta la pose del despreocupado por las analogías sigue siendo totalmente cautivo de las mismas, queda enteramente cercado por los límites y concepciones de las artes anteriores, las normas del drama teatral, las funciones de los actores y la "escultura que evoca la idea del tacto".

Pero es posible que Chavance no crea con nosotros que todo tiende a que se produzca una explosión y una revisión completa de las artes tradicionales en su encuentro con las nuevas ideologías de los nuevos tiempos,

las nuevas posibilidades de los pueblos nuevos, los nuevos medios de controlar la naturaleza que posee el hombre?

¿Acaso el ojo no puede ver en la oscuridad con la ayuda de los lentes infrarrojos de "vista nocturna"?

Es que la mano no puede dirigir proyectiles y aviones, en la distante esfera de otros cielos, mediante la radio?

El cerebro, por medio de máquinas electrónicas de calcular, no es capaz de terminar en unos cuantos segundos, cálculos para los que anteriormente era necesario el trabajo de meses de verdaderos ejércitos de investigadores?

¿Acaso la conciencia, en su infatigable lucha de postguerra, no está forjando una forma más precisa y concreta de un genuino ideal democrático internacional?

### Exigencias de artes nuevas

¿Es que todo esto no exigirá artes absolutamente nuevas, formas ináuditas y dimensiones que alcancen mucho más allá de los límites del teatro tradicional, de la escultura tradicional, y del cine tradicional, que, en el curso de ese desarrollo pueden llegar a ser meros paliativos?

Y la nueva escultura dinámica estereoscópica no alcanzará más allá de los confines de dimensiones y características de las anteriores, estáticas, que según Chavance habrían de fijar la norma?

No hay porque temer el avance de esta nueva era, y menos aún de reírsele en la cara, como nuestros antepasados rieron al arrojar puñados de lodo sobre las primeras sombrillas.

Debe prepararse un lugar en la conciencia para el arribo de nuevos temas, que, multiplicados por las nuevas técnicas, exigirían nuevas estéticas para la expresión de nuevos temas en las maravillosas creaciones del futuro.

Abrirles el camino es grande y sagrada tarea, y todos quienes se atreven a llamarse a sí mismos artistas, están convocados a contribuir a su realización.

(1) Louis Chavance, crítico y autor cinematográfico francés, al opinar sobre el advenimiento del cine sonoro ("La Revue du Cinema", N° 5, noviembre 15 de 1929), creía que el cine mudo y el cine parlante coexistirían en el futuro y escribía que "lo mejor sería que los films silenciosos fueran reservados a los niños".

N. de la R. — Este artículo fué cedido en su versión castellana, por J. M. Couselo, a quien Contracampo agradece su colaboración.

El original: "O Stereokino", apareció en el N° 2, marzo - abril, 1948, de Inkestrokino, Moskú.



## Entrevista con David José Khon

Realizada por' Armando Blanco  
Mario Bohoslavsky.  
Eduardo Comesaña.  
Oscar Garaycochea.

### Elaboración del libro cinematográfico

El material cinematográfico lo piensa directamente en términos de puesta en escena. O la construcción original es literaria y luego traspuesta?

D. J. K. — Son casos un tanto distintos: en "Prisioneros..." me dieron un libro y tuve que verlo en función de cine, de puesta en escena. "...Ana" lo veo simultáneamente, incluso hay cosas en que se me ocurre antes lo visual. Lo de la montaña rusa es algo que me apasionaba mucho antes de tener escrito este tema; es decir, no el hecho de la montaña rusa en sí, sino el problema de cómo evocar una situación (cuyos elementos materiales o físicos no están presentes, sin hacerlos presentes. Sin ningún truco ni sobreimpresión, ni siquiera de sonido. Sin caer tampoco en la cosa teatral o literaria. Es decir, utilizando solamente elementos cinematográficos, ayudándome con el contrapunto del sonido o del diálogo con la imagen en cuanto el cine no sólo es imagen, sino un conjunto de elementos plásticos y rítmicos de los cuales la imagen es el de valor más constante. Pero de pronto el diálogo, una frase, puede dar un valor inusitado a la imagen. Como esa frase inicial de Vidarte en el primer encuentro en la pieza, cuando dice a María Vaner: "Perdone", "Es por ese auto", "Si me permite", "Para cruzar la calle". Ahí se destruye todo lo que estábamos viendo, al espectador se le derrumba. Eso es lo que estaba buscando. Por eso, en ese momento, el diálogo tiene para mí un valor cinematográfico tan importante como la imagen. Porque forma lo que Balaz llamaba "asincronismo", aunque él lo decía con respecto a los ruidos. Una imagen que no tiene nada que ver con el sonido que se escucha, crea una tercera idea totalmente nueva. El caso del diálogo se puede adaptar a ese concepto.

Con respecto a lo literario y lo cinematográfico, simplemente no me lo plantea. Lo veo. Creo que el trabajo del realizador es un poco alucinatorio. Primeramente hay que tener una especie de alucinación voluntaria (como quería Rimbaud) y de acuerdo a lo que se ve tratar de evocarlos en el set y recrearlo. De ninguna manera trasplantarlo mecánicamente, porque es imposible. Pero eso está en relación con una serie de preocupaciones que no son solamente cinematográficas, sino humanas. En ningún momento pienso solamente en cine, sino en todo: cosas que me preocupan, los demás yo, el mundo, la vida. Trato de buscar los medios que puedan expresarlo cinematográficamente, porque mi forma de expresarlo es el cine.

La pregunta fue efectuada, en parte, por desconocer su obra literaria; que nos puede decir acerca de ella?

D. J. K. — Mi trabajo literario es una especie de pseudo-cine. Nunca fui un escritor, sino que mientras no podía filmar, trataba de hacerlo con una lapicera. Siempre que se hablaba de mis cuentos, se hablaba de un estilo cinematográfico. Pero no me propuse nunca ser un escritor, ni siquiera pienso ser siempre autor de los libros de mis películas. Aunque este último me representa una comodidad en algunos casos. Como por ejemplo, con los actores: me resulta más difícil dirigir un actor con un diálogo ajeno que con un diálogo y en un personaje mío. Porque el personaje mío es un personaje que yo conozco y sé cómo actúa. Tiene algo de mí, o de gente que yo conozco. Su forma de hablar me es bien conocida y sé cómo marcarle un tono o una pausa. En cambio el personaje ajeno me resulta más difícil. Por ejemplo: días pasados me ofrecieron un libreto sobre el caudillo entrerriano Ramírez. Ahí me pierdo, no sé qué hacer. No sé cómo habla esa gente, no ya en los aspectos más superficiales o inmediatos como el modismo; sino en el ritmo, la respiración, los tonos que yo ignora, etcétera; si bien ese es un caso extremo, creo que lo mismo ocurriría si me traen un personaje actual de Salta. Todo lo ajeno me resulta más difícil, por lo que trato de filmar libros míos. Aunque ello me plantee problemas mucho más graves, estoy en mejores condiciones para resolverlos. En "Prisioneros..." hay momentos muy débiles debidos en parte a mi inexperiencia, en parte a que mi situación anímica era más insegura, más falta de base en cuanto al ámbito que me rodeaba, todo lo cual hacía que me moviera con inhibiciones que nacían de mí, no del ámbito. Había cosas

sencillas que no veía cómo sacarlas bien: la secuencia de la habitación de María Vaner, con Terranova, me parece horrible, es un espanto; en cambio cuando Vaner queda sola y se mira en el espejo ya ahí entro yo, es un agregado mío al libreto. Pero de alguna manera tenía que entrar yo para dar el clima. Para mí lo más importante era la soledad. Para el tema era el individuo que quiere seducir a la mujer por métodos violentos. Esa es la situación que no concibo. Es un individuo que no existe para mí. No he visto jamás a nadie hacerlo ni yo tampoco lo haría; lo cual no quiere decir que sea falso. Puede ser cierto, lo que pasa es que yo no lo veo, por eso digo que el trabajo con los actores en "Prisioneros...", fué mucho más simple, pero con más fallas graves. Por ejemplo: Hay momentos en que Terranova no convence. Ello no ocurre porque él esté mal, sino porque yo no siento el personaje y me resultaba muy difícil dirigirlo. Terranova estaba magníficamente dispuesto y compenetrado del trabajo, pero yo era quien vacilaba; yo era el desorientado. En cambio, en "...Ana" tenía personajes mucho más difíciles, más peligrosos, que podían caer en el ridículo, en lo grotesco, personajes que caminaban por una situación límite. Con actores que podían desorientarse porque sus personajes estaban bastante poco explícitos en algunas cosas. Se daban casos en algunos episodios, en que se explicaban rápidamente las cosas y sobre eso se debía jugar; ello resultaba difícil, como el caso del austríaco que habla de suicidarse, cosas bravas de hacer. No sé si estará bien o mal. A mí en general, me satisface aunque podría hacerse mejor; pero no cayó en el ridículo, ni resultó inconvincente, que eran los grandes peligros.

En las partes que pude compenetrarme, es donde "Prisioneros..." levantaba: el comienzo, algunos diálogos, las escenas del Puerto, Corrientes, Academia de Baile, Parque Retiro, y la búsqueda como ejercicio formal y como ganas de sacarme de encima el peso anecdótico y jugar, cosa que el libro de Latorre me permitía y hasta me exigía, porque el libro tenía exigencias: esta secuencia debe hacerse así y había que hacerla. Tenía marcado el libro de "Prisioneros..."?

D. J. K. — No cinematográficamente, pero sí en cuanto a la exigencia de clima. En determinado momento me encontraba en situaciones difíciles, como por ejemplo: un individuo caminando por el centro y buscando una mujer. Es una cosa que uno puede mostrar, pero además tenía que darse con un carácter un poco alucinante, y un poco mágico, como el clima de toda la película. El libreto dice que tiene que tener magia; el asunto es cómo hacerlo. En cierto modo es una incitación a liberarse y a hacer todas las travesuras que uno quiera sin escaparse del objetivo.

¿Se adecúa estrictamente a lo previsto en el guión o lo modifica durante la filmación?

D. J. K. — De la misma manera que no impongo reglas a nadie, no acepto que me las impongan a mí. No puedo de ninguna manera ceñirme a un plan, aunque lo haga y sumamente estricto. Escribo un guión y encuadro sumamente estricto, pero cuando llego a filmación, lo cambio, improviso, agrego, incluso cambio diálogos. Cuando, como ocurre en "...Ana", el libro es mío, llego a cambiar totalmente algunas partes, lo cual no significa que traicione el libro, sino que busco expresar mejor sus intenciones.

El sistema de filmación que estamos usando actualmente, nos obliga, a veces, aunque no lo querramos, a una mayor improvisación. Si se filmara totalmente en estudios, podría uno ceñirse más estrictamente al guión, pero en la calle o en decorados naturales, uno se encuentra conque no puede hacerlo, o de hacerlo, sale forzado. Incluso en estudio también cambio. Depende de cómo veo el clima, de la cara del actor, de su estatura, su perfil o su frente, lo cual me va dando la composición y el movimiento de cámara. Lo mismo en el montaje: cuando llego a él, me encuentro con cosas que había previsto de una manera y resultan distintas. Es decir, no creo que una película se pueda comparar a la construcción de un puente o al diseño de un avión. Hasta el último instante de la regrabación se está agregando, aportando, creando. Es imposible preveer todo. Hay cosas que da el azar. El azar es un arma de doble filo, que hay que saber capitalizar a favor y no en contra. Sobre todo, cuando se filma en la calle, aparecen cosas que dan inspiración para otras. Muchas veces una toma planeada de una manera, por alguna razón "irracional", uno siente que debe cambiarla. Es un imponderable que lo impulsa a uno a hacerlo de otra manera. Es mi manera de trabajar, lo cual no quiere decir que deba trabajarse así. Un cronista me contaba que hay realizadores como Antonioni, que trabajan así. Por el contrario, hay otros, como René Clair, que se adhieren totalmente al guión. Es decir, el método no garantiza el resultado de la película; se puede trabajar como Antonioni o como Clair y la película resultar muy mala.

## Relaciones con el director de fotografía

¿Qué directivas da al director de fotografía?

D. J. K. — Con el iluminador trabajo de manera parecida a los actores. No impongo determinada técnica, diafragma o película, lo cual sería absurdo, a pesar de que hay quienes lo hacen, aunque son muy pocos. Por razones de amistad personal con Aronovich, hace mucho tiempo que veníamos hablando de la posible iluminación de "...Ana". Analizamos distintas técnicas o distintas formas de llegar a un mismo objetivo. Desde el comienzo convinimos en que habríamos de utilizar diafragmas muy cerrados por la necesidad de utilizar profundidad de campo, debido a mi estilo de composición.

En general no había graves problemas, pero en algunos ambientes, como la pieza de Riglos, yo necesitaba que se tuviera un cuidado muy especial tendiente a mantener mi intención de no valorizar la imagen en forma sobrenatural. Debía parecer todo muy normal, pero debía haber, al mismo tiempo, un ligerísimo matiz que diera un ambiente tal en el cual Ana estuviera, aunque su presencia verdadera estuviera ausente. El concepto de Aronovich es que debe abandonarse todo aquello que pueda hacer decir al espectador: "¡Qué buena fotografía!". En este momento no sé quién podrá ser Dios, pero el diablo es Figueroa, o sea todo fotógrafo que busca brillitos y detalles preciosistas que hacen la imagen totalmente inexpresiva, cerrada, y que invalidan gran parte de su trabajo, aunque en alguna película pueden usarse con un fin determinado. En "...Ana", la tendencia general era de una contenida sobriedad, muy densa, salvo en determinados momentos, en que tiraba la casa por la ventana. Debía lograr un clima con cosas imponderables, con una luz que en ningún momento fuera artificiosa. La luz que más me gusta es la del último cuento en la secuencia de la Costanera, porque no da la impresión de nada extraordinariamente sobrenatural, pero tampoco es natural, tampoco es una iluminación real. Todo eso es un trabajo de creación de Aronovich, yo quería eso y debía pedírselo en forma general, salvo algunas cosas que debía explicitarlas bien; lo demás es toda obra de él. Tal vez fué en esa secuencia donde la afinidad de su luz con mi cuadro se hizo absoluta conformando un solo estilo.

La predominancia de objetivos granangulares se debe a necesidades prácticas o expresivas suyas.

D. J. K. — Al objetivo siempre lo elijo yo, porque entiendo que es una función creativa propia del director. Algunos directores, que se dejan hacer la película, no lo creen así. No pretendo de ningún modo invadir la jurisdicción de los demás, pero tampoco quiero que me invadan la mía. Quiero una comunión total en el equipo, por lo cual admito sugerencias. El caso de los objetivos es básico, es casi como poner la cámara. Es tarea de dirección: si yo pongo el ángulo y dispongo la ubicación de personajes y objetivos y no marco el objetivo, no sé lo que estoy haciendo. Porque determinado ángulo, según el objetivo que se coloque, da una imagen muy distinta. Cuando escribía el encuadre, no pensaba en los ángulos, sino que sentía el cuadro geoméricamente, con la necesidad de profundidad de foco, nada de flous detrás del primer plano. Además, la exasperación de la perspectiva en algunos casos, me da un clima un poco alucinante.

Sería una distorsión de la perspectiva, como en el caso de la casilla en el segundo cuento?

D. J. K. — En algunos casos sí, aunque no siempre. En la casilla se utilizó casi siempre el objetivo 32, alguna vez el 25, pero todo en función del tema como composición y foco. Aronovich me daba tanta luz, que tenía mucha libertad con el diafragma. En el último cuento utilizó el 35 y el 18, este último sobre todo en la redacción: esas tomas bajas con perspectivas exasperadas, que hacen que se le venga encima todo. Tanto Riglos como Renner son para mí dos caras de un mismo personaje, de una manera conceptual: el mundo, la realidad es una cosa tan aplastante, que uno se refugia en un plano esquizoide y el otro en una especie de coraza. Ahí, como en todas las otras cosas, no soy un director que premedita estrictamente su plan. Cambi en el momento que algo no anda, o cuando me parece que hay otra solución mejor. Me gusta la utilización de los gran angulares, porque a pesar de que deforman tienen más fidelidad, la imagen sale cruda, chocante. Rara vez pasó del 32, alguna vez uso el 40. Salvo el caso de primeros planos de alguna actriz. Pero María Vaner precisamente tiene una fotogenia tan increíble, que siempre sale bien. Tal vez yo vea la realidad un poco exasperada y trato de expresarla así.

## Dirección de actores

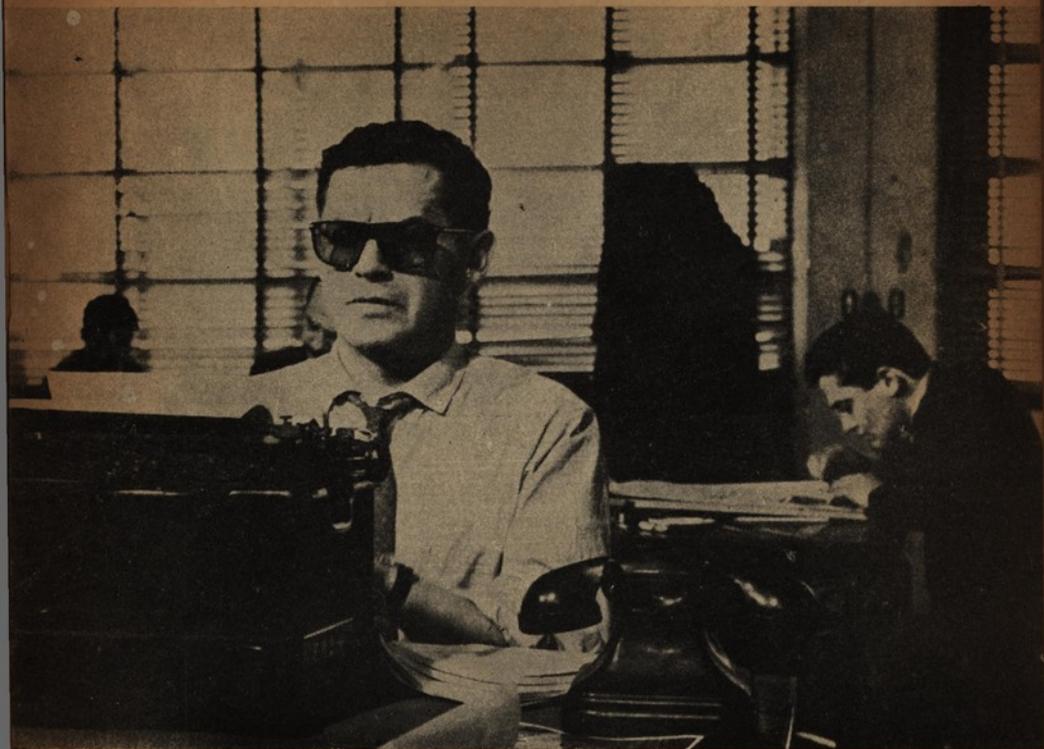
Como es su relación con el actor en lo que respecta a su dirección?

D. J. K. — La experiencia es muy distinta en "Prisioneros..." y en "...Ana". En "Prisioneros..." los dirigi superficialmente, sin llegar a una compenetración con ellos. En primer lugar por razones de apuro, de falta de tiempo, de inhibiciones, tímideces más, falta de fe en lo que podía lograr con los actores. Como el trabajo de actores era simple y no exigía un resultado brillante, me dediqué más a lo que me interesaba. Si volviera a hacerlo — cosa que no haría jamás — creo que podría sacar más de ellos, sobre todo en el caso de Alcón. En primer lugar, porque me dediqué más a María Vaner.

Su personaje era más rico y más difícil. Como trabaja con los actores antes y durante la filmación. ¿Qué elementos les da? ¿Conocen el libro y por lo tanto su sentido. Los considera como objetos. ¿En qué medida son "usados"?

D. J. K. — Le doy los dos casos: "Prisioneros..." es un trabajo muy esquemático y superficial. Una vez leído el libreto, hablaba con cada uno de ellos en un análisis somero, superficial. Los personajes, por otra parte, no me daban para hacer otra cosa. Eran personajes definidos de un trazo. Para mí el único que tiene una evolución concreta, es el de María Vaner, y un poquito el de Edelman, porque traté de levantarlo un poco, debido a que se trataba de un personaje con dos o tres facetas. Tanto el de Alcón como el de Terranova están dados de una vez para siempre y todo lo que les ocurre los influencia pero, no los cambia. En cambio, el personaje de M. Vaner llega a una definición dramática que la cambia. Tiene evoluciones: para ella el amor es un suceso un poco catastrófico en su vida. El caso de Alcón es completamente normal en ese sentido. Por eso en "Prisioneros..." con María Vaner, tuvimos un trabajo un poco más intenso que con los demás, tratando de crearle a ella un clima. Eso se hacía en filmación. En "Prisioneros..." no le marcaba mucho, sino que trataba más bien de darle un clima y hacer yo lo que ella debía hacer, pero dejándole libertad para crearlo a su manera. Este es un criterio general mío: No creo que al actor haya que convertirlo en un títere de uno, porque entonces se le quita espontaneidad, frescura, y queda una especie de remedo un poco mecánico, que se nota inmediatamente.

