

CINEGRAFO

GODARD TRUFFAUT S. M. EISENSTEIN

EL HOMBRE DE HIERRO CRITICA

CINE Y ARQUITECTURA FOTOGRAFIA

1

REVISTA DE CINE AÑO I Nº 1 NOVIEMBRE 1981

\$ 25.000





CONSEJO DE DIRECCION

Hugo Furno
Eduardo Grüner
Mario Levin

CONSEJO DE REDACCION

Oscar R. Barrios
Claudio Calidini
Luis Chitarroni
Omar Genovese
Norberto Soares
Bebe Kamin
Ricardo Angel Moretti

DIAGRAMACION

Marcelo Vidal

FOTOGRAFIA

Héctor Grisafi

COMPOSICION

Ana Cairo

CORRESPONSALES

Monique Ortiz (París)
Nicola Lenzenberg (New York)
Carlos Quevedo (Lisboa)
Mireille Aragñas (Bruselas)
Jordi Pau (Barcelona)

EDICION

Mario Levin

La reproducción, aunque
diseñada, debe citar la fuente.
Los manuscritos no se
devuelven.

Propiedad intelectual en
trámite.

Correspondencia a
Casilla de Correo 1536,
Buenos Aires 1000

CINEGRAFO

N° 1

NOVIEMBRE 1981

JEAN LUC GODARD

Salve Quien Pueda (el Cine), por Mario Levin p. 4

A Boca de Jarro, por Jean Luc Godard p. 6

CINEGRAFO, por Mario Levin p. 13

S. M. EISENSTEIN

La Función del Crítico: En Plano-Detalle p. 16

DE BLOW-UP A BLOW-OUT: Pretexto (para) especular, por Eduardo Grüner p. 20

FRANCOIS TRUFFAUT

Truffaut: el deseo del cine y la pequeña diferencia, por Mario Levin p. 22

Reportaje a Truffaut, por los *Cahiers du Cinema*

MUSICALES: Algo no cuaja, por Luis Chitarroni p. 32

CINE Y ARQUITECTURA: LABERINTOS

La Visión Parcial, por Pascal Bonitzer p. 36

FOTOGRAFIA

Roland Barthes ante la Fotografía, por Eduardo Grüner p. 43

La Representación Imposible, por Héctor Grisafi

CRITICAS

El Hombre de Hierro (A. Wajda), por Eduardo Grüner p. 47

El Director de Orquesta (A. Wajda), por Luis Chitarroni

Enemigos Naturales (J. Kanew), por Hugo Furno

Excalibur (J. Boorman), por Norberto Soares

La Tercera Parte de la Noche (A. Zulawski), por Néstor Grassi

Una Mujer Poseída (A. Zulawski), por Mario Levin

El Documento de Identidad (R. Cenderelli), por Claudio Calidini

Gloria (J. Cassavetes), por Eduardo Grüner

Desesperación (R. M. Fassbinder), por Mario Levin

CINE POR TELEVISION: *Muerde la Bala* (R. Brooks)
por Ricardo Angel Moretti p. 63

CINE - PLUS

Filmoteca de Cine Experimental

Reflexiones sobre *El Hombre del Subsuelo*, por Hugo Furno y Nicolás Sarquis p. 65

Impreso en los talleres de Alfabetá, Melián 3136, Capital.

Ep tapa: Dick Bogarde en *Desesperación* (Fassbinder). Distribución Norma Vigo.

SALVE QUIEN PUEDA (EL CINE)

POR MARIO LEVIN

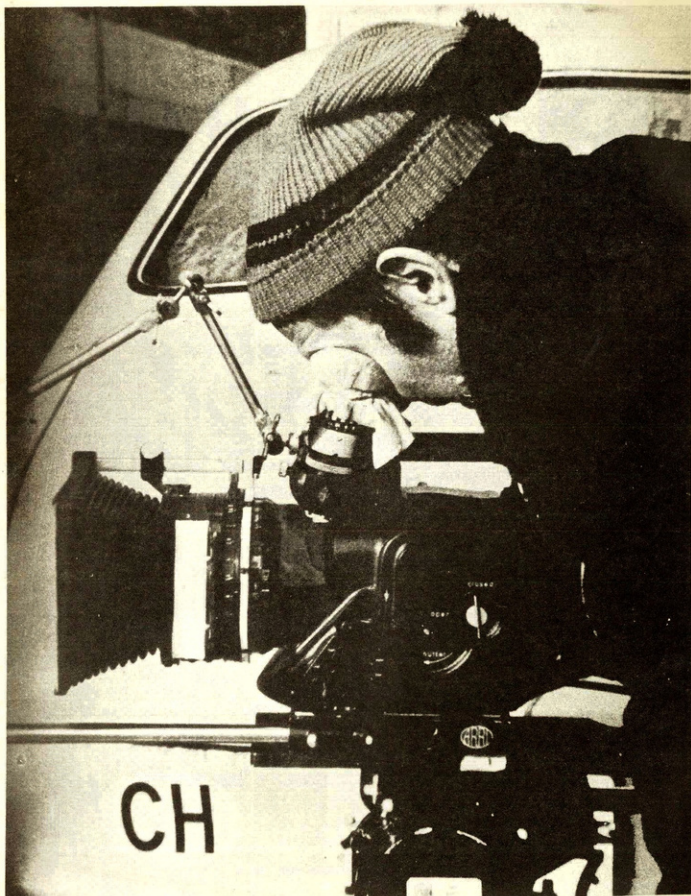
Hace ya varios años que no se estrena una película de Godard en Buenos Aires. La última, *Sálvese quien Pueda* (la Vida), con la que se presentó en Cannes en 1980, y que significó su vuelta al circuito tradicional luego de varios años de trabajar con video y en la marginalidad, tampoco podrá verse.