"...Ana fué un trabajo muchísimo más interesante, y realmente importante para mí, en ese sentido. Primero hice lecturas de mesa en las cuales se iban leyendo los diálogos. Cada uno leía los suyos. Yo iba dando los tonos y explicando el por qué de ellos y de las pausas. Después, pedía que cada uno me dijera cómo veía su personaje, que me diera una definición del mismo. Entonces me encontraba con grandes sorpresas, porque algunos los interpretaban en forma, para mí, disparatada; posiblemente, debido a que en los libretos soy enemigo de poner literatura. Hay gente que lo hace, y admito que pueda ser útil, pero a mí particularmente me provoca mucha impaciencia. No defino a los personajes. Deben entenderse por la acción y el diálogo, de la misma manera que va a ocurrir en la película. Al actor le tengo que dar otros elementos conversando. Muchos actores, dada su experiencia, a mi juicio bastante pobre, vienen con el criterio de que ante todo tienen que definir a sus personajes como buenos o malos. Trato de terminar con eso de inmediato y hacerles comprender que no los califiquen ni los juzguen, sino que se compenetren con ellos humanamente. Después, a veces, hago un ensayo de improvisación con el texto de una secuencia. Nos reuníamos los domingos en una casa, dos ó tres personas. Les hacía la indicación: "Este es el cuarto!", "esta la calle", "esta la mesa"; "háganlo como se les dé la gana". Sobre esa base, yo iba viendo qué es lo que habían o no comprendido; incluso me iban inspirando cosas, porque yo me movía alrededor de ellos como si fuera la cámara. En general no puede haber una norma muy precisa, todo depende con qué actor trabaje uno. Con qué situación esté jugando y el grado de adecuación que tenga el actor en ese momento. Hay cosas que salen con una facilidad asombrosa. Hay momentos en los que noto que me comprenden más allá de las palabras. Que me comprenden de una manera un poco metapsíquica, misteriosa, una comunicación que podría llamarse telepática, pero que va más allá, porque no comunica un pensamiento ni una frase, sino que estoy comunicando un clima. Un clima que no puedo transmitir en forma racional. A veces, para una toma indico el ensayo. Lo hacen, se corrige la posición de acuerdo a la composición del cuadro, levemente se matiza el tono, o se gradúa una pausa, y sale redondo. Otras veces para una toma tengo que hablar media hora, envolviéndolos en un clima un poco obsesivo, tratando de que el individuo se pon-



Renner, Riglos; el temor (L. Murúa y W. Vidarte en "Tres veces Ana").



Elsa Daniel, la Edipo de los films de Torre Nilsson  
("La mano en la trampa").



Ana y Juan (M. Vaner y L. Medina Castro en "Tres veces Ana")



Ana y Juan: el diálogo a pesar de todo (M. Vaner y  
L. Medina Castro en "Tres veces Ana")

**ENTE CINEMATOGRAFICO  
MIO CID**

ga en situación, viva. Incluso hay momentos en que yo ya no lo hago fría y racionalmente, sino que también me emociona mucho. Y de pronto noto que estamos actuando los dos, hay una comunicación y comienza a transformarse, el actor está convirtiéndose en el personaje, hasta llegar a un momento en que me conmueve. Entonces, digo: "Es esto!". Ello me ocurrió mucho con W. Vidarte, a quien no conocía. Llegó después de leer el libro, nos reunimos y me di cuenta que tenía un concepto del personaje, un tanto peligroso; tenía mucha "compasión" por el personaje. Su definición era: "Es un buen tipo", "golpeado". Le hice un psicoanálisis del personaje — Riglos — y le dije: "Nó; este es un cobarde!", adoptando una posición un tanto dura, extremista, de mi parte, porque no era eso lo que yo quería dar. Traté, por rechazo, yendo al otro extremo, de lograr una posición imparcial. Por otra parte es cierto: si hacemos un psicoanálisis de Riglos vemos que es un individuo al cual se le puede tener compasión, pero de una manera no suficiente ni solidaria, es decir, podemos comprenderlo y darnos cuenta de que todos tenemos un poco de él, pero que debemos superar eso. Y de ninguna manera creer que es una "víctima", como era la idea con que llegó W. Vidarte.

Otro problema fué su convicción de que el personaje tenía una gran poesía, y que lo aterraba el "cómo dar" esa poesía en su trabajo. Por esos días yo leía el "Cándido", de Voltaire, donde encontré una definición maravillosa en un personaje que enseña cómo deben hacerse los diálogos de teatro. "El diálogo debe ser poético, sin que los personajes parezcan poetas". A. W. Vidarte le dijo que no debía preocuparse por transmitir la poesía: "Eso lo voy a hacer yo, y si me falla, no hay nada que hacer". "Vos sos inconsciente" de que la situación es poética, de la misma manera como en la vida hay situaciones poéticas de las cuales nosotros no nos damos cuenta que lo son. "Lo serían para un observador-espectador; entonces olvidate de que el personaje es poético. Pensá simplemente que sos Riglos, que tenés esa insuficiencia, que tenés esa gran capacidad de amor y de ternura y que no "te afrevés a dar" — por problemas que nos llevarían a entrar de nuevo en el psicoanálisis de Riglos. Y así fué como Vidarte logró lo poético: sin pensar en la poesía, o por lo menos sin exigiársela compulsivamente. Pero en el trabajo de él puedo decir que partimos ambos desde cero. Y en el camino fué descubriendo su increíble sensibilidad. Sería injusticia de mi parte, no agradecer lo mucho que los actores aportaron. Una vez que les daba la base de la cual debían partir, llegaban, incluso, a andar más rápido que yo, encontrando en forma por lo general intuitiva, soluciones mejores que las mías, siempre dentro de un concepto similar. Por ejemplo: Yo tenía dos personajes bastante diffeles en la interpretación. Uno era el personaje de Argibay — Raúl Andrade (Normal) — en el segundo episodio, en el diálogo con Ana, en la calle y otro el de Lautaro Murúa — Renner — en el último episodio. Los dos personajes, para mí eran voceros de conceptos. El diálogo era muy conceptual, muy peligroso. Como director tenía que resolver mi licencia de libretista. Tenía que recurrir a exasperar la espontaneidad y la naturalidad del actor en ese momento, para que dijera las cosas como quien no quiere la cosa. Entonces le decía a A. Argibay. "Mirá, vamos a encontrar algo que vos tengas que hacer en ese momento, porque si vos te quedás parado diciendo: "Sí. Como un chico..." (1) (que es transcripción libre de un concepto que me apasiona mucho acerca de la libertad, dado por Erich Fromm), "va a quedar como una conferencia". Entonces en ese momento debíamos encontrar la solución, para lo cual le dí varias posibles: "Te atás los cordones de los zapatos, te apoyás contra la pared" — luego me encontré con la verja — "Hacé cualquier cosa". Después, cuando estábamos filmando, nos dimos cuenta que él se había sacado el pullover antes. Entonces le dije que se lo pusiera. El está poniéndose el pullover, diciendo eso, viene M. Vaner y se lo termina de poner, es decir hace mucho más natural el diálogo.

En el caso de Lautaro era bastante más grave todavía, porque los diálogos son peores. Murúa tiene una gran capacidad para sobreactuar sin que moleste — Lautaro es, para mí, el actor que sobreactúa permanentemente, pero tiene una gran capacidad, o será su personalidad, que hace que no moleste, por el contrario, molestaría que no sobreactuara —. Tiene una forma de sobreactuación que es perfectamente permitida. Me basé entonces en eso y en pequeños gestos, pequeñas cosas. Por ejemplo: una frase que se me ocurrió en filmación: Después de la violenta incidencia de Renner con Juárez, Lautaro camina muchísimo; hay travellings larguísimo mientras va diciendo cosas (2), no está parado; sale, se pone de pie, de perfil, de medio perfil, de espaldas, vuelve, se sienta, toma una aspirina, hace una serie de cosas. Pero había un momento que era muy bravo:

cuando llega a la ventana y termina de decir la frase que venía diciendo mientras caminaba. El diálogo original decía: "sobrevivir, aunque sea medio dormidos". Siempre me había parecido no del todo completa. Entonces en ese momento le agregué: "como sonámbulos rabiosos". "¿Qué te sugiere eso?", le pregunto a Murúa. Lautaro me responde: "No puedo hacerlo, es imposible". "No importa, dije, " vamos a hacerlo". "Es imposible, el personaje no puedo decir eso. Es muy literario", me respondió. "Sí, puede decirlo, el asunto es ver cómo lo dice. "¿Te causa gracia, no es cierto? Como si te rieras de vos mismo: y de lo que decís, ¿no? Y entonces, él lo dijo, un poco sonriendo, por la conversación que hablamos mantenido. Hay una suma de pequeños detalles, que hacen digerible al asunto, de manera que el actor pudo en este caso hacer el personaje sin caer en lo discursivo.

Esos eran los problemas más graves que yo tenía para salvar momentos difíciles en la interpretación. En general, en la interpretación de "...Ana", hubo en los ensayos previos, un trabajo muy intenso, de carácter racional, de explicación, de radiografía y psicoanálisis de algunos personajes, en otros no hacía falta. Incluso en algunos casos me veo obligado a recurrir a mentiras: cuando veo que un actor está en un extremo muy exagerado, lo llevo al otro, le miento, le digo lo que el personaje no es. Por ejemplo: el personaje de Luisito, el invertido del segundo episodio: el actor vino al primer ensayo y me hacía un "maricón" que era una cosa muy espantosa, exagerada, muy cómica. Además me lo hacía muy "malo" — vino con la idea de que era una especie de malvado —. Le dije — cosa que es cierta — que el personaje de Luisito no es ningún malvado. Incluso exagerando un poco la cosa, le dije: "Es un ángel", "una especie de ángel, porque es puro". Además, creo que es puro (impuro es Eschannes). Es el más sano, el menos agresivo de todos los que están en la casilla, pues no molesta a nadie. Está en lo suyo y nada más. Pero en este caso, con la definición que le di, sólo le faltaban las alitas. Y Luisito tampoco es "bueno". Entonces este muchachito, que es muy buen actor, respondió magníficamente y, una vez que entró, anduvo solo todo el tiempo y muy bien.

Además de todo este aspecto racional, hay otro, que considero muy importante para un actor y que entra en un terreno misterioso que no puedo definir. Tengo una gran tendencia, personal, no como director, a todo lo que sea mágico, no científico, esotérico — entre las cosas por las cuales he vagado, he deambulado, figuran la hipnosis, el espiritismo y hasta la lectura de absurdos libros de magia negra, que nada tienen que ver por cierto con mi trabajo de director, pero de todas maneras algo de eso debe haber quedado —. No debe entenderse ello en el sentido de que lo haya tratado que llevar al cine, pero creo que todo lo que pretenda ser arte tiene también algo que ver con estas cosas, es decir, hay un terreno misterioso, en el cual ya no se puede pretender crear normas científicas. En algunos casos, como por ejemplo cuando digo: "Tengo que crear un clima con la cámara quieta frente a un actor". Cómo se logra? Lo logro con pausas, con silencios, con ritmo. Pero hay algo más y ese algo es indefinible. En el montaje tengo que ver el momento justo en el cual hay que cortar. Pero el cine es un trabajo de colaboración con mucha gente y no se puede trabajar como un escritor que dice: "Aquí coloco punto y aparte porque se me da la gana". En cine está el equipo técnico al que hay que crearle un clima. El clima de filmación al cual debemos llegar en la película, es cosa que uno no puede transmitir mediante una técnica.

Estoy viviendo ese momento y eso se comunica. Como se comunica todo lo que es auténtico y sincero. Por ejemplo: el caso de W. Vidarte — Riglos — en la redacción, cuando aparece ella en el diario. En las primeras dos tomas, él lo hacía muy bien, no obstante lo cual no me sentía conforme, aunque no sabía bien qué era lo que no me gustaba. Le pedí: "Vamos a hacerla una vez más". No recuerdo si le dijo algo, probablemente sonidos guturales, tal vez el tono mío. En las dos tomas anteriores, fueron tres en total, mi atención estaba más dirigida al conjunto del trabajo, sin concentrarme en la actuación, sobre todo porque los movimientos de cámara requerían mucho ajuste. En la tercera toma, el equipo de cámara tenía muy fijado el movimiento, por lo que dije al asistente que se hiciera cargo de la toma. Me dediqué a mirarlo a W. Vidarte, como comiéndome. Hubo un momento en que me emocionó. Terminó la toma y noto que un reflectorista se ríe. "¿Qué pasa?", pregunté. "Me costó mucho no reirme de la cara que ponías en la filmación", me respondió. María Vaner me hizo muchas bromas por las caras que ponía durante la filmación. De ello no me daba cuenta, sólo trato de vivir el personaje, y me siento más satisfecho cuando logro crear el clima en mí mismo, que cuando lo analizo desde afuera y digo: "Sí, está bien". Por supuesto, ello no ocurre en todas las tomas, porque hay cosas muy sencillas, muy fáciles, que no me lo exigen. Pero

así, espontáneamente, se va creando el clima. En la casilla, por ejemplo, llegó un momento en que se había creado un clima casi técnico —ese episodio se filmó muy rápido porque fué el último en ser filmado y quedaba poco tiempo — tenía que terminar en dos semanas —. Estaba permanentemente moviéndome como un loco, ordenando posiciones de cámara. No quería mover mucho las paredes. Aunque estuviésemos en un estudio, trataba de filmar como si fuera una casilla real, a pesar de que fuera incómodo. Estaba con muy poca gente: el cameraman, el ayudante de cámara, el iluminador, el asistente, uno o dos ayudantes sólo cuando había un travelling o cosa así. Los demás estaban arriba con los reflectoristas, porque no cabíamos. Todo eso fué creando un clima de nerviosidad, un clima de encierro, que se fué comunicando. Quería una cosa muy picada, muy rápida. Al principio les decía: "Están haciendo muchas pausas", "muerdan las réplicas". Después ya no hubo necesidad, salvo en los momentos que tenía que haber una pausa. Yo era un miembro más de ese grupo y todo iba solo. Cuando indicaba una toma, hablaba igual que ellos, por lo rápido, por todo. Esto no es premeditado, sino que es una cosa de la cual a veces no me daba cuenta sino que me lo decían. Parecía que yo me hubiera transformado en un miembro más del grupo de la casilla. Todo eso responde a una realidad que no me atrevo a definir, además creo que no se puede definir. Intentarlo sería un poco hacer trampas, perdería su encanto, su verdad. Como toda profunda verdad, proviene de lo irracional, no puede demostrarse.

Por todo eso prefiero trabajar un libro mío, porque yo sé cómo es el personaje, porque lo siento y lo quiero mucho. Porque a veces puedo llegar a hacer el psicoanálisis más despiadado del personaje. Ese psicoanálisis puede ser equivocado pero lo entiendo, lo conozco. Es como el amor: de pronto uno no sabe en qué tono está diciendo "Te quiero". No tiene importancia. En el momento en que uno está pensando cómo lo tiene que decir o cuándo lo tiene que decir, es cuando ya no hay amor, es cuando se transforma en premeditación, cálculo. Debe crearse un clima de simpatía y cordialidad con todo el equipo, de identificación, entonces me doy cuenta que somos 25 ó 30 personas que estamos unidas como si fuéramos una "gestalt".

Para mí fué una sorpresa que al final de la filmación el equipo me ofreciera una muestra de simpatía. En ningún momento hice demagogia. Lo traté con cortesía, nada más. Soy bastante seco, en general no soy muy abierto, pero después de las dos primeras semanas — ellos no me conocían a mí — fué una cosa totalmente normal. Me regalaron un pergamino con la palabra más linda que le puedan decir a un director: "Compañero". Todo mi método consistió en que cada uno en determinado momento tomara conciencia de su responsabilidad personal y no hubiera necesidad de ejercer autoridad o dominio, ni despótico, ni disimulado bajo una aparente campechanía.

Cada uno hacía lo que tenía que hacer y nada más, no había ningún problema. Eso se daba con el equipo y con los actores. Estos se sentían libres, no manejados como títeres. Yo les daba el concepto de la situación, nunca les daba una sola solución física casi siempre les daba dos ó tres. Salvo en determinados casos, cuando yo necesitaba un gesto o movimiento especial en el momento preciso para hacer un corte. Si ellos me traían otra solución distinta que andaba, no había ningún problema. No se sentían atados, ni dominados y aportaban mucho porque lo hacían humanamente, no técnicamente. Además notaba una gran alegría en el trabajo; no alegría externa — a veces estábamos agotados al extremo — sino una gran alegría interior, una alegría profunda en todos nosotros. En los técnicos, en los actores y en mí, sin solemnidades, de verdadera autenticidad. Todo eso nos permitía superar los innumerables inconvenientes de orden técnico derivados de la inexistencia o falta de renovación de la maquinaria del cine argentino.

El equipo sentía que cada uno de sus miembros no era un número ni un autómatas, sino un ser humano en comunión creadora.

### Concepto y creación del montaje en la realización

¿Qué montaje le preocupa especialmente: en cámara o en la moviola? ¿En cuál de las dos películas trabajó más el montaje? ¿Considera que cada plano tiene valor en sí mismo? ¿Tiene algún criterio general adoptado frente a las formas de paso?

D. J. K. — Para mí toda toma tiene montaje interno, pero yo sigo llamando montaje a sentarme en la moviola con el compaginador y pegar trozos de película. Lo demás es esquisitez de definiciones. La filmación es una cosa y el montaje otra, admitiendo que hay un concepto del montaje que

se va a hacer en la moviola, previo, mientras se está filmando. Como improviso mucho, debo ir pensando exactamente cómo voy a montar luego, lo cual hace que a mucha gente le cueste seguirme. Como no trabajo exactamente sobre el encuadre, hay momentos en que no saben qué es lo que estoy haciendo y el asistente, si no tengo tiempo en filmación de explicarle, puede desorientarse. Al llegar a la moviola, el compaginador me preguntaba qué pasaba, si no armaba de acuerdo al número de pizarra. "Podés tirar los números", respondía. De inmediato veíamos que iba perfectamente. En ese sentido el segundo episodio fué el que anduvo mejor, porque fui a la moviola y anduvo todo perfectamente en poquísimos tiempo, incluso en el caso de planos que iban a ser armados con triple o cuádruple corte. El primero nos resultó un poco menos eficaz, pero bastante ajustado por cierto. El montaje del último fue el más duro, el más difícil porque tuvimos que cambiar dos ó tres veces la estructura general. No me gustaban esas visitas de vidarte a la esquina de la ventana, que de pronto en un lugar no quedaban bien y había que intercalar en otro. Cosas que había filmado para otro lugar, como las caminatas de Riglos por la calle, con la cámara en mano, de pronto me quedaban muy bien para ir dando la evolución al principio y eran tomas que yo había filmado para el final. Ahí hice un trabajo de recreación de mi material en la moviola. En este caso, como en el de la luz, logré una gran afinidad con el colaborador (Ripoll).

En "Prisioneros..." el montaje fué mucho más sencillo. No, todo lo que se ve puede dar la idea de cómo se hizo. Hay cosas que uno las ve, son muy sencillas y piensa que es obvio, que es fácil, pero cuestan más trabajo que otras más brillantes. Por ejemplo: la famosa secuencia de la búsqueda de Alcón, en el centro, es una cosa que la habremos resuelto con el compaginador Cascales, apenas en aproximadamente una hora, y eso que no teníamos material muy elaborado, sino que eran rostros, pies, paredes, vidrieras, caras, caminatas, de lo que había que descartar una cantidad grande de material. En cambio, la secuencia de la pieza de Elsa para armarla me costó una locura, porque de pronto cortar un gesto o encimar una palabra de uno con el rostro del otro, me podía transformar el clima. En el resto del montaje no tuve problemas, salvo aquellos debidos a problemas surgidos en la filmación; es decir, como la filmación de "Prisioneros..." tuvo que hacerse en forma mucho más apurada, no había ninguna seguridad. En Parque Retiro nos decían: "Esta noche no se puede seguir filmando"; había que apurarse o interrumpir la filmación. Lo cual hizo que yo me equivocara y mis ayudantes también. Un asistente magnífico como el de "Prisioneros..." no alcanzaba: tenía que manejar 200 extras, y coordinar los juegos y mover las personas. Todo lo cual hacía de eso un caos, y algunas cosas se me escaparon. Pero eso no puede considerarse dificultades de montaje, sino salvar baches, salvar errores de filmación de tipo técnico; aunque también significa, a veces, encontrar cosas lindas debido a que tenía que salvar un error. En general el montaje de "Prisioneros..." fué mucho más sencillo. Más lento, porque yo era más lento, porque mi filmación era menos precisa o, por lo menos, no tan ajustada. Todo eso ligado a la incomodidad de lugares de filmación, de apuro, hizo, que el material que llegaba a la mesa de montaje no fuera tan preciso. En cambio "...Ana" llegaba a la mesa de montaje no con una posibilidad de montaje, sino con cuatro o cinco; A. Ripoll me decía: "Esto puede ir de otra manera", y estaba bien también. Entonces podía jugar con más soltura y al mismo tiempo me creaba mayores problemas. En "Prisioneros..." había una sola forma de armar y si no se hacía así, se iba todo al demonio, no había planos suplementarios ni nada, filmaba todo como una bala. En cambio en "Ana" tomaba precauciones, me cubría, porque todo el trabajo de "...Ana" es mucho más difícil que el de "Prisioneros...", y necesitaba una mayor defensa, sobre todo en el montaje. Había momentos en que, por ejemplo, la casilla la filmaba con un criterio de ajedrecista, una cosa muy precisa, pero de todas maneras había posibilidad de intercalar tomas. En el primer episodio no había grandes posibilidades, pero siempre había dos o tres alternativas. En montaje me resultó siempre mucho más fácil todo lo que fuera brillante que lo que parece obvio o fácil. Por ejemplo: cuando llegó el material de la montaña rusa a montaje A. Ripoll, magnífico colaborador-creador, se dió por vencido en la pugnación amistosa que habíamos entablado. Pero, una vez que comenzó a montar, fué facilísimo para él y para mí.

Eso es lo más fácil, encandilar es muy fácil. Por ejemplo: poner la cámara baja con un lente 18 y dejar a la gente con la boca abierta, cuesta el mismo trabajo que hacerlo con la cámara alta y con lente 32 ó 40. El problema es utilizarlo en función de algo para expresar lo que se siente. No tampoco con el sentido pueril de "pongo la cámara baja para decir que el personaje es poderoso". En "...Ana" el problema en determinado momento se

refería a la búsqueda del matiz, de la misma manera como se busca en la interpretación. Una secuencia que estaba armada en una forma sobre la cual no cabían dudas, de pronto, en el trabajo del cortado de unos cuadritos, en trabajo de despunte, de afinado, cambiaba el ritmo, cambiaba todo, y eso en el film terminado no se ve. En la casilla, por ejemplo, del primer montaje al último no cambió de lugar absolutamente nada, pero sin embargo, cambió todo el ritmo, porque había encimado palabras, despuntado planos injertados, etc. Todo el trabajo de "...Ana" es más difícil y aparte de eso de menos deslumbre. En "Prisioneros..." no había mayores problemas y los que había eran simplemente salvados, es decir, cuando el clima estaba, estaba, y cuando no, igual se hacía. Pero acá no podía dejarlo librado a eso, sobre todo porque el tema me exigía todo o nada. En "Prisioneros..." había cosas que podían estar en un término medio y pasaban. Pero aquí, si quedaban en término medio, eran directamente malas, ridículas; en el primer episodio, no tanto, pero en los otros dos, así. En el último, por ejemplo, había que medir todo con balanza de precisión, porque en cuanto se me iba un poquitito, era como para que la sala se viniera abajo de la risa. Un tema insólito, singular, tratado de una manera despojada de elementos gróseramente irreales, es lo que precisamente quería usar para dar la realidad y la irrealidad sin límites, sin fronteras, coexistiendo. Entonces, para dar eso, que es muy difícil, había que pesarlo todo: cámara, movimientos, cuando, hay que moverla y cuando no hay que moverla, cuando hay que enloquecerse y cuando hay que quedarse parado; y eso en el montaje, es mucho más bravo que hacer una secuencia en la que el tipo camina y pasan vidrieras y el tipo camina y pasan vidrieras". En ese caso, si pudiera volar y tuviera un helicóptero o una grúa, podría haber hecho cosas mucho más lindas que las que hice, pero todo eso es muy poco, con eso solo no se puede hacer una película. Es decir, habría que encontrar un tema que requiriera ese tratamiento y me divertiría muchísimo con los "¡Oh!" de los entendidos, pero la verdad es que no hay nada de ganial en eso. De pronto, hay individuos como Antonioni, en los que no hay nada de lo cual se pueda decir: "Ah, qué lindo", "mirá qué lindo montaje" o "qué linda toma". Pero uno termina de ver la película y dice: "¡Qué buena película!", y eso es lo más importante. Estoy seguro de que Antonioni debe trabajar y sufrir tanto en la moviola como sufría y trabajaba Walter Ruttmann, por ejemplo, a pesar de que Ruttmann es todo montaje. Pero lo que hacía Ruttmann, en algunos casos dependiente del material con que se cuente, resulta mucho más fácil. Además yo empecé por ese lado. A mí lo que más me interesó siempre, es el montaje: un montaje libre, creador, como en "Buenos Aires", en la que filmé mucho, cosas que no les tenía previstas, porque las veía ahí. Estuve un mes encerrado en un cuartito con una moviola de 16 mm., tratando de darle una estructura porque no tenía nada, salvo una especie de guión, con un principio, medio y final, pero todo lo demás lo obtuve de lo documental del asunto. Cuando filmo, estoy previendo, estoy dando elementos para poder jugar con ese tipo de montaje: cómo ligar alejamientos con panorámicas o con cortes bruscos, o con movimientos de cámara, que me permitan después hacer cortes sobre los finales del movimiento. A mí eso me resulta personalmente mucho más fácil que lo que hace Antonioni, como montaje, porque lo de Antonioni, precisamente no tiene muchas defensas. Con lo otro, en cambio, uno puede encandilar. Además ese tipo de montaje se basa mucho en lo vertiginoso, en la rapidez. El problema es encontrar, en una secuencia en la cual el personaje no puede andar haciendo cabriolas, el ritmo interior. En una situación que a lo mejor es lentísima encontrar la densidad del clima y no que el espectador diga: "Qué bien hecho está", porque a mí eso no me interesa, es decir, me interesa, naturalmente, porque tengo vanidad, pero mucho más me interesa que el espectador lllore, se emocione, la sienta, o diga: "A este personaje lo conozco, me encuentro con él en la calle". Como un escritor, que me habló telefónicamente para decirme que "Riglos pertenece a esa categoría de personajes que perduran más allá de la película". Y eso dudo mucho de que alguien lo diga de "Prisioneros...", esos personajes no deben importarle a los espectadores, salvo quizá el de Elsa, pero tampoco, por lo menos como lo traté por error mío. Puede emocionarlo o no, pero pasa paralelamente al espectador, éste no lo penetra, no lo intuye, es decir, lo puede comprender sin compromiso, de la butaca a la pantalla, pero de la pantalla a la butaca no hay nada que apoye y mucho menos en el caso de las cosas brillantes como el puerto, la paliza, la búsqueda y todo eso. Son muy lindas, entran muy bien, me encantan, incluso me reservo una secuencia así en las películas, porque es el postre para mí y para los entendidos, pero no pretendo hacer películas para entendidos, sino para todos los seres humanos, sin que por eso pien-

se que me entiendo todo el mundo, ni a mí ni a nadie, ni siquiera a Marrone. Hay público para todo y hay un sector que será incapaz de entender cualquier película, porque nunca fué al cine. Por ello trato de hacer películas que toquen a todo ser humano que tenga una sensibilidad e inteligencia más o menos determinada. Yo lo hago, me gusta — mi lenguaje es el cine — pero aparte de eso quiero que me sirva de instrumento para comunicarme y para que los demás se comuniquen conmigo y me entiendan, hasta para amarnos y que me amen. Pienso que el cine actualmente está dejando de ser un espectáculo para ser un diálogo, es más, el cine requiere del espectador actualmente un trabajo mucho mayor que antes y eso hablando de las grandes películas de antes y de las grandes películas de ahora. "El Muelle de las Brumas" era una película que del comienzo al fin no le costaba ningún trabajo al espectador, tenía que sentarse y esperar que le dieran todo hecho. Esto llega hasta Fellini con "La Strada" o "La Dolce Vita", que es un desastre, para mí. Con Antonioni ya no, el espectador que va a que le den y no dar, sale y no pasa nada.. El espectador de "La Aventura" tiene que dar, tiene que ponerse en juego, llenar todas las entrelíneas, todos los huecos. Lo mismo pasa en las mejores películas de los franceses nuevos, especialmente en esa joya que es "Sin Aliento", la que por fin pude ver, después de soportar injustamente las "acusaciones" de que yo me había inspirado en ella, como decían algunos críticos europeos que estuvieron en Mar del Plata y me preguntaron si yo la había visto. Incluso uno de ellos reiteró la pregunta de manera insistente, hasta obligarme a responderle que si la hubiese visto y me hubiera influido, se lo diría sin ningún inconveniente.

Si tuviera que ejemplificar eso de que el cine ha dejado de ser un espectáculo con un espectador recipiente y un creador que envía, hablaría de Antonioni y Godard, siendo dos estilos distintos.

Uno sale de ver "Sin Aliento" y puede haber creído que vió un disparate simpático o una travesura de chicos: por otra parte, así lo han tomado muchos críticos. No creo que haya nada de eso. Lo que quiere expresar Godard sobre este momento, lo está dando con una historia aparentemente sin importancia, sin hablar de la bomba atómica, ni del amor entre un japonés y una francesa, ni de la guerra. Sin embargo, implícitamente está dando todo eso. Aunque el espectador que va a que se lo den directamente, indudablemente no lo va a recibir. El espectador tiene que aportar. En la muerte de ese individuo que se cierra los ojos a sí mismo, en esas muecas que hace, el espectador tiene que agregar muchas cosas de su parte. Creo que tiene que entablar un diálogo con su película, un diálogo que no tiene que manifestarse en la sala, sino después, que es lo que me pasó a mí. Yo fui a ver una travesura, como me habían dicho que era, fui a divertirme, porque a mí me divierten mucho los films de la nueva ola, lo reconozco, — Molinaro me divierte mucho más que los directores comunes, aunque es intrascendente, y los films de Chabrol, que son profundamente intrascendentes, pero indudablemente divierten porque tienen mucho más ingenio que las tradicionales que siempre están haciendo lo mismo —. Fui a verla con ese criterio. Me encuentro con un individuo que manda al cuerno al público y me río mucho, pero resulta que cuando termina, me encuentro con la sensación de que me hubieran puesto una bomba de tiempo y después me dijeron: "Ahora, váyase". Entonces el diálogo siguió, siguió después, incluso la fui a ver de nuevo y comencé a ver cosas que no había visto antes, un poco deslumbrado por el trabajo de la realización, por lo revolucionario de su sistema de montaje. Creo que el cine como espectáculo ya ha desaparecido. Ahora es un coloquio, en el cual el espectador incluso tiene que crear, tiene que aportar, sino la película en sí está incompleta.

¿Cómo advierte sus films en ese sentido?

D. J. K. — Bueno, yo iba a referirme a ello. No sé hasta qué punto mi trabajo está en ese terreno, yo estaba hablando como espectador. Incluso en ningún momento me lo planteaba mientras estaba haciendo la película. Pero yo diría que "...Ana" por su tema requiere efectivamente algún trabajo. Además, es una película en algunos aspectos, sumamente dura, cerrada, no lo da todo predigerido. Eso sí estaba previamente estudiado. Por ejemplo: cuando ya estaba filmada y en compaginación, conversando con Ripoll, le decía: "El problema principal no es que el espectador se sienta convulsionado". Ripoll, riéndose, me decía: "Tengo la impresión de que los espectadores van a salir mirándose, unos a otros". Con la película hecha y armada la música — en ese final tan discutido del que todo el mundo me decía que sobraban algunas tomas — estábamos colocando el Modern Jazz Quartet. Puso la banda de sonido y la banda imagen, lo vimos y me dice: "Mirá, puede resultar cualquier cosa con esta película". Entonces, yo res-

pondo: "Bueno, es eso lo que buscamos, no que la gente salga diciendo 'qué bien' o 'qué mal' solamente, sino que 'salga preguntándose a sí misma. Que ese interrogante que hay en la película lo hagan suyo. Y que lo respondan si pueden, y compartan la angustia".

Hay una serie de cosas que han ocurrido con "...Ana", que me gustan mucho, incluso entre gente que detesta la película. Hay quienes salen con rabia, salen agrediendo la película, y eso me gusta mucho. En un cine de barrio, en San Martín, la gente gritaba, se reían, chistaban, comentaban, etc. Al terminar la película, dos chicas que estaban sentadas detrás, público consumidor de fotonovelas indudablemente, estaban terriblemente desesperadas con ese final. "No, no puede ser", dicho con rabia. "Por qué". Entonces ese "porqué", seguramente siguió en el colectivo, en la casa y siguió. Eso es lo que a mí me interesa. Incluso hubo aplausos en el cine de San Martín, pero muy raros, hubo gente que salía diciendo "Muy bien", y eso me agradó. Pero el comentario que más me agradó esa noche, fue el de un individuo que salió golpeando con un diario las butacas y diciendo: "Por qué me habré metido a ver esta película, me amargó la noche". Porque lo que yo trato, es de agredir, tratar de que se sientan agredidos, una especie de shock. Agredir no en un sentido de lastimar, sino en un sentido simultáneo de tocar, de acariciar y de golpear. Con "...Ana" ocurre una cosa muy graciosa: cada uno se siente obligado a decir cuál es el episodio que le gustó más y cuál el que le gustó menos. He hecho un análisis en función de quien me lo dice, entre aquellos de quienes conozco, más o menos, sus coordenadas humanas, y me causan mucha gracia: de pronto rechazan violentamente el segundo episodio, diciendo que "eso no es posible, esto no ocurre acá", etc., y ellos son exactamente esos mismos personajes. Los hombres o mujeres que rechazan el hecho de que Ana vaya a los yuyos con un tipo y a los diez minutos vaya con el amigo de ese tipo, tienen unas ganas enormes de hacer lo mismo, si es que no lo han hecho, y cuando ven que tampoco eso es una salida, que eso es falso, que es "el chico con el automóvil", que no es nada satisfactorio y que es idiota, les duele mucho más que si se les hubiera mostrado y les hubiera dicho "Esto es inmoral". Lo que les duele es que les muestre eso en función trágica, no porque sea una salida inmoral, sino porque no es ninguna salida. Por eso el segundo episodio es el que todo el mundo rechaza. La duda se plantea más entre el primero y el último; aunque el último gusta mucho más, tal vez porque es más insulto o más conmovedor quizá en un sentido directo. No lo rechazan de una manera violenta, les encanta porque creen que es el más logrado, pero a mí me interesa que vengan y me digan: "Pobre Riglos", porque no se trata de eso, sino de decir: "Pobre yo", porque todos somos un poco Riglos y un poco Renner. Es mucha pretensión de mi parte, pero, como yo busco la autenticidad, también trato de ser auténtico, es decir, sincero conmigo mismo; trato de invitarlos a que intenten ser auténticos y a que reconozcan sus miserables y pequeñas verdades, que son también las mías.

### Concepción y elaboración de la banda sonora

En el proceso de creación como trabaja la banda sonora. ¿Conjuntamente o en forma separada de la imagen?

D. J. K. — La banda de sonido es algo que, salvo en casos en que debe funcionar muy directamente en la película en el contexto de una situación, encaro después, cuando tengo armada la película con el diálogo. Algunas cosas muy importantes, como ser: si el personaje va con sonido asincrónico o, en general, cuando es un ingrediente absolutamente imprescindible, por supuesto que está pensado de antes. Pero si es simplemente vestir con una atmósfera sonora que le agrega únicamente una mayor calidez o verosimilitud a lo que se está viendo, pero que no aporta nada distinto, en ese caso la trabajo después.

La banda de ruidos, salvo en lo referente a cosas muy especiales, es preparada, después, pero eso sí, me interesa mucho el sonido y los ruidos y hasta el momento de la regrabación, estoy trabajando sobre ello. Hay mucha gente, y sobre todo en nuestro país, que no presta ninguna importancia al sonido. Aquel que intenta trabajar el sonido, lo advierte de inmediato, porque los buenos técnicos en sonido, en este momento se pueden contar con los dedos de media mano. No es que los técnicos sean malos, sino que por estar desplazados y como nadie les exige, se anquilosan. Cuando armo los ruidos y pido, por ejemplo "calle", me dan discos, bandas, etc., pero ocurre que hay distintos ruidos de calles y debo seleccionar el que se adecúe a mi necesidad. Todo lo que sea ruidos naturalistas, es importante, por ejemplo: si pasa un ómnibus, debe oírse un ómnibus, no poner un ruido general de calle y nada más, lo cual se nota cuando no está, porque hay algo que no funciona.

La música es una de las cosas que más me gustan del trabajo posterior a la filmación. Por eso, en general, prefiero no tener un músico sino sacarla directamente de discos que yo haya escuchado. Me gusta mucho usar música que a nadie se le podía haber ocurrido que podría venir bien con determinada situación y ver que viene bien con esa situación, para crear una oculta y subconsciente fisura con la realidad que se ve. En "Prisioneros..." puse "Los Mareados", un hermoso tango de Cobián, interpretado por Aníbal Troilo en algunas partes y por Astor Piazzolla, y el octeto "Buenos Aires" en otras. Esa es la música que juega como comentario emocional de las situaciones. Pero en el puerto o en el centro, usé el concierto en Re de Vivaldi, por Wanda Landowska, en clave, grabado en 45 revoluciones y ralentado a 33, lo cual da un sonido muy extraño al clave que hace que por momentos parezca una especie de arpa. Esa música en el centro de Buenos Aires o en el Puerto, crea una fisura mágica.

Hay un problema referido a la música, que he estudiado porque me interesaba mucho: está el tipo de director al cual la música no le interesa, sino como complemento sin mayor importancia, y está el otro extremo, el "cafishear", como en el caso de una película de Robert Wise "Reto al destino", de la cual me llamó la atención la música por el uso deshonesto que de ella se hacía: Comienza la película con Robert Ryan en una calle soleada, en una escena de lo más placida en la cual acaricia una nenita, mientras la música hace un barullo tremendo que lleva a pensar que ahí va a ocurrir algo, que lo van a matar o va a hacer algo muy feo. Entonces ahí, el director no trabajó, fué el músico quien lo hizo, y yo no creo que haya que utilizar la música para dar lo que la imagen no tiene, pero sí para acentuar algo a que la imagen está invitando, entonces la música aporta un poco más. O sí no para contrapesar la imagen. En la búsqueda, yo hice una mezcla de música: puse el concierto de Vivaldi a 78 r. p. m. (el mismo que va a 33), cortado directamente con "Los Mareados" en armónica, con una música de jazz de "Stereo 13" de Malvicino, que se había escuchado en el Puerto durante la pelea, y una interpretación tropical de "rock". Es decir: si la imagen muda tenía ya un carácter un poco alucinatorio, esa mezcla acentuaba el carácter. Además ese método, curiosamente, era realista naturalista, porque cuando uno va caminando por las calles de Buenos Aires en el centro y se da la coincidencia de que escucha música, se le arma un batifondo de ese tipo. Lo que más me interesó de la música de "Prisioneros..." fué poner Vivaldi, que era una idea que ya tenía cuando estaba haciendo el encuadre. Hablando sobre el problema de la magia, alguien me habló de música electrónica. Yo dije no, eso es "cafishear", porque con música electrónica indudablemente se va a transformar automáticamente en una cosa muy extraña. Cualquiera puede hacerlo. Pero vamos a hacerlo real, o mejor dicho, mágico, poniendo algo mucho más absurdo que música electrónica, pero no insólito en sí, como es Vivaldi, ahí en calle Corrientes, y además ralentado. Puede parecer completamente disparatada. Sin embargo, pareciera que de alguna manera subconsciente, hubiese tenido presente ese ritmo al filmar. Porque cuando el compaginador comenzó a ponerla, fué cayendo tan exactamente, que no hubo prácticamente que tocarla ni agregarle nada. Trabajé con una melodía, como se hace siempre, pero cambiándola: "Los Mareados" está por Troilo en el cambio de publicidad, después está en armónica en el tren, después silbada por Alcón en el vagón que le sirve de habitación y después está en el salón de la academia de baile, por Piazzolla, (me costó bastante trabajo adecuar los movimientos de los bailarines al octeto). El tema leit-motiv de la noche en Buenos Aires, era Vivaldi, la magia, esa cosa que ha nacido durante el día y tiene su culminación en la noche que los rodea, ese mundo al mismo tiempo ajeno a ellos, pero que ellos y el espectador tienen que ver de una manera muy especial. Lo mismo en el parque de diversiones y en todo momento en que ellos están unidos; hasta que se rompe cuando entran Terranova y Edelman en el Puerto. Ahí ya se rompe. Aparece la vulgaridad.

Antonioni utilizaría la música en el mismo sentido que usted, marcando las distintas etapas de avance de relación entre los personajes, tal como en "La Aventura", entre Sandro y Claudia.

D. J. K. — En fin, en esto, como en todos los aspectos de la creación, juega un papel fundamental la intuición. De pronto uno quiere colocar una frase musical y no sabe por qué tiene que ir. Lo necesita. Otra, uno piensa que tiene que ser y no lo es. Me pasó algo muy gracioso con otra pieza del mismo disco de Piazzolla: "Tangology" de Malvicino. La hice grabar en película para "Prisioneros..." y luego para "...Ana", sin haber podido utilizarla en ninguna de las dos. Lo escuchaba y me parecía que iba a ir perfecto, luego voy a la moviola y no hay caso. Son cosas que no se pue-

den premeditar. Las cosas van tomando vida propia. Es como cuando la mujer de uno está gestando un hijo y uno le compra ropa anticipadamente. Luego no le caerá bien por el color de sus ojos. Con cada parte de la película pasa lo mismo, son cosas que tienen mucho de uno, pero hay otras que no, que pertenecen a eso misterioso que es algo más y que pertenece al clima del momento en que se filmó. Todo lo que uno creyó que no es de uno y que a lo mejor es de uno. Pienso que esa parte agregada, a lo mejor es de uno, pero no es consciente. En "...Ana", sobre todo, me di cuenta que había momentos que me provocaban cierto terror porque veía que había ido mucho más lejos de lo que yo pensaba. Veía cómo ciertos cabos sueltos se ligaban y tenían relaciones que yo no pensaba, posiblemente, debido a un trabajo del subconsciente. Eso me pasó mucho con el sonido. Por ejemplo: con la música del primer episodio. Yo pensaba poner "Tangology" y lo hice trasladar a cinta. Mientras filmábamos en la juguetería el equipo jugaba con los chiches, entre ellos había una especie de arpa de juguete y María Vaner se puso a jugar; su sonido me atrajo y llamé al sonidista para utilizarlo como ambiente de la juguetería. Se tomó mientras jugábamos con él María Vaner y yo. Al ir a la moviola veo que va perfecto con la juguetería; después cuando pongo "Tangology", veo que no. En otros de los pocos momentos en que ese episodio necesitaba música música volví a poner la misma del arpa de juguete.

Da la casualidad de que los personajes hablan de que son juguetes. Para mí son inmaduros, es decir, son lo que somos todos en este momento: chicos que no hemos crecido y jugamos a ser serios; y de pronto había cosas, en todo lo que estaba referido al amor de ellos, que estaban comentadas por notas de un arpita de juguete. Era todo un juego. Eso no lo premedité. Cuando lo fui poniendo en la moviola, me di cuenta. O eso es azar, o todo tiene una relación dentro de uno.

En el segundo episodio de "...Ana" puse un ritmo, grabación de Roberto el Sudamericano, muy vulgar; esa orquesta toca boleros, que estaban mezclados como música de la calle. Al final del disco había un pequeño trozo titulado: "Ensayo de ritmo" "voca nova". Es percusión que improvisa sobre temas de vova nova, con unos compases de piano al final. Me gustó y lo puse como leit-motiv y dejó los compases del piano para el final, cuando ella se va y dice: "Normal. adiós y gracias por todo", queda el ambiente tranquilo y entran los compases de piano que son sumamente crueles. Ese ritmo lo puse en el pancinor desde arriba de la playa. En el cuento final puse el Modern Jazz Quartet. De las tres es la única música que realmente tiene valores propios y que aporta mucho a la película. En la secuencia de la Costanera, hay un momento justo de Pyramid, por el Modern J. Q., que encaja perfecto. Debimos correrlo por milímetros, porque caía justo con el gesto de ella que se siente acariciada. Tiene un encanto muy particular. Es música un poco mística o religiosa, inspirada en antiguos cantos de la liturgia cristiana de los afroamericanos. Al escucharlo nada hace suponer su origen religioso. Pero lo importante es cómo todo eso se fue transmitiendo, lo religioso emparentando con lo mágico, relación que en los negros es muy fuerte, y como el personaje de Riglos cuando entra en la realidad, está vinculado a eso. Hay circunstancias un poco caprichosas, aunque no del todo improbables, como por ejemplo, lo que señalaba David Viñas en el sentido de que el "Daniel, Daniel, Daniel..." de la redacción, le parecía un rezo, como todo ese episodio. En fin, yo no me propuse nada de eso, lo cual no significa que no haya algo, ligado también a Pyramid. La música, para mí, al igual que el sonido, puede ser tan importante como la imagen y está trabajada de la misma manera. La uso como materia prima y por eso tengo miedo de llamar a un músico, aunque sea el mejor compositor del momento en el mundo, y decirle: "Vea la película y haga la música para esa película". Yo no quiero eso, quiero que sea músico que se ha hecho para otra cosa y que se ajuste a a esto, porque la enriquece, le abre nuevas perspectivas.

Con respecto a la banda de ruidos, hay momentos en que, de una manera sutil, exaspero la banda de ruidos, subo el ambiente. En el primer episodio, cuando Medina Castro está sentado en plaza San Martín, se oye un ruido de autos fuerte, como si le estuvieran pasando cerca. Fezia, al grabar, me decía: "No puede ser tan fuerte", "No importa", "No importa", "póngalos fuerte", sin exagerar por supuesto". Yo veía que ese hombre no está ahí sentado en un banco, sino que está en medio de la calle. Entonces lo que la imagen no me da directamente en este momento, me lo está dando sutilmente el sonido, le agrega un acento expresivo más de realidad o irrealdad. Así como en determinados momentos uso mucho sonido y música, en otros me resulta de más efecto no usar nada, como en el caso de la secuencia en la pieza de Riglos, cuando está con Ana antes de la

montaña rusa, en la que hay un fondo de absoluto silencio. Lo mismo en todas las secuencias de encuentro con ella, excepto en la Costanera: no hay nada de música. En los momentos en que entra la irrealidad la música no va. Hubiera sido exagerar, cargar, "cafishear", y todo lo demás. Tuvo que adaptar esos diálogos, mediante pausas, y silencios, que son exasperantes, cargantes, al punto que hay mucha gente que no los soporta y dice que son muy pesados. Para mí justamente están dando el clima. Si le agrego música, lo arruino. Agregué, eso sí, en el primer encuentro. Cuando ella abre la puerta, se oye un ligero sonido de vibráfono, seguido por otro que funciona como snido de calle. En la secuencia de la montaña rusa, todo lo del parque de diversiones y todo lo del cine, no tenía ninguna idea especial. En principio, cuando estaba armando, pensaba que se podía poner algún sonido. Como ser: en el parque de diversiones. Había pensado poner música del Modern Jazz Quartet, la misma música pero acelerada, e hice grabar un disco 33 a 78. Es una cosa muy linda, muy enloquecida, pero después la puse en la moviola y no me gustó, me pareció deshonesto, me pareció mucho mejor agregar risas de otras gentes, aparte de las de ellos dos y nada más. Dejarlo así, seco, porque iba a ser de mucho más efecto sin música. Lo otro hubiera sido entrar en contradicción con lo demás, traduciéndose en falta de rigor.

En "Prisioneros de una noche" cuidó la utilización sonora, musical diríamos, de la elocución de los actores, particularmente en el caso de María Vaner?

D. J. K. — No de una manera muy marcada, no lo marqué mucho, sino que más bien trabajé de manera indirecta, tratando de crear un clima. María Vaner tiene de por sí un encanto propio, una magia propia. Yo no se la quería destruir para que me imitara a mí. Yo no tengo ningún encanto. Ella tiene algo, que ella misma no controla, y mi función ahí se limita a controlar eso y nada más, a evitar que no se vaya. Como en aquel momento ella no controlaba mucho sus tonos (ahora sí), estaba un poco de trabajo, lo cual hubo que cuidar mucho en el doblaje, donde ocurría que todo iba muy bien, hasta tropezar con un tono que no se lograba. Por eso, en cer más grave o más aguda la voz. Por ahí había un tono un poco agudo algunos casos recurrí a un arma que se puede utilizar en regrabación: hacer más grave o más aguda la voz. Por ahí había un tono un poco agudo y entonces en la regrabación lo llevábamos al máximo de graves, lo cual lo ensordecía y de esa manera continuaba en lo que yo quería. En "...Ana" eso no lo tuve que hacer, salvo con dos ó tres personajes secundarios, pero con María Vaner, no.

Lo gracioso es que las críticas más severas que tuvo "Prisioneros..." en el círculo de la empresa productora, fueron precisamente centradas en la voz de María Vaner qué, decían, estaba monocorde, que no se escuchaba nada, que era una cosa anodina. Incluso llegaron a proponerme el doblaje por otra actriz. Proposición que rechacé. Incluso que Alcón estaba mal también, pero que en el caso de María Vaner había que doblarla con otra actriz. Yo pienso que para ese personaje estaba perfectamente bien, estaba monocorde pero porque yo lo había buscado así. No creo que lo monocorde sea un error en sí mismo, hay momentos en que debe ser monorde. Además en la vida común no hay tantos tonos como se cree. Yo detesto al actor "actor", que encuentra un tono para cada palabra y que está por encima de los personajes y de la situación, que está brillando él, haciendo gárgaras con las palabras, lo cual es una forma de la sobreactuación, más sutil o menos chocante. Sobreactúan con la voz. Además creo que a todas las cosas, en los tonos como en cualquier otro aspecto de la realización, hay que usarlas con una calculada economía, para que en el momento en que es necesario cargar el énfasis tengan efecto. Si yo comienzo la película con cámara baja y a enloquecerme y mostrar un dedo, y un ojo, y una mano, y una oreja, y montaje rápido, ¿qué me queda para la búsqueda, por ejemplo? Si María Vaner habla del tiempo, de esto, de lo otro, qué notable, qué se yo, hace calor, y veinte cosas más que no tienen importancia, sino como contexto poético muy interno, y yo la desato al comienzo, ¿qué tendría que hacer al final, cuando ella dice simplemente: "Sí. Yo lo maté"? Tendría que hacerse la Sara Bernhardt. En cambio ese final tiene efecto porque yo no uso énfasis ni primerísimos planos, en toda la película.

Es el único Primer Plano de toda la película.

D. J. K. Prácticamente, el único "primerísimo" plano. Y esa fue la otra objeción que, con la voz de María Vaner, fueron las dos más importantes. Por ejemplo me fue muy discutida la despedida de ellos dos, abrazándose en figura entera. Se me dijo que la emoción se consigue sólo con primeros planos. Son dogmas, y a mí no me gustan los dogmas. Esto no quiere decir

que no se pueda conseguir emoción con P. Planos, pero también se puede conseguir con dos figuras chiquititas dentro del cuadro, invadidas por el ambiente. Es más, yo no pude hacer ahí lo que quería, y que era un travelling hacia atrás de 50 metros que los dejara bien chiquitos; no me alcanzaba el tiempo, ni los rieles, ni nada. Hubiese querido dejarlos chiquitos, solitos en la esquina, que quedaran solos. Desampararlos. Entonces, justo en el momento en que necesito un "golpe" en la película, ahí sí meter un gran P. P., y entonces sí tiene efecto. Si yo empiezo a hacer P. P. cuando ellos están hablando del calor, para el final no me queda nada. Es decir, puedo hacer miles de cosas pero es innecesario y tengo un gran respeto por los recursos extremos como para usarlos porque sí, como para abusar de ellos. Me encanta usarlos, pero me encanta usarlos cuando son absolutamente imprescindibles. Lo otro es demagogia, buscar el aplauso del entendido o del pseudoentendido, del pequeño círculo que diga: "¡Ah!, qué hermoso plano". Pero eso es deshonesto, incluso con el propio trabajo de uno, y es una falta de confianza en medios más puros y más sutiles para lograr un clima, en fin, para lograr lo que se quiere comunicar. Buscar la intimidad o la emoción o la penetración metiendo la cámara en la nariz del personaje es, además, un tanto barato, elemental, ingenuo, si se exhibe como único recurso para esos fines.

### Utilización del doblaje en el proceso creativo

¿Usted cree que el doblaje resulta conveniente a su modalidad de trabajo, en cuanto permitiría al actor adecuar los tonos viendo exactamente su actuación en el conjunto de la situación?

D.J.K. Hay que dejar aclarado que en el noventa y nueve por ciento de los casos, uno hace doblaje porque no tiene más remedio. Ahora, a mí me resulta mucho más cómodo trabajar con doblaje por una razón: porque cuando estoy filmando no tengo que cuidar los tonos exhaustivamente. Especialmente, lo que no cuido es la claridad de la dicción. En el doblaje no tengo otro problema más que la voz y cuido muy detenidamente todos los aspectos: tono, volumen, claridad, etc. Estoy en una sala no solamente aislado de todo lo demás, sino que el único problema es ese. Pero también esto crea dos problemas: en primer lugar que el doblaje tal como se hace aquí —no sé si en todo el mundo será así— está en un estado primitivo, no está cuidado, basta que se escuche y que el sonido esté a una cierta distancia (por supuesto que siempre hay que mentir, porque a tres o cuatro metros en la calle nadie oye nada y eso es una licencia en el cine) pero lo que no se respeta es la sonoridad del ambiente. Porque aunque después lo vista y le ponga automóviles y bocinazos por todos lados, de todas maneras el diálogo suena a hueco, a caja. Ahora si la banda de ruidos está más o menos bien puesta eso no se nota porque el espectador no va a prestar extrema atención a ello. Pero, por una cuestión de extrema fidelidad, me molesta, me choca que se esté hablando en un parque o en una plaza y se estén oyendo las palabras con una sonoridad de caja. Además el problema técnico del doblaje está encarado de una manera rudimentaria: que se escuche, se entienda, que estén los tonos y nada más, pero no se cuida el ámbito. El otro problema son los actores. Hay actores que directamente si no hacen doblaje, no se puede hacer nada con ellos, porque hablan mal y su dicción es un problema, hacer un tono les cuesta mucho. María Vaner, que es a mi juicio una excelente actriz de imagen, con la voz recién ahora está comenzando a trabajar. Ha progresado fantásticamente, pero para llegar con la voz a la altura de su trabajo en imagen, va a tener que esmerarse mucho. Lo monocrorde de "Prisioneros..." está bien en función de que yo lo quería así, pero después resultó que ella era siempre así. Además tenía miedo porque no controlaba. En "Prisioneros..." era un problema terrible cuando debía levantar la voz porque le salía falseada. El problema de la voz está muy descuidado en los actores surgidos del cine porque tienen toda esa serie de facilidades. El actor surgido en teatro no, viene con la voz estudiada o ha hecho mucha radio, aunque todos tienen sus vicios. El caso de María Vaner es el de la actriz ideal para trabajar en doblaje. Porque ella en filmación se despreocupa totalmente de la voz para dedicarse a la imagen, en la cual da muchísimo. Dentro del cine argentino creo que no hay ninguna actriz de esas características: joven, más o menos bonita, con una gran sugestión en su fotonegia y que hubiera podido hacer lo que hizo en "Tres veces Ana", interpretativamente hablando. Después, en el doblaje, nos dedicamos exclusivamente a la voz. Y puedo, para lograr un tono, hacer 9, 10 u 11 tomas de doblaje, lo cual no me es posible en filmación porque producción no me lo permite. Para imagen, hasta que los ensayos no me den bien no voy a filmación y si, por desgracia, luego

de haber trabajado la imagen, filmo y el actor se olvida del tono, no puedo repetir por eso. Así ocurre con casi todos los actores surgidos en el cine. Doblando puedo después, en el montaje, hacer una serie de artimañas como por ejemplo: grabar nueve tomas de doblaje y tomar la primera frase de la toma 7, la segunda frase de la toma 1 y la tercer frase de la toma 5, luego de haber copiado esos tres diálogos completos y en la moviola ver que hay una frase de cada uno de ellos que se adecúa mejor a la imagen. Es decir, un diálogo de tres frases, cada una de las cuales pertenece a una toma distinta. Hay actores que de todas maneras, siendo actores con formación teatral con una voz muy estudiada, ganan mucho en el doblaje, como es el caso de Walter Vidarte, actor de teatro, al punto de que, si en filmación me emocionaba con su imagen, en doblaje me emocionaba con su voz, a pesar de ser el doblaje la cosa más fría que puede haber. Lo mismo ocurría con María Vaner, quien aportaba a veces una cálida poesía con su voz.

Mientras se prepara el doblaje leemos los diálogos y suenan bien, pero luego, cuando ellos se ven en la pantalla, van más allá, parece que se ubican en el tono de su propia imagen. Hay otros actores, en cambio, muy buenos, con una formación integral, que en doblaje pierden. Ese es el caso de Medina Castro: en la secuencia del tío, en la clínica, filmada en estudio (de la cual se tomó sonido director pero salió muy mal técnicamente y hubo de doblarse). Sin embargo el sonido original, que sonaba distorsionado, tenía mucho más calor y emoción que el del doblaje. El también dijo que odia al doblaje. Hay actores, especialmente los de formación antigua que no pueden doblar directamente. No aciertan con el sincronismo, es desesperante, como en el caso de Nacaratti quien llegaba a ponerse tan nervioso que se olvidaba del diálogo, etc. No se trata de que sean buenos o malos actores sino que hay algunos a los cuales el doblaje favorece y otros a los cuales no. A mí, como director, me resulta mucho más fácil filmar mudo que sonoro. "...Ana" está casi toda doblada, incluso en estudio. Por ejemplo, en la casilla está todo filmado mundo y doblado, la pieza de Ríglas también (esos tres son los decorados de estudio de la película: Clínica, Pieza de Ríglas y Casilla). Hay un detalle técnico, también de importancia: filmando mudo puedo utilizar la Arriflex sin blind, y hacer cámara en mano con mucha mayor libertad, y no tengo problema de percha y micrófono. Eso me da más libertad, por lo que prefiero filmar mudo. Incluso en estudios yo filmaría siempre pre mudo. Además no quiero saber nada con esos terribles mastodontes de cámara como son la Parvo o Mitchell con blind; me inhiben. En una pieza ocupan todo el espacio; necesitaría filmar siempre en salones de baile para no tener que sacar paredes. El trabajar sólo con sectores de decorado, sacando paredes o pedazos de paredes, crea en la filmación misma un clima de falsedad que no me gusta. Prefiero trabajar un poco apretado, pero como si lo hiciera en un decorado real. En fin, a veces no es posible por problemas de la luz. Pero siempre prefiero que la cámara ocupe el menor lugar posible. Cuanto más chica sea, mejor. Tengo así más libertad y puedo jugar con cámara a mano. Esto es muy importante pues la maquinaria disponible está en condiciones lamentables: los dolly andan muy mal, no pude usar ninguno en toda la película. Quise hacer con uno de ellos un "ascensor" de arriba hacia abajo y no pude. Lo único que permiten son travellings. En determinado momento uno necesita otra cosa. En la casilla hay muchas tomas con cámara en mano. Mediante ella puedo dar una mayor fluidez al movimiento. A mí me encanta la cámara en mano porque se mueve como una persona, se transforma en algo vivo, una especie de organismo ávido, apasionado, deja de ser un mero testigo para intervenir afiebradamente en la acción. Toda la secuencia de la caminata de la pareja por Corrientes y algunas tomas de la búsqueda en "Prisioneros..." están hechas con cámara en mano, lo mismo que en "...Ana" el recorrido circular en las caminatas de Vidarte y muchas de la montaña rusa. En las de la calle Corrientes la vibración no se nota debido a la increíble capacidad de malabarista de Di Salvo. En la de Vidarte en Plaza Congreso se nota, pero por culpa mía, por no insistir en mantenerla cerca del personaje. Caula es muy capaz. Solamente había hecho una película como cameraman: "Quinto año nacional". Al principio tomaba con mucha cautela el asunto, pero en las últimas filmaciones (las de la casilla) perfeccionó velozmente sus recursos. Comprendió —como me había hecho comprender anteriormente a mí Di Salvo— que las dificultades de la cámara en la mano, salvo en ciertos casos, son un mito. Se le tiene terror y no es nada más que un problema físico, de práctica, y de saber dos o tres tretas (la más importante: no alejarse demasiado del personaje o del objeto en movimiento al que seguimos). Lo que me gusta de Caula es que se juega, no tiene miedo. Todo es cuestión de empujar a la gente, de alentarla, y se obtienen resultados maravillosos. En el caso

de Di Salvo, reconozco que a veces me empujaba él a mí, tratando de derribar mis escepticismos. Pero hay un peligro en todo esto: un cameraman engolsinado con la cámara en mano llega a querer usarla para todo, incluso cuando no hace falta. Eso es gratuito y es entonces cuando el director debe saber discriminar. Una cosa que me gusta mucho de Di Salvo es que le que le agrada trabajar sobre carrito o una plataforma en movimiento combinando con la cámara a mano. Así, en Parque Retiro hay caminatas de la pareja en las cuales la vemos de frente, de atrás, de perfil, tomando a Alcón desde la nuca de María Vaner, combina con un ligero retraso de ella para tomarlo de frente mientras la mira, etc. Son movimientos complejos, cuya fluidez no podría haber sido lograda con trípode pues éste sólo permite las panorámicas, es rígido, ata. Es muy difícil marcar cada una de las posiciones con precisión. Estando libre la cámara y sabiendo exactamente en qué momento hay que componer de tal o cual manera, el cameraman puede ubicarla aunque la posición de los actores varíe algo con respecto a los ensayos. Además, como dije antes, permite obviar las deficiencias de maquinaria. En el salón de baile de Parque Retiro y en el puerto, Di Salvo con un movimiento de cintura combinado con el travelling recto del carrito suple la falta de rieles circulares —gracias que teníamos veinte o treinta metros de rieles rectos, en mal estado—. En la calle, directamente no se puede filmar si no es con cámara en mano, especialmente en los movimientos complejos siguiendo a uno o más personajes entre la gente, porque si se comienza a montar rieles, de inmediato se arma un desbarajuste de gente que arruina todo. Lo ideal es ir al lugar con el cameraman y darle las indicaciones, acompañarlo indicándole en el momento acercamientos, alejamientos, panorámicas, etc. Que la cámara tenga libertad, es decir, que no esté ceñida a un carrito en el cual lo único que puede hacer es un solo tipo de movimiento. Incluso teniendo elementos sería monstruoso utilizar dolly para filmar en la calle Corrientes. La caminata de Alcón y Vaner y la búsqueda la filmamos un domingo a la noche — en invierno los negocios apagan las luces de sus vidrieras en día de semana — sin protección policial. El productor ejecutivo tenía tan poca fe en ese sistema, que ni siquiera solicitó protección policial. Se filmó como aficionados, con un equipo mínimo: Etchebehere, Di Salvo, María Vaner, Alfredo Alcón, el asistente Mobaied, yo, un ayudante de cámara y dos o tres extras. Todo lo de la calle Corrientes se filmó así; si salió bien fué debido a la habilidad técnica y manual e Di Salvo y Etchebehere, cuyas posibilidades eran muy limitadas. Pero descubrimos una técnica. A partir de ese momento, yo, que confieso haberlo hecho por necesidad, me entusiasmé y ahora, aunque me traigan un dolly, no lo uso para una cosa así; aunque me ofrezcan policía, no la acepto, porque entonces debo incluir extras y se tergiversa todo. En "Prisioneros..." estaba la gente que caminaba por ahí (los dos ó tres extras tapaban un poco y nada más). Era "verdad". En "...Ana" el final del primer episodio está filmado a la salida de Once. Todo fué filmado "de asalto", la gente que se ve es la que pasa, algunos que tapan un poco a los mirones son los ayuantes. En la toma antepenúltima, hay un individuo que se asoma y no pude evitarlo. En "Sin Aliento" ocurre algo similar, pero está más justificado, porque todo es tan caótico, que hasta podría pasar como que los hayan hecho mirar a la cámara adrede.

### Consideraciones acerca de su obra

Puede considerarse "Prisioneros de una noche", como una obra más general y "Tres veces Ana" una obra de análisis?

D. J. K. — En "...Ana" hay tres temas, tres enfoques, tres estilos distintos, que tratan en conjunto de conformar un estilo único, aunque progresivo. No una unidad en un nivel superficial, sino en profundidad. También ocurre en "...Ana", que la exigencia y la pretensión son mucho mayores y por ello cualquier error aparece mucho más grande. A "Prisioneros..." podría definirla como una búsqueda de estilo. En ella no tuve que ceñirme a nada, ni siquiera a un rigor conceptual, lo que me permitió jugar con mayor libertad. Para mí "...Ana" es una película mucho más importante. Admitiendo que puede ser menos brillante que "Prisioneros...", es mucho más rigurosa. Aquella es un pretexto para largarme a filmar y en ella puedo hacer todo lo que se me ocurra dentro de las limitaciones materiales bastante considerables—, porque no tengo ningún compromiso. Eso no ocurre en "...Ana". No podía ponerme a jugar, porque arriesgaba perderlo todo. En "Prisioneros..." hay una semilla, un germen de una serie de preocupaciones más, a través de un tema flojo y un libreto valioso. Ocurre también en "...Ana", que el director tiene que asumir una responsabilidad mucho mayor frente al libretista, que es el mismo director, in-

cluso tiene que salvar grandes licencias, grandes trampas, que pone el libretista para poder expresarse, quizá porque es incapaz de hacerlo de una manera más limpia. Como trabajo de realización, el de "...Ana" es mucho más duro, más difícil, aunque tal vez menos brillante, si bien ni en una ni en otra hubo búsqueda de brillantez. No me interesa provocar el asombro, sino buscar un clima que ayude a expresarme, y si para ello tengo que plantar la cámara durante diez minutos delante del personaje, lo hago y si debo mover la cámara, lo hago. Pero en ningún momento intento asombrar a cineclubistas o alumnos de escuelas de cine. No estoy de acuerdo con un formalismo gratuito. Tampoco con un funcionalismo que afirme la razón científica o filosófica de cada toma. Trabajo de manera muy intuitiva y si cuando estoy trabajando, me preguntan por qué hago tal cosa, seguramente no tengo una explicación racional, lo cual no significa que no exista esa razón, pero para descubrirla, tendría que psicoanalizarme. En algunos momentos sí puedo explicar. Juego cada situación de acuerdo a la clave que esa misma situación me da. Desconfío de los elogios hacia las cosas brillantes. De "Prisioneros..." el cineclubista me habla de la búsqueda en el centro, del puerto, que son las cosas que más me han hecho gozar al hacerlas. En "...Ana" me hablan de la montaña rusa, pero hay muchas otras cosas con las cuales he gozado menos — porque también soy cineclubista— pero son igualmente valiosas o más, precisamente, porque no tengo ninguna defensa de tipo formal para brillar. Lograr un clima en cosas un tanto inaprehensibles, no referidas directamente a aspectos formales o técnicos, me ha requerido un esfuerzo mucho mayor. Personalmente, de "...Ana" lo que me entusiasma es el diálogo previo a la montaña rusa, de Vidarte y Vaner, que está resuelto con dos ángulos y nada más, despojado de toda especulación formal. Sin embargo, eso tiene clima, por lo menos a mí me gusta, creo que tiene verdad. Lo cual no quiere decir que no me guste lo otro.

¿Puede considerarse "Prisioneros..." como una obra muy reveladora suya?

D. J. K. — Creo que "Prisioneros..." puede ser una obra muy mía y muy personal en el sentido de que toda obra de un director que tenga personalidad siempre es suya, por encima, debajo o aparte de que el tema pueda pertenecerle o no. En cada toma, movimiento de cámara o frase de montaje, se desnuda el hombre, el individuo, y muestra cómo siente. Indudablemente, aparte de eso yo considero más mía a "...Ana" porque hay una serie de intereses míos puestos ahí. Evidencias de preocupaciones, de inquietudes, no sólo formales, sino de tema y de una serie de cosas.

¿Encuentra una relación entre "Buenos Aires", "Prisioneros de una noche" y "Tres veces Ana"?

D. J. K. — Creo que hay una relación oculta, pero dada más que todo con relación a la visión oculta del personaje femenino. En "Prisioneros..." está ligeramente tergiversada, es decir, lo que habían criticado los europeos, según me contó C. A. Burone, — a mí no me lo dijeron — es que siendo Elsa casi una prostituta, la interpretación de Vaner no daba esa idea, parecía más una estudiante o algo así. Lo que pasaba es que yo ya tenía a "...Ana". Yo la había escrito y sabía que la iba a hacer con María Vaner, y en determinados momentos ese personaje dejaba de ser Elsa para tener esa cosa extraña que era un poco la visión de "...Ana", de algo irreal. De todas maneras el amor de Martín y Elsa era un poco irreal y un poco mágico. En la realización hay el mismo sistema. He citado que sin proponérmelo, tiendo a un sistema muy parecido al que se hace ahora, incluso en "Buenos Aires". Sobre todo en cómo voy variando el estilo de montaje. Es decir, primero planteo, hago un juego bastante clásico; en "...Ana" me aparté de la cosa clásica porque el tema me lo impedía por su fragmentación, pero de todas maneras planteo de una manera muy tranquila al principio y cuando estoy por llegar al desenlace, se me expasera la forma. Cambia todo lo que antes había sido expuesto plácidamente. Creo que si me investigara yo mismo como director, muy a fondo, podría descubrir que mi actitud es: la realidad es así, vamos a ver como es la realidad, y cuando veo que esa es la realidad, comienza la desesperación: eso no puede ser. Y empieza el caos.

¿Eso es a la vez cronológico en usted? Porque "Buenos Aires" tiene más enojo suyo frente a la realidad.

D. J. K. — Lo que pasa es que "Buenos Aires" tiene un tema que permite demostrar ese enojo en una forma muy directa y además el espectador lo siente más porque ve cosas que son muy explícitas. Está hecho con medios muy directos. Incluso el planteo argumental es muy simple: oposición, contraste y nada más. Pero tras ese deseo, hay otra oposición, esa vieja opo-

sición no a un problema social, sino a la realidad, que en "Buenos Aires" parecerá más violenta, porque el tema es más violento Yo creo que en "...Ana" parecerá más violenta, porque el tema es más violento Yo creo que en "...Ana" o en "Prisioneros..." hay el mismo enojo. En "...Ana" más que en "Prisioneros..." En ésta el enojo está muy encubierto, es muy sutil Cuando leí el argumento de "Prisioneros..." me empezó a interesar el final Cuando vi como Latorre resolvía ese final, me entusiasmo, porque es justamente ahí donde al libro podía hacerlo mío, asimilarlo totalmente En cuanto a la repulsi6n o rechazo de la realidad (a esta realidad) creo que está en las tres películas en igual cantidad y calidad sólo que los temas son distintos Creo que mejor se advierte en el estilo, en la forma como en determinado momento el estilo se me convulsiona. La cámara da la impresión — aclaro que todo esto no lo premedito, lo estoy descubriendo ahora en base a las preguntas de ustedes — de un pájaro en una habitación (aunque la frase parezca muy cursi), que choca contra las paredes cuando quiere volar; no puede hacerlo, choca contra la realidad Eso ocurre cuando ya están analizadas todas las salidas posibles y se ve que no hay ninguna verdadera, auténtica Entonces, en la forma eso se expresa de esa manera, al principio calmosamente, sin empezar de entrada a desesperarse, hay una expresión de la realidad, no digo análisis, porque no soy analítico, de todos modos es una expresión de la realidad, tal como yo la veo, por supuesto. No digo que esa sea la realidad. Cuando se ve que esa realidad no ofrece salida, en el momento de mayor angustia, hay una especie de manoteo de ciego: es eso del pájaro en la habitación Es algo desesperado, como la búsqueda de Alc6n, o la montaña rusa de Vidarste, ahí la cámara y el montaje llegan a hacer todo lo que yo puedo hacer con ellos en ese momento Es como un grito de la imagen, una cosa así, un poco desesperada que se da en todo: montaje, movimiento de la cámara, en la forma. No me interesa por su "brillo", sino por su entrelínea En eso creo que puede haber una relación entre las tres películas, con la aclaración de que son cosas que estoy descubriendo en este momento. —Más espontáneamente imposible —. No lo pienso: hay algo que me induce a trabajar de una manera. Ahora descubro que puede ser esa la razón. Puede que no. Estamos entrando en un terreno muy oscuro. Estamos casi psicoanalizando las películas.

Viendo "Prisioneros..." se tenía la impresión que era una película sobre una pareja. Viendo "...Ana" parece que es un film sobre uno y uno que no son pareja, — recordando una frase que decía "estamos juntos pero separados", en "Hacia la felicidad", de Bergman

D. J. K. — Yo creo que "Prisioneros..." es una película sobre una pareja desamparada, por una parte y por otra, sobre una pareja en la que sus integrantes no están nunca al mismo nivel. Es decir, ella lo supera en todo. En madurez: ella es mucho menos inocente, menos "chica" que él. Lo supera en comprensión de lo que está ocurriendo, y lo supera también en capacidad de amar; tanto como para llegar al crimen de una manera fría, aleve, muy distinta a Martín que si encuentra a Brenda en el centro lo destroza, pero únicamente en ese momento de pasión. En cambio Elsa, aparentemente, y sobre todo por la forma en que está dado, ha premeditado muy bien el asunto. Es muy superior a él en cuanto a su capacidad de dar. En todo es más madura, más adulta. Ese desnivel crea una pequeña barrera. Incluso el argumento tiene una trampa. Supongamos que sí, que la llevan presa. Por qué termina ahí la película? Dadas las circunstancias en que se produjo el hecho, puede tener muy poco tiempo de cárcel. Creo que esa pareja estaba condenada a desintegrarse, a destruirse, pasada esa noche. El libro original se llamaba "Gente de la noche", cuando la terminamos tuvimos que cambiarlo por "Prisioneros de una noche", porque el primero estaba registrado. Ahora estoy contento de que haya sucedido así. Aunque es un poco literatoso y poetizante me gusta mucho más de acuerdo a la película. "Gente de la noche" era un título muy objetivo y podía ser muy simbólico. En cambio, es mejor "Prisioneros de una noche". Esa pareja está ahí esa noche, y a partir de ella no existe más. No existe más porque va a ocurrir lo que ella presume: va a llegar el momento en que él le eche en cara cosas, etc.; ya están condenados. El sí, es un individuo que puede comenzar una nueva vida. Ella, es muy difícil. Con todo lo de melodrama y folletín que puede haber en todo esto, pero así es. En ambos casos, el problema más importante que liga a "Prisioneros..." con "...Ana" es la soledad. En el caso de "Prisioneros..." es la soledad de una pareja frente a la realidad. En el caso de la primera Ana también y en el caso de los otros es la soledad individual de cada uno. De todos modos, la sociedad de la pareja frente al ámbito también les descubre una soledad indi-

vidual. Es decir, si nos atenemos a lo que dice muy bien Erich Fromm, no puede haber amor exclusivamente dirigido hacia una sola persona si ese amor no está ligado a un amor universal, al amor general, esa es la gran falla del amor, tal como lo concebimos en esta época. Por eso falla y fracasa como lo estamos viendo actualmente. En cuanto se produce una pequeña grieta en la moral tradicional, empieza la disolución. La gente antes se mantenía unida por matrimonio o lo que fuera, porque era costumbre y era tradicional. La pareja que se separaba, constituía un caso un poco extraño y había que tener valentía para hacerlo. Ahora, en cambio, ya es casi una especie de moda, las parejas se hacen y se deshacen con una facilidad tremenda, es decir, se cae en el otro extremo, en la frivolidad. Yo sospecho que se trata de lo que dice Fromm, que hay falta de amor, que no tenemos capacidad para amar. Como no tenemos capacidad para amar a la gente en general, tampoco tenemos capacidad para amar a una persona. Es absurdo el amor excluyente. Tenemos capacidad para desear o para apasionarnos, pero no para esa responsabilidad que es el amor.

¿Entiende ese apasionamiento y ese deseo en sus personajes como una necesidad de tipo evasivo?

D. J. K. — Más que todo, yo diría que es directamente sexo. El sexo es actualmente una droga, una forma de escape y de evasión. Tampoco el sexo importa, lo que importa es lo que viene después, es decir, el fin deliberado, planeado de antemano para que no provoque dolor. En ese sentido se podría decir que el libertinaje implica, más que inmoralidad, cobardía, inmadurez, miedo a vivir y a arriesgarse.

A ese respecto, ¿cuál es para usted el personaje más sano de "Tres veces Ana", o los personajes si los hay. ¿Cuál o cuáles están más cerca de la solución?

D. J. K. — Creo que no hay ninguno que esté cerca de la solución. Pero, debo reconocer aunque sea muy obvio, que el personaje más sano, aunque igualmente desamparado, es Raúl Andrade en el segundo episodio. Es sano intelectualmente. Sabe lo que pasa conceptualmente. Yo estoy hablando por boca de él. Lo que él dice, lo suscribo totalmente, pero eso no quiere decir que yo sea sano, porque no encuentro ninguna salida en ese sentido. El tampoco la encuentra. Es lo que en cierto modo yo discutía una vez precisamente, hablando de salud y de neurosis, a un psicoanalista. Hace tiempo, después que terminé "Prisioneros..." le conté a un psicoanalista el argumento de "Tres veces Ana", con bastantes detalles. La única palabra que me dijo cuando terminé, fué: "Sinistro"; lo cual me hizo reír y me gustó mucho. Hablamos, me interesaba saber su opinión, por cuanto yo consideraba que su trabajo es completamente inútil, pues suponiendo que él lograra sacar de su clínica individuos sanos, se iban a encontrar en una sociedad enferma. Lo que le pasa a Argibay es eso. El es un individuo sano, pero se encuentra en una sociedad enferma y entonces él a su vez está enfermo, porque él no puede vivir fuera de su época y su sociedad. Entonces él también está solo y mucho peor quizá que los otros, porque es completamente consciente. La única definición de sano con respecto a los personajes de Ana, es: aquellos que tienen capacidad de amar en el verdadero sentido de la palabra amar, es decir, capacidad de dar. Argibay tiene esa capacidad que no tiene por ejemplo, la segunda Ana, quien tiene un miedo pánico, espantoso. Su miedo tremendo al amor, paradójicamente, la hace dedicarse al sexo. El personaje del "monito" Riglos, al cual todos quieren demasiado — yo también lo quiero mucho, aunque no me aplado de él, porque me parece pedante una actitud semejante, en cuanto yo podría tener mucho o todo de él —, es un enfermo, no porque parezca un esquizofrénico, como se dijo por ahí, sino porque no es capaz de amar, sólo es capaz de ser amado. Hay una frase magnífica, en la película de Kawalerowicz "Tren nocturno", pensaba citarla en los títulos de la película y luego desistí por exceso de títulos, "Nadie quiere amar, todos quieren ser amado". Eso es exactamente "Tres veces Ana". El único que es capaz de amar ahí es Andrade, porque es capaz de dar. En cambio Riglos es incapaz, porque él pretende la mujer a la medida de sus fantasías. Cuando él quiere que hable debe hablar, cuando él quiere que le diga que lo quiere, debe decirle "Tre quiero". Es ridículo, él no quiere una mujer, quiere a un maniquí. Yo tal vez lo estoy profundizando mucho más allá de lo que la película da.

¿Por qué no nos habla de los personajes del primer episodio?

D. J. K. — En general, traté de no calificar los personajes, sino de que se calificaran solos, por lo que les ocurre en la acción. En ese episodio, los hechos de por sí no están dando de ninguna manera una calificación de enfermos, porque el final, para alguna gente fué un final feliz. Para mí, es

un final tremendo, pero es el final al cual pueden aspirar todas las parejas en este momento. Para mí también esos personajes son cobardes, pero yo no digo en el film que son cobardes. Cada uno tiene que aportar su valoración. Trato de que, como en la vida, frente a un hecho que ocurre cada uno pueda tener su opinión. Juan y Ana se unen y no les queda otra posibilidad. Yo tampoco los juzgo, como no juzgo a ningún personaje, incluso a Riglos, a quien he castigado duramente. Todo está muy vinculado a una visión social del problema. No creo que los individuos estén enfermos, sino que la sociedad está enferma. Juan y Ana, estos personajes elementales que son en un casi cien por ciento producto de su ambiente, de su medio, no tienen capacidad para reaccionar frente a su medio en una forma consciente y consecuente, como hace la segunda Ana que tiene una reacción, negativa, pero tiene una reacción. O como lo hace Riglos, que reacciona contra su medio, yéndose a otro. O Renner, que también hace lo mismo a su manera. Juan y Ana no reaccionan contra su medio, sino que el medio los va llevando a lo que tienen que hacer. Una casualidad, una apuesta, los pone en contacto. Un beso le descubre a él que la quiere, siendo que hasta ese momento no había nada que lo llevara a una frase como: "Te quiero". Además no había ninguna necesidad de que en ese momento le dijera tal cosa. En una relación planteada como travesura, y que de pronto toma un contacto físico, no hay ninguna necesidad de decir tal cosa, aun después de acostarse con ella. Todo eso lo van descubriendo solos. Incluso: ¿hasta qué punto el amor de Juan en la primera Ana es auténtico? Creo que es lo más auténtico que se puede encontrar en amor en esta época, pero no me conforma, es falso y se demuestra en cuanto se encuentra con su primera dificultad; tambalea y se frustra. Juan y Ana son más bien ejemplos de una sociedad. Es decir, por eso es que la película tiene esa progresión: los primeros son elementales, se conforman con lo terrestre, que de todas maneras mal, pero alimenta. En el segundo, tanto él como ella son inconformistas y conscientes; todo lo que viven tiene un mayor porcentaje de volitivo, no de casual. En el tercero mucho más, porque todo prácticamente se lo crea él mismo. Todo ellos son enfermos, porque existen en una sociedad enferma, en una sociedad que impide el amor y la comunicación. Lo que distorsiona mucho este concepto es que se cree que amor es comunicación, cuando son dos cosas distintas, aunque ligadas. Yo creo que no puede haber comunicación sin amor, todo lo demás son señales, pero no comunicación intensa, verdadera.

¿Pueden considerarse protagonistas de "Tres veces Ana" a los hombres? Es decir, ellos como variables y Ana como constante?

D. J. K. — Alguna gente me ha acusado de tener una visión masculina de lo femenino, a lo cual no tengo nada que decir. Es cierto. Y me resulta muy difícil verlo de otra manera. Considero que un gran talento podría hacerlo. Por ejemplo "Hiroshima" les gusta mucho a las mujeres, porque dicen que ven una visión femenina en ella. Creo que la presencia de M. Duras puede ser importante en ese sentido. Me resisto a ver "Moderato Cantábil", por un sospecho que me va a fastidiar. También gusta a las mujeres, pero lo que pasa es que está más la Duras que el realizador y si ella dirigiera, sospecho que haría "Tres veces Juan". Entonces se diría que su concepción del hombre es muy femenina. Acepto también que un realizador masculino tuviera una visión femenina y me parecería loable. Indudablemente mis protagonistas son hombres y Ana una constante. Hasta se podría llegar a algo más, como señaló un crítico, y es que Ana es una misma mujer y los hombres de "Tres veces Ana" son un mismo hombre. Créo que así, en cierto modo las tres Ana son tres caras de una sola visión. Y que los tres hombres también, por una serie de cosas que los vinculan entre sí. En primer lugar, como teoría muy mística, yo dije que los vincula Ana, aunque el personaje no existe en la realidad. Cuando la película ha pasado a ser un hecho, hay personajes que están en la película y hay otros que salen de ella, salen de la pantalla y existen. Ana puede ser así: muy hipotética, pero existe. De los hombres ninguno de los tres existe, existen los tres en uno, y en los tres hay constantes. Quizá el segundo, Raúl Andrade, es el que más se aparte, porque es el más sano, porque es el más valiente, pero también es incompleto. En cambio entre Juan y Riglos yo veo mucho mayor coincidencia: en su cobardía, en incapacidad para entregarse, en su miedo terrible a la soledad y en su búsqueda, en su: "bueno lo otro es peor, así que me conformo con esta Ana". "Me conformo con una imagen" tiene una ventaja. Hay una cantidad distinta de cobardía. Es mucho más cobarde Riglos pero es lo mismo, y Renner también es lo mismo. Por eso, para mí, los cuatro son lo mismo en tanto que configuran cuatro facetas de un mismo problema.

Ana no pretende ser un símbolo de lo femenino. No busco tales generaliza-

ciones. A mí lo que me interesó es crear una inquietud, un enigma, una incógnita, una semilla de desasosiego al espectador, intranquilizarlo, y creo que eso en parte está logrado, incluso con el espectador que sale diciendo "Es espantosa", o se levanta y se va. Esas cargas de agresividad violenta se producen porque la vacuna prendió. Tal vez sea estúpido intranquilizar por intranquilizar, pero más no puedo dar porque estoy en el mismo barco con el espectador, así que no sé adonde vamos. Y lo siento mucho: para otra cosa búsqense el "papá" que gusten: un cura, un médico o un político de esos que tienen la verdad arrendada.

Un cronista me preguntó si quería hacer más feliz a la gente con mis obras. Yo le contesté que sí podía tener una aspiración, era que la gente fuera más sincera consigo misma, y eso tal vez no la haga más feliz. Pero van a ser más auténticos. De la otra manera pueden ser felices de una manera idiota. Una felicidad inconsciente que ante cualquier obstáculo se derrumba, como en el caso del primer cuento. De Juan a Raúl hay un gran progreso. Si Raúl hubiera sido Juan, la cosa hubiera sido muy distinta; si Juan hubiera sido Raúl, no habría pasado nada, se hubiese acostado con la "deportista" y se hubiera ido sin importarle el posible suicidio. Creo que el personaje masculino de la película progresa y luego baja de nuevo, el segundo episodio está en la cúspide. Y el personaje femenino del primer cuento está como en "Prisioneros..." más madura que él; no desde el principio, sino que crece, madura.

La solución del maniquí es una solución rápida, simbólica, pero muy bien podía él haberse encontrado con una muchacha, una Ana cualquiera diferente a la que él se había imaginado y hubiera pasado lo mismo.

No piensa que hay algunos momentos un poco "discursivos", o "panfletarios", como el parlamento, del cual hablaba hace un rato, dicho por Argibay en el segundo episodio, o el de Murúa en el último, que en cierto modo serían contradictorios con su intención de "sugerirle" al espectador. No tanto en este caso particular, que puede haberse salvado, sino como problema a tener en cuenta para obras futuras?

D. J. K. — Sí, creo que había ese peligro por eso tuve necesidad de una buena interpretación, pero en este caso no podía prescindir de ese recurso. En el caso de Argibay tal vez sí, puede que sacando eso igual hubiera quedado bien, pero no sería tan explícito y posiblemente hubiera exigido un mayor esfuerzo intelectual a la gente. No pretendo que la gente, en su esfuerzo de colaborar con la película, deba crear a través de un esfuerzo únicamente intelectual, sino que lo haga en forma humana, intuitiva, emocional, y también intelectual, es decir, en partes parejas. No en el sentido de esa frase ridícula. "Es una película para hacer pensar". No me interesa que piense, únicamente. Me interesa que sienta, que piense, que se emocione o no, que reaccione, que asuma responsabilidades. En ese sentido el parlamento de Argibay podía haberse suprimido y para cierto público podía haber sido claro, sobre todo porque el segundo episodio tiene algo que a mí me gusta mucho: es lo suficientemente cortante y activo como para dejar bien claro lo que pasa. En algunos aspectos reconozco que "Tres veces Ana" tiene propósitos un poco panfletarios, aunque de manera subrepticia, y no panfletarios en el sentido vulgar, sino porque quise expresar cosas que son conceptuales, y sacar conclusiones. En el caso de Murúa, no podía suprimir nada. Creo que por un lado es una licencia un tanto generosa que, como libretista, me tomo. Pero, si yo hubiese puesto a Renner para que diga tres cosas y predique, sería muy idiota. Creo que Renner es un personaje muy importante. Creo que Renner es la segunda parte de Riglos, y es mi opinión como espectador. No como director. Uno de los caminos que puede tomar Riglos después del maniquí, es Renner, quien tal vez alguna vez fué Riglos. Renner es el único que, más o menos, lo comprende a Riglos. Incluso que lo trata con cierto cariño, es el que mejor lo trata. Todos los demás son como Juárez, que directamente lo odia. Lo odian porque hay un abismo que no comprenden y odian lo que no comprenden. O los demás que son indiferentes, o le manifiestan un cierto afecto indiferente. En Renner hay una comprensión que lo hace en cierto modo solidario. En el caso Renner puede ser que los diálogos sean literarios, un poco discursivos. Mientras estaban en el libreto esa objeción era lógica y válida, pero ahora, luego de la actuación muy satisfactoria de Argibay y Murúa, no. Muy pocas personas me han objetado eso, salvo en el caso de personas especializadas, que están en condiciones de dividir libreto, obra, montaje, etc. Pero al público en general Murúa se lo hace pasar muy bien. Incluso puede haber un personaje que declame así, sobre todo en periodismo (el personaje original de Riglos era un cobrador, después, cuando tuve que trabajar en un diario, vi un mundo completamente distinto, un mundo

en el cual es muy posible que un individuo pregunte cuántos goles hizo Onega y al mismo tiempo diga que está leyendo Ionesco), que es un mundo muy especial, donde todo lo vital, lo cotidiano y lo grosero se da. Pero al mismo tiempo se da con una pretensión de intelectualismo que justifica que un individuo haga una pregunta como esa: "...cuál es el acto más responsable y factible..." (3). Hay un poco de humor en eso. Si se toma así, literalmente, es solemne, pero resulta que no está hecho en forma solemne, sino con humor, incluso tomándose el pelo a todos, sin olvidar que ellos se lo toman a sí mismos.

### Posibles influencias

En algún reportaje hemos leído acerca de sus preferencias por Dreyer y Eisenstein. Cree que como realizador está afectado de la influencia de ambos?

D. J. K. — Creo que ninguna. La primera vez que fui a un cine club, quedé admirado al ver "Potemkin" y la segunda vez vi "Vampyr" ("La extraña aventura de David Gray"), ante la cual me quedé más asombrado aún, porque Dreyer me gusta mucho más. Es una especie de manía que tengo con Dreyer. Eisenstein también me gusta mucho, pero no lo siento tanto; es como una especie de Bach — y en este caso me gusta más Vivaldi —. Me gusta mucho Dreyer, pero no sé de qué manera puede haberme influenciado. Esa misma pregunta me la hicieron los italianos que hablaban de Godard en el estilo y de Carné y de Prevert en el tema. El tema de "Prisioneros..." tenía, a mi juicio, mucho de "Amanece", pero fué minuciosamente destrozado en la realización. Hay una coincidencia curiosa: Latorre es un poeta surrealista, que quiso escribir un libro realista y mágico. Prevert era un poeta surrealista que escribía libros para cine con realismo poético. Es decir: hay un parecido a Prevert en el sentido del realismo de "Amanece", sobre todo hay coincidencia temática, pero creo que eso es extremadamente sutil, y en la película menos, en ella no hay absolutamente nada de Carné. Me hicieron esa pregunta y luego cuál era el cineasta que admiraba. "Dreyer", respondí, y quedaron bastante asombrados. Luego me preguntaron cuál sería la película que para verla caminaría veinte kilómetros o algo así. "Cualquiera de Dreyer", respondí. Es más, una de mis torturas es no poder ver las últimas de él. Su corto "Alcanzaron el ferry-boat" me parece genial y en él hay tomas que resumen su inteligencia, su talento y su genio en el rigor, en lo que a mí me gusta. En demostrar que no se necesita hacer un gran batifondo formal para conseguir un hallazgo. Es el caso de la toma de "Alcanzaron el ferry-boat" cuando se abre una encrucijada y al lado del camino sobre el cual va el auto de la muerte se abre otro. En ese momento la cámara no sigue: espera. Y uno se da cuenta que detrás de la cámara hay alguien que está guiando el asunto, que hace tomar a la cámara un papel casi determinante, fatal, digamos. Otra es la de "Vampyr", cuando David Gray sube al granero y ve un ataúd que se está preparando; no cuando él está dentro, sino cuando mira y la cámara hace una panorámica larga al ataúd, lo recorre, y cuando vuelve, ya Gray está alejándose. Es decir, cuando uno suponía que estaba él ahí porque parecía una subjetiva. Dreyer divorcia al espectador del personaje, evitando una toma, es decir, transforma una toma de cámara subjetiva en otra en la que está el director o sea el espectador ahí. "Juana de Arco" me impresiona menos porque da la impresión de ser más clásica, es decir, con menos fiebre, así como "Vampyr" llega por momentos a ser delirante.

(Versión tomada de una grabación efectuada en cinta magnética).

(1) Fragmento de diálogo correspondiente al segundo episodio, "El Aire", en la secuencia en que Ana y Raúl Andrade — "Normal" — caminando por la calle, de regreso del Bar de Nico, se detienen ante una verja:

Ana — Estás muy sólo o no entendés nada.

Normal — No me siento solo.

Ana — Ah, no? Qué suerte.

Normal — Bueno. Es mentira, pero peor está usted.

Ana — Hago lo que se me da la gana.

Normal — Sí, como un chico en un automóvil. Puede hacer muchas cosas: tocar la bocina, mover el volante o la palanca, o apretar el acelerador. Pero no va a marchar a ninguna parte. Salvo para estrellarse contra un poste.

Ana — ¿Pero quién sos vos? Dejame que te mire. Jamás me tropecé con semejante ejemplar.

(2) Fragmento del tercer episodio, "La Nube", en la secuencia de la redacción del diario, luego del incidente entre Juárez y Renner y en momentos en que éste se pasea por el local para luego sentarse en el vano de una ventana y mirando el panorama de la ciudad, continuar con el diálogo.

Renner — Lo comprendo, viejo. La verdad es venenosa. Y a todos nos duele que nos quieran hacer tragar de prepo.

Riglos — Perdoname, tengo que salir.

Renner (continúa) después de todo es más saludable vivir con mentiras. Es mejor seguir contándonos lindas historias a nosotros mismos... Para sobrevivir, aunque sea medio dormidos... como sonámbulos rabiosos. Ustedes creen que eso es una ciudad?

Un Periodista — ¿Y qué es si no, Renner?

Renner — Un gran club de zombies. Un campamento de fantasmas. Bueno. La foto de Brigitte la mandaste a dos columnas, no?

(3) Fragmento de diálogo correspondiente a la misma secuencia de (2) al comienzo de la misma, cuando un periodista, dirigiéndose a Renner, le dice:

Un Periodista — Caballero Renner. ¿Podría usted indicarme cuál es el acto más responsable y factible, de rebeldía, — pero de rebeldía, ¿eh? — que puede realizar el hombre contemporáneo?

Renner — No tener hijos.

## Filmografía:

### “La flecha y un compás” - 1950/1951

Fotografía y Cámara: Carlos Razella y N. Spoliansky. Asistentes de dirección: Arminda Ballestracci, Silvia Rives Helguero y Tomás López Bonelli. Intérpretes: Ana Tesolin, Guillermo Maceira, Gabriel Renner. Guión. Dirección y compaginación: David José Kohon. Sistema de filmación: Una pequeña parte se filmó en reversible 16 mm. En todo el resto, se utilizó la película positiva como negativo, con diafragmas en máxima apertura por la escasa sensibilidad de dicho material, y procesándola en laboratorio como reversible. Costo total: Quinientos pesos. (m\$ 500).

### “Buenos Aires” - 1958

Fotografía: Ricaro Aronovich. Asistente general: Julio Cardoso. Compaginadores: N. Spoliansky y Gerardo Rinaldi. Asistentes de cámara: Carlos G. Orgambide, Rodríguez y Hugo Pesce. Guión y realización: David J. Kohon.

### “Prisioneros de una noche” - 1960 - 9 rollos

Dirección: David José Kohon. Libro cinematográfico: Carlos Latorre —3er. premio I Concurso Nacional de Argumentos—. Guión técnico: David José Kohon. Director de fotografía: Alberto Etchebehere (A.D.F.). Cámara: Aníbal Di Salvo. Ayudantes de cámara: Marcelo País - Félix Marquet. Jefe de Electricistas: Juan Rocino. Capataz de filmación: Carlos S. Báez. Compaginador: Jacinto Cascales. Ayudantes de compaginación: Oscar Esparza, Delia Manuele. Director de sonido: Mario Fezla. Grabador de diálogos: Jorge Castronuovo. Microfonista: Migel Babuini. Personal técnico afiliado a S.I.C.A. Selección de elenco y vestuario: Ricardo Luna. Fotógrafo de filmación: Miguel Gugulelmino. Jefe de maquillaje: Orlando Viloni. Maquillaje: Jorge Bruno. Peinadora: Esther Cabrera. Asistente de dirección: Jorge Mobaied. Ayudantes de dirección: Pedro Tobelo, Ricardo Becher. Administrador de Producción: Juan M. Hansen. Secretario de producción: Juan Carlos Fisner. Jefe de producción: Rodolfo Biancard. Ayudante de producción: J. García Paz. Prouctor ejecutivo: Juan Sires. Productores: Néstor Gaffet y Germán S. Calvo.

Intérpretes: Alfredo Alcón (Martín Sánchez); María Vaner (Elsa Portela); Osvaldo Terranova (Roberto Brenda); Juan José Edelman (“el Bebe”); Elena Tritke (Luisa); Alejandro Oster; Ovidio Fuentes; Luis Alejandro; Alejandro Anderson; Juan Vigo; Pacheco Fernández; Norberto Ries; Salo Vasochi; Delfor Medina; Elvio Nessler; Guerino Marchesi; Grazio D'Angelo; Samuel Desse. Obras musicales utilizadas “Los Mareados” (tango), de Juan Carlos Cobián y E. Cadicamo, editor Julio Korn. Octeto Buenos Aires dirigido por Astor Piazzola en disco Disc-Jockey, Aníbal Trollo en disco R.C.A. Víctor.

“Stereo 13” (fox-trot) de Horacio Malvicino por Don Nobody en disco Disc-Jockey. “El rock and roll” de Frank Dominguez por Marfil - Morales en disco T.K. “La llorona” (motivo popular), recopilación de Angel Guardia por R.T. Cocomarola en disco Philips. “Copetín al paso” (charleston) de F. Brunelli por el autor en disco R.C.A. Víctor. “Domingo de Ramos” (fox trot) de F. Brunelli y J. M. Pinto por el autor en disco R.C.A. Víctor. “Super rock” de F. Brunelli por el autor en disco R.C.A. Víctor. “El tobiano” (tango) de E. Sitano por Osvaldo Pugliese en disco Odeón. “Chacarera del rancho” de los Hermanos Abalos por los autores en disco R.C.A. Víctor y fragmentos del concierto en Re de Vivaldi por Wanda Landowska en clave (ralentado de 45 a 33 revoluciones).

Filmada en escenarios naturales entre los que se cuenta “La querencia”; Garaje “Salta”; Mercado de Abasto y “Baby Doll” Night Club, y en los estudios de Argentina Sono Film S.A.C.I. película AGFA procesada en laboratorios Alex. Entrenada el 30 de enero de 1962 en los cines Normandie, Pueyrredón, Roca, Argos y Príncipe de la Capital Federal. Visión panorámica, blanco y negro.

Premios: Festival de Santa Margherita Ligure: Gran premio Fipresci (Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica). Gran premio Opera Prima. Gran premio Cineforum. Festival internacional de Venecia (concurrió invitada especialmente). Premio “Hors concours”.

“Tres veces Ana” - 1961 - Duración 113 minutos

Dirección: David José Kohon. Libro cinematográfico: David José Kohon. Guión David José Kohon. Productor: Marcelo Simonetti. Director de fotografía: Ricardo Aronovich. Cámara: Víctor Hugo Caula. Asistente de dirección: José González Aguilar. Ayudantes de dirección: Héctor Franzi y Francisco Vasallo. Jefe de producción: Guillermo Smith. Ayudante de producción: Juan Carlos Fisner. Compaginador: Antonio Ripoll. Realizador de decorados: Dimas Garrido. Fotógrafo de filmación: H. Khegal. Maquillador: Roberto Combi. Intérpretes: María Vaner (Ana); Luis Medina Castro (Juan); Alberto Argibay (Raúl Andrade “Normal”); Walter Vidarte (Daniel Ríglas “El Monito”); Láutaro Murúa (Renner); Javier Portales (“El Gordo”); Beatriz Matar (Beatriz); Jorge Rivera López (Pepe); Ovidio Fuentes; Rossana Zucker; André Norevo; Pascual Naccaratti; Emilio Guevara; Jorge Cavane; José María Fra; Salo Vasochi; Oscar Mattarrese; C. Hussay; Sara Yuster; Mercedes Telechea; Mecha López; Manuel Rosson; Manuelita Serra; A. Sáenz Vallente. Película Kodak procesada en laboratorios Alex. Estrenad el 2 de noviembre de 1961 en los cines Ambassador, General Paz, Flores, Río de la Plata y salas de barrio. Visión panorámica, blanco y negro.

#### Antecedentes literarios:

Libro de Cuentos: “El negro círculo de la calle”. Ediciones El Maguntino Buenos Aires. 1954. Contiene además del que sirve de título a la obra otros nueve cuentos. 100 páginas.

Publicado en la revista “Ficción” N° 7, mayo-junio 1957: El moseón.

Publicado en la revista “Ficción” N° 22, noviembre-diciembre 1959: La captura.

Publicado en la revista “Comentario”: El guacamayo rojo. Pibes.

Fue además cronista cinematográfico de la revista especializada “Gente de cine”, del diario “Democracia” y “Mundo Argentino”.

## “Los films de hoy”

### La belleza de la lucidez

“Prisioneros de una Noche”, film argentino, de David J. Kohon. (Ver ficha técnica en la página ).

He aquí al primer film argentino, tras cincuenta y dos años de borradores, detestables los unos, encantadores en su provinciana pretensión los otros, cuidadosos en fin los realizados en los últimos años. Pero borradores en suma. ¿Por qué así? Porque “Prisioneros” rescata también entre nosotros, finalmente, el único específico fílmico válido: la puesta en escena.

Elsa y Martín no son nada, no existen como seres humanos ni como hombres de la Argentina, sino es por y para la puesta en escena. Es por eso que resultan decididamente bizantinas todas las discusiones desatadas en torno de la calidad del libro y de la excelencia de la realización. Uno se concreta sólo para la otra. El film como totalidad, como una obra de autor, se proyecta en la pantalla para que el espectador la reciba en conjunto, la valore o utilice para sus propios fines, en conjunto, como a todas las obras de arte. La disección pertenece a la anatomía.

Pero, además de esa insólita y adulta perspectiva, “Prisioneros” es la sistematización de la lucidez. Tanto mayor, cuanto el film no exhibe dos protagonistas, sino un solo, unitario y compacto: la pareja. Elsa y Martín, separados en diferentes niveles del conocimiento, ensayan una solución. Como el Sandro de Antonioni, Elsa acepta; como Claudia, Martín se mueve en la torpeza de la inocencia. Ni allí ni acá, esa actitud supone más que un punto en la evolución. El punto más importante, sin duda, pues únicamente de allí puede partirse hacia alguna forma de superación.

Elsa ha comprendido; sabe ya que la soledad del ser no puede vencerse, que su comunicación con los otros sólo puede ser lograda parcialmente. Pero, precisamente, es eso lo que justifica el empeño. De ahí que Elsa se aferre tenazmente a la relación establecida con Martín. La brevedad del encuentro, su precariedad, señala simbólicamente que la comunicación es posible sólo en esos términos. Un antecedente que Kohon repetirá luego en el primer episodio de “Ana”. Juan y Ana comprenden también, aunque de una manera intuitiva, esa imposibilidad y quedan juntos. Pero en “Prisioneros” no hay intuición, sino certeza. Ausencia de términos medios que recupera la ambigüedad de la unión sentimental y eleva a un film por encima del otro.

Allí es donde Kohon levanta más alto su visión del hombre, en esa afirmación de la necesidad de la comunicación deteriorada. En “Ana”, el primer episodio refuerza lo que los otros dos niegan. El mismo Kohon señala que la salud del Raúl Andrade de “El aire”, es efímera. Y no tanto por la “sociedad enferma” a que se refiere, sino porque su conciencia está sólo determinada por la reacción ante la perspectiva negativa que le propone la segunda Ana. Nada asegura, en efecto, que el esquema de los Raúl Andrade no se derrumbe cuando persigan, ellos también, la imposibilidad de una relación total, absoluta.

La “sociedad enferma” puede entenderse así, únicamente, como suma de individuos enfermos. Las modificaciones ambientales, por su índole periférica, sólo pueden facilitar la cura, de ninguna manera resolverla.

Según Kohon, la idea de “Prisioneros” le fué impuesta y debió pensarla directamente en términos de puesta en escena. “Ana”, en cambio, fué concebido como discurso y concretado luego como film. Quizás ello explique que aunque este sea también un trabajo importantísimo del autor, que prosigue una obra hasta ahora aislada en la producción argentina, no alcance en ningún momento la belleza total de “Prisioneros”. Debe admitirse, pues, la participación inconsciente en toda empresa de creación.

Y aunque un film no es la realidad, no da licencia para dimensiones no realistas. Kohon sabe esto perfectamente; por eso no es “irracionalista”, como apresuradamente se lo ha clasificado. (A pesar de algún grueso error que ha alimentado esa hipótesis). Para demostrarlo está la puesta en escena de los dos primeros episodios de “Ana” y de todo “Prisioneros”.

En “Prisioneros”, Kohon relaciona sus personajes con el decorado, los fija al ambiente, hasta un grado jamás alcanzado por ningún film argentino previo. No se trata del énfasis ambiental del “Alias Gardelito”, de Murda, que, sobreviviendo a la habilidad con que se lo disimula, se transforma en retórica volcada en el sentido último del film. Es la puesta en escena la que confiere a los personajes de “Prisioneros”, esa respiración argentina. Elsa y Martín son argentinos en sus reacciones, en su modo de hablar con

un diálogo "dicho" y no "interpretado", en la evasiva hostilidad inicial con que traban conocimiento. La organización de los planos y los movimientos de cámara, ubican a los personajes en la ciudad, los dejan enraizados a su medio: una Buenos Aires extraña y agresiva, que hace pensar en el Eduardo Mallea de "La ciudad junto al río inmóvil".

Es que ese tratamiento estrictamente racionalista de su material de trabajo, se confirma aún en el yerro que significa el tercer episodio de "Ana". Allí existe una fractura muy evidente entre lo que el relato propone y la secuencia expresionista de la montaña rusa. Se sabe, además, que a Kohon le atraía desde mucho antes de "Ana" esa posibilidad. (Ver la entrevista que se publica en este mismo número). Pero entonces, la licencia tomada con el juego de la técnica, se hunde en la forma, destruye el cuidado de la puesta en escena anterior y posterior de "La Nube"; el episodio no existe. Mejor dicho, existe una vez eliminada la secuencia.

Yo no creo que sea necesario agregar nada más para señalar la lucidez de la obra, que es también la del autor. Su "racionalismo". Pero aun están las declaraciones de Kohon — ídem, entrevista — sobre la idea contenida en el libro de Latorre y lo que el film es como resultado último. Nada más lejos del realismo poético de los Carné-Prevert, que ha pretendido encontrar cierta crítica europea. "Prisioneros" propone una reclamación de lucidez como sólo es dable encontrar en las obras de los jóvenes directores de la "nouvelle vague". Y si ella es amarga, si al principio lastima, no por ello es menos necesaria. ¿No está allí también la belleza?

Carlos A. Fraguero.

## Desde el caos hacia la realidad coherente

"Tres veces Ana", film argentino de David J. Kohon (ver ficha técnica en

### Un espectador ve "Tres veces Ana"

Dice David José Kohon refiriéndose a Juan y Ana, los personajes de la primera historia de "Tres veces Ana": "no creo que los individuos estén enfermos sino que la sociedad está enferma; estos personajes elementales, que son en un casi cien por cien producto de su ambiente, de su medio, no tienen la capacidad para reaccionar a su medio en una forma consciente y consecuente"; con la salvedad de que la definición abarca solamente a la pequeña burguesía como clase social, puede adoptarse como adecuada caracterización para todos los personajes del film en conjunto. Tres lugares y tres momentos distintos de una misma realidad que rodea, condiciona y es condicionada por un mismo hombre genérico. La continuidad y coherencia de la obra se mantiene bajo las diferentes actitudes que cada personaje asume frente a esa realidad que los incluye, articulados todos en una relación dialéctica con el espectador.

Juan, Ana y casi todo el resto de los personajes pertenece a ese "tipo de trabajador de clase media que gana su vida a condición de sonreír y ser amable detrás del mostrador o esperando en un despacho y que debe sacrificar rasgos distintivos de su personalidad adaptándolos a un standard elaborado en función de las necesidades de una multitud de consumidores, clientes o directores (1). Para ellos "el trabajo es la única forma posible de la propia actividad, pero esta actividad reviste una forma negativa y coercitiva" (2) en cuanto "pasa a ser considerado como un fin para la conservación de la vida material... Esta situación se hace evidente en todos los tipos de trabajo... El virtuoso, el especialista, toma una actitud contemplativa frente al funcionamiento de sus propias facultades objetivizadas y dosificadas. Esta estructura se evidencia con los caracteres más grotescos en el periodismo o la redacción publicitaria, donde la subjetividad misma, el saber, el temperamento, la facultad de expresión, devienen un mecanismo abstracto, puesto en movimiento según leyes propias, independiente tanto de la personalidad del 'propietario' como de la esencia material y concreta de las materias tratadas" (3).

Si a esto se agrega una de las secreciones más corrosivas de la "enfermedad" de nuestra sociedad: "el estilo de vida existencialista, es decir la inmersión del hombre, particularmente del joven, en una concepción de vida nihilista, que conjuga la desesperación con la irresponsabilidad; origen real y profundo de la delincuencia juvenil y de todas las deformaciones de nuestra época" (4), tendremos prácticamente configurado en sus aspectos más generales el basamento sobre el cual descansa el mosaico de personajes y situaciones de "Tres veces Ana". Cada uno de ellos, no obstante, ofrece particularidades que contribuirán a enriquecer la obra, a aproximarla a esa realidad infinitamente compleja que integran "millones de átomos humanos que se entrecocan sin comunicarse en la 'muchedumbre solitaria' de las metrópolis, que se sienten contrapuestos y subordinados a mecanismos y organismos gigantescos y aplastantes. La soledad, la frustración, la desorientación, la inseguridad y el sentimiento de impotencia se generalizan; colorean las actitudes emotivas, mentales y prácticas de las gentes; degradan su espíritu crítico y su sentido de la responsabilidad y las someten a mecanismos de evasión (replegue en la vida privada, hedonismo, erotismo compulsivo, alcoholismo, búsqueda de líderes mesiánicos)" (5).

### Los personajes de "Tres veces Ana"

Aunque una caracterización general de los personajes de "...Ana" admite que se los considera productos de una sociedad "enferma" debe advertirse también que, si bien la actitud de cada uno de ellos frente a esa realidad es distinta, todos actúan dentro de lo que podríamos llamar sector "pasivo" o "evasivo" del espectro social, el cual incluye también otros personajes, que no aparecen en el film, y que en su seno tratan de transformar esa realidad enferma actuando consciente y decididamente en los más diversos campos de actividad "no como autómatas, sino como seres humanos en actitud creadora" (usando la expresión de Kohon).

De alguna manera todos son conscientes de su frustración. Particulares características personales y experiencias distintas harán que Juan y la pri-

mera Ana, traten de adaptarse, de acomodarse, de encajar en el molde que el aparato social dominante les ofrece. Algunos elementos como pueden ser situaciones familiares que importan la responsabilidad económica del mantenimiento de sus respectivos hogares ("en casa el que aporta soy yo" - vos tenés a tu mamá"), pueden, pesando en forma determinante para ellos, hacerlos menos aptos para revelarse a las normas y a las instituciones que les impiden realizarse como seres humanos. Aunque la situación tiene indudablemente una estimulante contrapartida, por cuanto ese mismo apremio que los obliga a meterse en la realidad, les significa una forzada experiencia de solidaridad y de responsabilidad humana, que en su desarrollo los puede aproximar a una situación de franca rebeldía transformadora. A partir de situaciones como aquella en la cual su relación llega a un punto crítico, con una exigencia definitoria por parte de Ana, ante la cual Juan dice: "Tengo miedo, es cierto, no quiero que nos malogremos. Mirá, todos los días veo gente que viene a ofrecerse a la fábrica. Viven en piezas. En pesiones infernales, cargados de chicos que no saben para qué los han traído al mundo. No sé, no quiero que nuestra vida sea eso". La respuesta de Ana "Yo lo voy a tener como sea" irreflexiva y un tanto inconsciente en u intencionalidad, mezcla de prejuicios y un sentimiento que es producto de factores culturales e instintivos, configura para Juan un impulso a la acción. De todos modos igualmente efectivo, en cuanto es un hecho comprometedor, nuevo, que modifica la reiterada monotonía de una situación en la cual ellos eran personajes pasivos. Bien que, aunque Juan no quiera que su vida sea "eso", tampoco aporta nada efectivo para que cesa "otra cosa". Su actitud no sale de un voluntarismo, en todo caso emparentado con una cierta actitud mágica en la cual el símbolo y lo simbolizado son una misma cosa, pero que enfrentado a una situación real y concreta carece de sentido. Es ilustrativo al respecto cuando en el diálogo de la clínica dice a su tío: "Yo no sé nada". "No sé quienes son libros ni conscientes"... "En fin, uno solamente quiere vivir". Pero ese "vivir" es algo dinámico, cambiante, por lo tanto no acepta seres pasivos y le plantea, a su vez, problemas derivados de su intrínseco y contradictoria complejidad, a los cuales no poder superar en la medida que no los afronte conscientemente, es decir tratando de comprenderlos. En su primer conflicto fue derrotado y arrastró en su derrota a Ana (por primera vez en el cine argentino hombre y mujer, en igual medida, afrontan la representación del hombre genérico), pero a la vez significa una experiencia vital para ambos que los saca de la inercia pasiva en que se encontraban. Han "crecido", "todo será distinto", a pesar de no haber una actitud clara y decidida que los proyecte al futuro, "juntos" emprenderán nuevamente el camino. Nuevos problemas, nuevas experiencias.

"El gordo" y todos sus amigos son otros tantos "Juan" en potencia que navegan pasiva e inconscientemente en la monotonía indefinida y amorfa de los que vegetan. A su turno la realidad, el mundo, "enfermo" y lleno de contradicciones, exigirá, como lo hizo con Juan y la primera Ana, también de ellos una definición.

El tío médico, un personaje apenas insinuado, proyecta con claridad su perfil de víctima y de instrumento de las "estructuras". Al servicio de una fábrica para una "humanitaria" tarea: devolver la salud a obreros que la han dejado en beneficio de otros que ellos mismos, para que puedan volver a incorporarse a la producción. De una racionalidad adecuada a la "ley y las buenas costumbres", sostiene que "para ser libre no hay que ser un "inconsciente", aunque su conciencia de las cosas sea responsable, en gran medida, de las inconsciencias de los otros personajes. De alguna manera, y aunque socialmente útil en cuanto alivia los dolores que la "enfermedad" produce, no contribuye a eliminarla; es un eficiente colaborador de quienes ejercitan el poder.

A la "adaptación" de los personajes del primer cuento, sucede la "inadaptación" de los que niegan las instituciones consagradas tradicionalmente "apartándose de la sociedad, evadiéndose sea con bebidas, sea con ideologías u obras de arte, sea, en fin, refugiándose en cualquier paraíso artificial. (6) Su característica más distintiva es la despreocupada superficialidad, en una semiconsciente aproximación a la ignorancia, con que abordan todas sus relaciones con el mundo. No es negándolo, o mediante drogas, sexo, o alcohol, que habrán de superar el militarismo, la guerra y otras infinitas lacras. Al igual que Renner, el periodista del último cuento, los "tramposos" creen que ignorando o negando su contexto social, éste habrá de transformarse o desaparecer. Esto es un poco creerse el centro del universo y en su mnstruosa deformación, lo que han desarrollado enormemente es el egoísmo.

Paradójicamente, lo opuesto a ellos, el hombre que racional, humanamente, trata de comprender y comprenderlos (Raúl Andrade, "Normal") es quien dice, reconociendo sus limitaciones, pero en un sentido crítico: "somos chicos ingenuos", y quien se opone, en un esfuerzo desesperado por negar todo contacto con el mundo, es precisamente la segunda Ana; reconocerlo, para ella, importaría aceptar una ubicación dentro de una realidad a la que sin comprenderla, es decir sin conocerla, rechaza; intentando a su vez, una búsqueda de la libertad a ciegas y a manotazos, en un mundo fabulosamente complejo. Es como descubrir la energía nuclear con procedimientos alquimistas, reconociendo que aquéllo cumplió una etapa, pero ahora existe la ciencia y a pesar de todas las contradicciones que afectan su mejor desarrollo y aplicación, es de mucho más utilidad que cualquier procedimiento mágico.

De Juan y la primera Ana, se distinguen por una diferenciación derivada de factores esencialmente sociológicos, tal vez, preponderantemente económicos. Si Juan y la primera Ana hubieran estado más "liberados" de sus respectivas familias, es decir, si no hubiesen soportado el apremio económico que los "obliga" a una mayor sumisión y aceptación de las convenciones e instituciones tradicionales, y que a la vez los mantienen más adheridos a esa realidad distorsionada, tal vez hubiesen sido "tramospos". Estos otros han tenido, tienen, la posibilidad, mediante una cierta perspectiva dada por distanciamiento y posibilidad de acceso a la cultura, de ser elementos activos en la transformación de una realidad inadecuada, pero les falta el perentorio reclamo a la acción inmediata que a los otros les formula la realidad. La premisa esencial de los "tramospos" es no depender de nadie, por lo menos en una relación biunívoca, en cuanto de lo que se trata es de tomar, sin dar nada a cambio. Niegan la sociedad mientras viven a sus expensas sin aportar nada.

Así como en el primer cuento la derrota no destrozaba a los personajes, porque aunque no los proyectara con fuerza, los mantenía "juntos como sea" y peleando, aquí también Kohon opone al nihilismo estéril, infantil e ingenuo de los "tramospos", destruidos por la realidad antes casi de tomar contacto con ella, la fuerza de "Normal", que es eso precisamente: un hombre normal, que más se aproxima a la idea del hombre total, íntero, opuesto a lo parcial como hombre que ha equilibrado su actividad práctica con la intelectual.

"Normal" tiene problemas: está afectado, también él, por la "enfermedad" de la sociedad. Está, también, un poco "solo" pero tiene conciencia de ello, quiere comprender la situación, no sólo doctrinaria, científica (como podría hacerlo Pepe, su compañero, también estudiante), o política o económicamente, etc. etc., es decir fragmentaria, parcial, sectariamente, sino que intenta relacionarse y comunicarse humanamente; tal es la dimensión de su relación con Ana. Pepe, de alguna manera réplica de Juan, en cambio, adopta una actitud totalmente pasiva e inhumana, los mira como "bichos raros" —"me divertí mucho... los miré"— y cuando se le presente la oportunidad aprovechará de ellos lo que pueda. En definitiva es una actitud casi tan egoísta como la de los "tramospos", sólo que más disimulada. Si los tramospos son los nenes mal educados que gustan hacer ostentación de su inadaptación ante las visitas, Pepe es el bien educado que oculta sus manos sucias estirando las mangas.

El "Monito" Riglos aparece como el prototipo de individuo reducido a la mínima expresión humana por un complejo, educativo-familiar-social, que ha hecho de él un autómata, (una cierta evidencia de ello podría estar en la falta de vínculos familiares que incluye no sólo la presencia física sino toda alusión), proveyéndolo de los necesarios escapes compensatorios, garantizan su discrecional utilización. Pero es imposible distorsionar en forma permanente un mundo que ese desarrolla, crece, y que en esa dinámica a cada instante descubre su distorsión, incitando con ello a la acción. Para Riglos es difícil, violento quizá, una integración activa en ese mundo, por la carencia de elementos de relación, de herramientas eficientes, para "actuarlo". Cuanto mayor y más profundo es el conocimiento de las maneras como se articulan los seres y las cosas, es decir las relaciones del mundo, más fácilmente nos resulta adecuarnos y adecuarlas porque podemos proveer su desarrollo. A Riglos le resulta insuficiente e inadecuado su conocimiento del mundo, por eso optará por la evasión. Primero por el alcohol ("Yo tomaba, pero antes, ahora no. No me hace falta, me basta con mirarte. Vos sos 'mi vino") y luego por una suerte de autosugestión que lo provee del mundo adecuado a sus posibilidades; es decir, intenta realizarse en los sueños, fuera de lo humano. Ana es una creación, uno de los pa-

rámetros de "su" mundo, el sentimental, (los otros no aparecen) pero su aparición es indudable en la medida que su enajenación lo requiere. En su temor a la realidad, que ha devorado todos sus esgumas, por inservibles, hasta los religiosos o místicos, en reemplazo de los cuales ha creado otros que no le son menos ajenos, ("Mis sueños me superan", "Entendés. Mi sueño es más grande que yo. Tengo miedo") teme que Ana, que esa "realidad" escape también de sus manos como la otra, y entonces a través de su muñeco de ventrilocuo se afirma a sí mismo "no hay nada más allá de vos". Es decir, no sólo huye del mundo real sino de las evasiones místicas que éste provee para aquellos que no se adecúan a él. En la evolución de su alienación, llegará a confundir y sintetizar su "realidad" y la cotidiana, sólo que ésta, necesaria e irreversiblemente, se le revelará, y en el conflicto la "suya" habrá de desaparecer. Cuando esto ocurre, cuando "su" realidad, Ana, desaparece tragada por el maniquí, por esa otra realidad, fría, muda, y muerta, a pesar de sus formas humanas —esta es su concepción del hombre— tal vez invente otra Ana, es decir "otro mundo", o tal vez, como Renner, intente la comprensión de su situación mediante un conocimiento intelectual caótico y anárquico, como el clima de la redacción lo sugiere. En él todo se conoce de una manera general y superficial con el resultado de que todo puede ser igual a cualquier cosa, por cuanto se dejan de lado las relaciones, es decir los elementos que permitirían, estableciendo diferencias y semejanzas, asumir con responsabilidad una actitud. La consecuencia de ello la da con toda claridad Renner, es decir otro fracaso.

Que Renner alguna vez fué Riglos lo estaría indicando la conversación en la cual dice a Juárez: "Las decepciones ayudan al crecimiento". Su concepto de la evolución y del proceso de "crecimiento", aparentemente contradictorio con su inmediata expresión: "Seré un frío, un triunfador" se explica por la vía de una concepción nietzscheana del intelectual, del hombre que accede al conocimiento, en el sentido señalado críticamente por Henri Lefevre: "Trata la vida como el tablero de un juego y se enorgullece de esta fría crueldad. Humano, demasiado humano, y sin embargo, el más inhumano de los hombres, ya no tiene suyo más que su muerte"... "Este intelectual puro, este enfermo, este esquizofrénico representa el caso límite de la división del trabajo, de la separación entre la teoría y la vida, el caso límite de la especialización, como Nietzsche lo presintió. Su soledad lleva al extremo la soledad formal..." como Nietzsche, a Renner le faltó "para analizar esta escisión, una teoría coherente de la alienación, y en particular una teoría de la intelectualidad como resultado de la diferenciación social y de la división del trabajo..." a la que hace falta recuperar el contenido natural y humano de la "conciencia" (7).

Esta insuficiencia derivada de una inadecuada comprensión de la realidad es lo que diferencia a Renner de "Normal". Como dice Kohon, "a Riglos lo rechazan quienes no lo 'conocen'". Como él, los "tramposos" y Renner rechazan un mundo que no conocen, o que sólo conocen en sus efectos, pero no en sus causas; es decir que como él mismo, como su misma personalidad, su conocimiento es fragmentario, parcial: por lo tanto insuficiente y sobre todo falso. Renner rechaza, odia, a un mundo que lo castiga, lo despedaza, lo arastra y lo domina, pero por su propia incapacidad de oponerse a es edominio. Raúl Andrade en cambio, frente a situaciones similares tratará de comprenderlos para actuarlos, adecuarlos (y no adecuarse como Juan y la primera Ana).

A Riglos-Renner se les opone Juárez, pero su oposición es, por el momento irracional, instintiva e igualmente estéril, de alguna manera su odio a ambos es provocado por la revelación permanente de que éstos, mediante declaraciones uno, mediante actitudes el otro un fantasma del cual huye; la pantalla tras la cual se esconde es el hijo que "sele parece". Su reacción más violenta se da cuando Renner lo acusa de enorgullecerse de sus "víctimas". De alguna manera Juárez no quiere, como Juan, que su hijo sea como él, que soporte el mundo que él soporta. Pero no ha encontrado, todavía, una respuesta adecuada a esa angustia. De todos modos es importante el conflicto Renner-Juárez, para ambos, por lo menos en la medida en que su planteamiento surja la síntesis superadora.

### Lo que piensa el autor del film

Párrafos extraídos de la entrevista publicada en este mismo número.

"En ningún momento pienso solamente en cine, sino en todo: cosas que me preocupan, los demás, yo, el mundo, la vida..." "No pretendo hacer películas para entendidos sino para todos los seres humanos..." "Mi len-

guaje es el cine, quiero que me sirva de instrumento para comunicarme y para que los demás me entiendan...". "Pienso que el cine actualmente está dejando de ser un espectáculo para ser un diálogo..." "Tres veces Ana" por su tema requiere efectivamente algún trabajo...". "Traté de intrigar al espectador. Que el interrogante que hay en la película lo hagan suyos..." "Trato de invitar a que intenten ser auténticos y a que reconozcan sus miserables y pequeñas verdades..." "que asuman responsabilidades". "Lo que me interesa es crear una inquietud, un enigma, una incógnita, una semilla de desasosiego al espectador, intranquilizarlo..." "Tal vez sea una cosa estúpida intranquilizar por intranquilizar, pero más no puedo dar porque estoy en el mismo barco con el espectador, así que no sé adonde vamos...". "Todo esto está muy vinculado a una visión social del problema".

## Lo que piensa el autor de sus personajes

Párrafos extraídos de la entrevista que se publica en este mismo número "El personaje mío es un personaje que yo conozco y sé cómo actúa. Tiene algo de mí o de gente que yo conozco..." "En general traté de no calificar los personajes, sino que se califiquen solos, por lo que les ocurre en la acción..." "Lo que trato es de que, como en la vida, frente a un hecho que ocurre cada uno tiene su opinión...". "Me interesa que el espectador lllore, se emocione, lo sienta, o diga 'a este personaje lo conozco', me encuentro con él en la calle". "El problema más importante que liga a "Prisioneros de una noche" con "...Ana" es la soledad: de una pareja en "Prisioneros" y en la primera Ana y la soledad individual de cada uno en el caso de los otros, la soledad de la pareja frente al ámbito también los hace una soledad individual". "Creo que ninguno está cerca de la solución, pero debo reconocer, aunque sea muy obvio, que el personaje más sano aunque igualmente desamparado, es Raúl Andrade, en el segundo episodio. Es sano intelectualmente. Sabe lo que pasa conceptualmente. Yo estoy hablando por boca de él. Lo que él dice lo suscribo totalmente, pero eso no quiere decir que yo sea sano, porque no encuentro ninguna salida en ese sentido, él tampoco la encuentra...". "Lo que le pasa a Andrade es eso. El es un individuo sano pero se encuentra en una sociedad enferma y él a su vez entonces, está enfermo, porque él no puede vivir fuera de su época y su sociedad, entonces él también está solo y mucho peor quizá que los otros, porque es completamente consciente. La única definición de sano con respecto a los personajes de "Tres veces Ana" es: aquéllos que tienen capacidad de amar en el verdadero sentido de la palabra amar, es decir capacidad de dar...". "Nadie quiere amar, todos quieren ser amados". Eso es exactamente "Tres veces Ana". El único que es capaz de amar ahí es Andrade, porque es capaz de dar. En cambio Riglos es incapaz porque él pretende una mujer a la medida de sus deseos... quiere a un maniquí" (Hablando de Juan y la primera Ana) ...los personajes hablan de que son juguetes. Son inmaduros, es decir son lo que somos todos en este momento: chicos que no hemos crecido y jugamos..." "Para mí es un final tremendo, pero es el final al cual pueden aspirar todas las parejas en este momento...". "Esos personajes son cobardes, pero yo no digo que son cobardes. Cada uno tiene que aportar su valoración. Son en un casi cien por cien producto de su ambiente, de su medio. No tienen la capacidad para reaccionar a su medio en una forma consciente y consecuente como hace la segunda Ana, que tiene una reacción negativa, o como hace Riglos, o Renner. Estos no reaccionan sino que el medio los va llevando a lo que tienen que hacer". "Creo que es lo más auténtico que se puede encontrar en amor en esta época, es falso y se demuestra en cuanto encuentra la primera dificultad: tambalea y se frustra". "Riglos es un individuo al cual se le puede tener compasión, pero de una manera no solidaria, es decir, comprenderlo y darnos cuenta de que todos tenemos un poco de él y que debemos superar eso, pero de ninguna manera creer que es una víctima... es un enfermo no porque parezca un esquizofrénico sino porque no es capaz de amar, sólo es capaz de ser amado...". "Tanto Riglos como Renner son para mí dos caras de un mismo personaje: el mundo, la realidad es una cosa tan aplastante que no se refugia en un plano esquizoide y el otro en una especie de cinismo...". "Creo que Renner es la segunda parte de Riglos... Uno de los caminos que puede tomar Riglos después del maniquí, es Renner, quien tal vez alguna vez fué Riglos". "De los hombres ninguno de los tres existen, existen los tres en uno, en los tres hay constantes. Quizá el segundo, Raúl Andrade, es el que más se aparte, porque es el más sano, porque es el más valiente. En cambio entre Juan y Riglos yo veo mucho mayor coincidencia: en su cobardía, en su incapacidad para entregarse, en su miedo terrible a la soledad...". "Hay una canti-

dad distinta de cobardía. Es mucho más cobardé Riglos pero es lo mismo y Renner también es lo mismo. Por eso para mí, los cuatro son lo mismo. De Juan a Raúl hay un gran progreso... Creo que el personaje masculino de la película progresa y luego baja de nuevo, el segundo episodio está en la cúspide. Y el personaje femenino del primer cuento está como en "Prisioneros de una noche" más madura que él, no desde el principio, sino que crece, madura... Juan y Ana son más bien ejemplos de una sociedad. Es decir, por eso es que la película tiene esa progresión: los primeros son elementales, se conforman con lo terrestres que de todas maneras mal, pero alimenta. En el segundo, tanto él como ella son concientes; todo lo que hacen tiene un mayor porcentaje de volitivo, no de casual. En el tercero mucho más, porque todo prácticamente se lo crea el mismo".

### Cómo trabaja el autor de "Tres veces Ana"

Párrafos extraídos de la entrevista que se publica en este mismo número "No me interesa el asombro, sino buscar un clima que ayude a expresar lo que quiero...". "No estoy de acuerdo con un formalismo gratuito, tampoco con un funcionalismo que afirme la razón científica o filosófica de cada toma...". "Juego cada situación de acuerdo a la clave que esa misma situación me da...". "El sistema de filmación que estamos usando actualmente nos obliga... a una mayor improvisación...". "En la calle o en decorados naturales uno se encuentra con que no puede ceñirse estrictamente al guión, pues de hacerlo sale forzado". "El azar es un arma de doble filo que hay que saber capitalizar a favor y no en contra. Sobre todo cuando se filma en la calle aparecen cosas que dan inspiración para otras...". "El personaje mío es un personaje que yo conozco y sé cómo actúa, tiene algo de mí o de gente que yo conozco...". "No creo que al actor haya que convertirlo en títere". "Trato de que se comprometa humanamente de su personaje...". "Los actores aportaron...". "Debe crearse un clima de identificación con todo el equipo, entonces me doy cuenta que somos veinticinco o treinta personas que estamos unidas como si fuéramos una "gestalt"...". "No se sentían atados, no dominados y aportaban mucho porque lo hacían humanamente...". (creadoramente "Además notaba una gran alegría en el trabajo...") (trabajo creador y por lo tanto desalienante, liberador) "El equipo sentía en cada uno de sus miembros no autómatas, sino seres humanos en actitud creadora" (que rompe con la soledad, el aislamiento, egoísmos personales y falta de comunicación, como se daría si hubiesen sido tratados como títeres). (ver toda la referencia a su trabajo con Aronovich) "Quiero una comunicación total en el equipo por lo que admito sugerencias en la medida que yo puedo hacer sugerencias a un colaborador". "Me interesó siempre un montaje libre, creador, como en "Buenos Aires" que filmé muchas cosas que no tenía previstas, porque las veía ahí...". "El cine como espectáculo ya ha desaparecido, es un coloquio, una cosa en la que el espectador tiene que crear, tiene que aportar, sino la película en sí está incompleta...". "No pretendo que la gente deba crear a través de un esfuerzo intelectual, sino humana: intuitivamente, emocional y también intelectualmente, en partes parejas... Me interesa que piense, que sienta, que se emocione, que asuma responsabilidades... (ver toda la referencia al trabajo de la banda sonora) "Prefiero trabajar un poco apretado, pero como si fuera un decorado real...". "A mí me encanta la cámara en mano porque se mueve como una persona...". "Me gusta un poco la utilización de los gran angulars porque a pesar de que deforman tienen más fidelidad...". "En "Prisioneros de una noche" estaba la gente que siempre está ahí... era verdad... creo que mi actitud es: la realidad es así, vamos a ver cómo es la realidad y cuando veo que esa es la realidad comienza la desesperiación...". "En cuanto a la repulsión o rechazo de la realidad creo que está en las tres películas en igual cantidad y calidad sólo que los temas son distintos...". "Es una expresión de la realidad, tal como yo la veo, por supuesto, no digo que esa sea la realidad".

Nota: Lo que está entre paréntesis es nuestro.

### Importancia de la forma de conocer en la obra futura de Kohon

Hay un elemento que valoriza de manera determinante a "Tres veces Ana" y que, presente también en "Buenos Aires" y en "Prisioneros de una noche" es quizá el elemento medular del futuro desarrollo de Kohon como artista. Es su adherencia a la realidad de Buenos Aires y que incluye más allá de su actitud intelectual de rechazo y negación, un profundo cariño y

apego. La gran atracción que por la ciudad y sus personajes siente el autor no sólo se evidencia en sus obras cinematográficas, sino también en las literarias. A la vez descubre a Kohon una importante limitación en su obra y en su pensamiento, en cuanto a la descripción lúcida de los elementos que resultan víctimas de una determinada estructura social, Kohon no agrega, si negar su existencia, e incluso dando con Raúl Andrade el embrión de lo que podría ser una de sus configuraciones, la presencia de esos personajes impulsores, individuos que partiendo del conocimiento profundo de su mundo y de las contradicciones que lo afectan, tratan de transformarlo. Así como el autor, mediante la obra cinematográfica, se realiza como hombre social, en el mundo, a la vez que contribuye a la realización humana de sus colaboradores, considerados como "seres humanos en actitud creadora" y de los espectadores "pensando, sintiendo, asumiendo responsabilidades", muchos otros hombres: obreros, empleados, profesionales, etc., tratan de articular su actividad en forma coherente y creadora en un esfuerzo por alcanzar un hombre "que exalte los atributos específicamente humanos de la cultura; que no sea ni un carnívoro feroz ni un autómatas insensato" (8). De un hombre desarrollado en una sociedad en la que todos sus miembros encuentren en el trabajo un medio de liberación que les permita comprender el mundo y comprenderse a sí mismos. Ese hombre que quiere proyectarse hacia una realidad concreta y adecuada, y que también vive en el mundo real junto a los que vemos en "Tres veces Ana", es uno de los que han escapado por ahora a Kohon. En el "crecimiento" de su personalidad artística, en tanto ella se desarrolle a través de una praxis vertebrada fundamentalmente sobre su obra, se encontrará sin duda el autor con el complemento que esa misma obra exige. Esto no importa creer que para ser válido deba tener una determinada orientación. Afirmarlo o solicitarlo importaría adoptar una posición dogmática, sectaria y retardatoria, ajena al auténtico sentido creador, es decir conscientemente libre. Por encima de un conocimiento intelectual todavía inmaduro del mundo, es de fundamental importancia en la proyección de la obra futura de Kohon, la influencia de su lenguaje cinematográfico: simple, directo, libre de rebuscamientos y formulismos, cercano a todos los aspectos de la vida cotidiana y accesible al espectador, a la vez que profundo en penetración y rico en contenido. Totalmente ajeno a las dos variantes que caracterizan y tipifican la mayor parte de la producción argentina; por una parte el lenguaje populachero, el lunfardismo y folklorismo de una superficialidad que lleva implícito un menosprecio profundo hacia el espectador, hacia su real capacidad de comprensión y progreso cultural; y por el otro, las nuevas variantes de lenguaje formulista, abstruso y artificial, de y para iniciados, que exhibe demasiado visiblemente el sello de un origen "importado" y no asimilado más allá de la mera imitación, que reemplaza la captación y expresión de contenidos reales, la elaboración creadora de problemas y soluciones y la búsqueda de formas nuevas e incisivas de decir las cosas, por algo que es, cuanto más, exclusiva expresión particular; y por lo común, nada.

**Armando Blanco**

#### Notas:

- (1), (2), (3) Conferencia de Psiquiatría Mar del Plata, 1960, Relato Oficial.
- (4) Prólogo a la 2ª edición del Tomo II de "La Realidad Argentina". Silvio Frondizi.
- (5) "Política y Vida Cotidiana", Marcos Kaplán. 1960.
- (6) "Notas para una introducción a la Estética"; Manuel López Blanco. La Plata, 1961.
- (7) "Nietzsche", Henri Lefevre.
- (8) "Notas para una introducción..."

Los trozos de diálogos del film han sido transcritos de una cinta magnética

## El análisis cíclico

"Father Panchali", film hindú de Satyajit Ray (1956). Guión de Satyajit Ray, sobre una novela de Bibhutibhusan Banerji. Fotografía de Bangshi Chandragupta. Música de Rani Shankar. Intérpretes: Subir Baneji (Apu), Umadas (Durga), Chinibala Deni (Indir), y actores no profesionales.

En el principio del conocimiento se encuentra siempre a Descartes. Y si el método prescribía a la intuición y la deducción como las herramientas básicas del espíritu, nada era más lógico que aspirar a la construcción de una metafísica racional y a una ubicación del hombre de respiración abierta, de segura afirmación de las circunstancias comprobadas y de táctica certeza ante aquellas que escapan a la prueba pero se advierten nítidas.

El esquema es simple, pero útil. Los sistemas posteriores no hacen más que bordar variaciones, completar un trabajo que sólo con ese apoyo pudo dar comienzo. En el fondo, inmutables, las claves cartesianas siguen proyectando su forma particular de verdad sobre todas las empresas humanas. Como en el film de Ray, por ejemplo.

La arquitectura de "Father Panchali" es de un trazado matemático. Los dos partes netamente separadas en que está dividido el film, reclaman para sí cada uno de los modos de análisis de la realidad, modos que se alteran y funden imperceptiblemente en el conjunto de la obra.

La Durga niña de las primeras imágenes, que roba frutas y corre a entregárselas a la tía Indir, que es regañada por su madre y amparada por aquélla, inicia el primero de los modos que se prolongará hasta la mitad del film. El trabajo de Ray está orientado allí verticalmente. Sitúa a sus personajes en la realidad inmediata, pero también evoca su pasado y los proyecta hacia el futuro. Un pasado que no por inexistente en Durga, es menos cierto que el futuro de Apu que no ha nacido aún.

Síntesis de la realidad. Presencia del autor que ordena la narración en una dirección significante y única. La puesta en escena refiere los personajes al fondo, los remite a su propia condición, apunta sobre su destino. Majestuosas panorámicas van y vuelven, largos planos se suceden mientras los protagonistas se desplazan en el cuadro. Ray anuda los lazos que unen a la tía Indir con Durga y su madre, como lo hará luego con Apu y su padre. En el interín, una conversación del matrimonio haciendo planes para sus hijos, subrayará aún más la intención del autor.

Análisis dialéctico de la realidad que se cierra poco antes del punto medio del film. Definidos los términos, Ray los uno y los enfrenta. La noche ha caído y Apu, que tiene ahora la misma edad de Durga al comienzo, trabaja en sus deberes escolares sentado al lado del padre que llena manuscritos. En el otro extremo del recinto, Durga es peinada por su madre. Más lejos, la tía Indir se ocupa en remendar cualquier cosa. Un travelling y una panorámica sobre padre e hijo, se alternan con planos de madre e hija y de la vieja tía. El tren pasa a lo lejos; los niños escuchan.

La simetría de esas dos secuencias claves señala la minucia de la construcción de la obra, un trabajo que Ray realiza acumulando bloques de narración con una meticulosidad que ha pasado inadvertida bajo el encanto exterior de "Father".

Esa organización del relato que respetó la unidad de tiempo y espacio de la imagen, es lo que da al film su vigencia junto a las obras más altas del cine actual y su madurez estética. Es significativo que Ray haya indicado al neorrealismo y "Ladrones de bicicletas" especialmente, como su más directa influencia. De Sica, sin duda, pero sobre todo Rosellini. "Father" es un film de estética neorrealista. Su puesta en escena asume un idéntico carácter de enfrentamiento a la realidad, de aprehensión de la realidad, de selección que la revela. Los planos —secuencia de la narración— establecen además una relación dinámica entre la obra y el espectador y la estricta objetividad del material no excluye cierta ambigüedad, en tanto cada espectador podrá proyectar sobre el film su propia carga psicológica e ideológica.

Las peripecias de "Father" son peripecias concretas, los datos de la acción existen efectivamente, la puesta en escena describe personajes reales en un decorado real. Por eso se hace visible aquí y allá alguna pequeña fractura. Cuando la madre lee en el patio de la casa la carta en que el padre le anuncia que demorará su regreso, la evidencia de la situación, la imposibilidad de la mujer en continuar manteniendo con su esfuerzo la miseria de la familia, no necesitaba la comparación del mendigo implorando arroz. Y si allí la continuidad de la acción soslaya parcialmente el error, el travelling marcado sobre la estatua de Buda alumbrado por los relámpagos, que sucede a varios planos de la madre atendiendo a Durga moribunda, quiebra imprevistamente el tono del film. Es lo que André Ba-

zin llamaba un "transformador" estético que modifica y elabora lo que el contenido de la imagen en sí mismo no proporciona. Allí, el sentido del relato no está en la pantalla, como en el resto de Pather, sino en el espectador.

Ello importa porque todo el resto está despojado hasta el límite de cualquier atisbo de retórica narrativa en favor de la estricta verosimilitud del material. Hasta la modificación del análisis se realiza a través de datos físicos reales, de narración objetiva.

Durga y Apu corren por la llanura para ver el paso del tren. La vieja tía Indir es echada una vez más de la casa por la madre y se sienta a morir en el bosque. Una sola secuencia une la síntesis cerrada de la primera parte con la óptica abierta a que el film atenderá desde ese momento y hasta el final. Indir relaciona nuevamente a los protagonistas cuando se acerca a la casa a tomar agua, pero su muerte, revelada a los niños que regresan de su descubrimiento del ferrocarril, afirma la transmutación del tono dominante de la obra hacia el lirismo.

La precisión lógica de la primera mitad, deviene imprecisión en la segunda. El tren, la presencia de la muerte, son datos ambiguos en la progresión del conocimiento de Durga y Apu, datos incompletos a pesar de su simplicidad, donde lo que importa es la visión lírica de hechos básicos de la existencia. La deducción deviene intuición. El modo de análisis se transforma adecuándose a las necesidades que él mismo determina.

La puesta en escena se modifica. Ray considera aisladamente a sus personajes, los aísla, los separa del decorado. Su trabajo es ahora horizontal. Y aunque la presencia de la madre mantiene latente la perspectiva anterior, no es menos claro que PATHER va ya a la evolución de Durga y Apu, y especialmente de éste, ante el casamiento de la joven hija del terrateniente o el nuevo hallazgo que significa la visita del hombre con las vistas de Calcuta.

La intuición cartesiana rechaza igualmente todo testimonio equívoco. Aunque más simple, aún cuando no necesitada del enlace sistemático de la sucesión de tesis de la deducción, su certeza no es menos íntegra que la lograda por aquella y, como aquella, su secreto es la búsqueda de lo absoluto. Una búsqueda estrecha ante la opacidad de la muerte y distendida ante la transparencia de una lluvia de verano.

La síntesis cerrada, singular, se continúa en direcciones múltiples. Es casi imposible encontrar otra obra donde la riqueza del análisis alcance los niveles de PATHER PANCHALI. Si el film no se continuara en otros dos, la estructura trazada sería más que suficiente para realizar esa ontología de la realidad que él propone.

Pero la última imagen vuelve a invertir los términos del análisis. Y la partida de Apu y sus padres viajando en el antiguo carromato hacia Benarés, retoma nuevamente la síntesis. El autor anuncia allí la continuación de un examen cíclico, tan cíclico, abierto y hermético como la misma existencia humana.

Carlos A. Fraguero:

## Lo mejor de 1961

Contracampo ha solicitado a dos reconocidos críticos argentinos y a dos alumnos de la Escuela de Cine de la Universidad de La Plata, la nómina de los que a su juicio fueron los diez mejores films del año anterior. Ellas se publican a continuación, junto a las del Comité de Redacción de la revista.

### Tomás Eloy Martínez:

1. L'Avventura; 2, Ikiru; 3, Tirez sur le pianiste y A bout de souffle; 5, Saturday night and sunday morning; 6, Les jeux de l'amour; 7, Rocco e i suoi fratelli; 8, Alias Gardelito; 9, Concrete jungle.

### Ernesto Schoo:

1, Rocco e i suoi fratelli; 2, Saturday night and sunday morning; 3, L'Avventura; 4, A bout de souffle; 5, Alias Gardelito; 6, Ballado o soldado; 7, Le trou; 8, Raíces; 9, Plein Soleil; 10, A wind Cold in August.

### Myrtha Lecourt:

1, L'Avventura; 2, Lotna; 3, A bout de souffle.

### Mario Bohoslavsky:

1, Plein soleil; 2, L'Avventura; 3, Saturday night and sunday morning; 4, Moderato Cantabile; 5, A bout de souffle; 6, Le voyage en ballon; 7, Ballada o soldado; 8, Tres veces Ana; 9, I delfini; 10, Rocco e i suoi fratelli.

### Carlos A. Fragueiro:

1, A double tour; 2, Concrete jungle; 3, Saturday night and sunday morning; 4, Ces bonnes femmes; 5, Chance meeting; 6, L'Avventura; 7, L'Eau a la bouche; 8, Rocco e i suoi fratelli; 9, Tres veces Ana; 10, Les jeux de l'amour.

### Oscar Garaycochea:

1, L'Avventura; 2, Concrete jungle; 3, Parrish; 4, Esther and the King; 5, The Gipsy and the Gentleman; 6, Tres veces Ana. (Lo peor, en orden decreciente: La ragazza con la valigia, La Viaccia y Moderato Cantabile).

### Armando Blanco:

1, Rocco e i suoi fratelli, L'Avventura y Lotna; 4, Saturday night and sunday morning; 5, Raíces; 6, Tres veces Ana; 7, Kamienne Niebo; 8, Romeo, Julie a Tma; 9, A wind Cold in August; 10, L'Eau a la bouche.

### Eduardo Comesaña:

Elmer Gantry; Kapo; L'Avventura; La ragazza con la valigia; La Viaccia; Le voyage en ballon; Moderato cantabile; Plein soleil; Psycho; Spartacus (Por orden alfabético).

### Mauricio Scherechewsky:

1, L'Avventura; 2, Rocco e i suoi fratelli; 3, Concrete jungle; 4, La Viaccia; 5, Saturday night and sunday morning.

Def. Adit. 33:0141

\$70