Resultado curioso que ningún crítico argentino —y sobre todo los exististas que se dedican en particular al cine nacional— haya puesto en evidencia el modo en que la censura (me refiero a la económica, que hace que los distribuidores compren películas fácilmente rentables, aunque hay excepciones) cercena la posibilidad de que la cinematografía argentina se desarrolle, a la vez que dificulta la formación de la gente que hace cine: es difícil seguir haciendo cine sin criterios (nefastos), tomados de la televisión o de la publicidad, si lo poco que se ve es mediocre y si no conocemos otros criterios de producción que los del gran espectáculo. Mientras tanto seguimos promoviendo el mito de que en esta ciudad se ve cine, cosa que tal vez fue cierta en otra década, pero que ahora no es sino eso, un mito. Actualmente no llega a nuestras salas nada que tenga que ver con un cine de avanzada (y Godard es la vanguardia); o películas que puedan ser representativas de otros países que tienen problemas de producción similares a los nuestros, y de donde tendríamos algo que aprender. Este tipo de cine, seguramente mayoritario en la producción mundial, se realiza —como el nuestro— en una industria casi inexistente y desde luego determina el tipo de películas, que poco tienen que ver con lo que habitualmente estamos obligados a consumir. Esto quiere decir, que alguien que se dedica a trabajar en cine en la Argentina, tiene más para hablar con un cineasta marroquí o peruano que con Coppola (fascinación aparte) o cualquier americano.

Pero Godard no es americano, y según parece —así lo dice— no es suizo ni francés. Sus películas tuvieron un efecto de ruptura en la década del sesenta y cada una de ellas, mientras llegaban, nos dejaban estupefactos: algo había cambiado pero el cine seguía existiendo alejándose cada vez más de la estandarización mediocre del cine "comercial". Es por esto, y ya que no lo podemos ver y pensamos que no hay que olvidarlo, que decidimos "rescatarlo" abriendo el primer número de *Cinegrafo*, con un texto que reproduce una parte de las conversaciones que mantuviera Godard sobre su película, durante dos días, en el festival off de Avignon.

Sus reflexiones sobre *Sálvese quien Pueda* (la Vida), pueden, por momentos, resultar extrañas o difíciles en una primera lectura, por eso no está de más recordar algunos párrafos de un reportaje publicado en los *Cahiers du Cinema* No. 171, durante el estreno de *Pierrot* . . . en 1965. De la simple comparación surge que los problemas que obsesionan su oficio de cineasta siguen siendo los mismos que hace quince años, hecho que no deja de indicar que, tal vez, sus interrogantes hacen a la esencia misma del cine, o al menos —y esto no es poco— al cine de Godard.

Respecto del encuadre y el tiempo, o sea la duración y el "respeto" por el plano, Godard respondió: "[...] aprovecho para decirles que seguramente no es por azar, que el único gran problema del cine me parece ser cada vez más, y en cada película, ¿dónde y por qué comenzar un plano y dónde y por qué terminarlo?" En cuanto al título, Godard ya hablaba de la vida y el cine: "Sí, encadenemos, montaje atractivo de las ideas, sin puntos de suspensión, no estamos en una novela policial ni de Céline, a quien debemos dejarle la literatura, que se lo merece por sufrir y llenar libro tras libro con regimientos de lenguaje. Con el cine es otra cosa, y en principio: la vida, cosa que es nueva, pero es difícil hablar de ella, no se puede hacer otra cosa que vivirla o morir, pero hablarla, para eso están los libros, sí . . . pero en el cine no tenemos los libros, sólo tenemos la música y la pintura, que también se viven y no se hablan para nada". Y si en el cine, se va la vida, (irrisorios propósitos mesiánicos evacuados), bien vale la pena intentar salvarlo. M.L.



Jean-Luc Godard en rodaje.



Angulación - Sobreimpresión: *Salvase Quien Pueda* (la Vida).

A BOCA DE JARRO

POR JEAN LUC GODARD

SALVESE QUIEN PUEDA (LA VIDA): EL TÍTULO

Nos llevó tiempo encontrar el título . . . yo pienso que el título es algo importante, quizá más para quien hace la película, porque le da un sentido y una orientación, una vez que encontró el título que le gusta . . . en fin, es un lugar, un poco como la patria del film. Y si para esta película hay un doble título se debe quizá al hecho de que es una coproducción . . . en fin, yo soy suizo y francés al mismo tiempo, mi situación es la de quien vive a ambos lados de la frontera, la de quien es no solamente un fronterizo, sino un doble fronterizo, extranjero de un lado como del otro y con la necesidad de pasar de un lado al otro de la frontera, que es un poco lo que pasa con el cine, y lo que me gusta, pienso, es la comunicación: pasar, no quedarme fijado. El film, como ese comunicador, no es estar en un lugar e ir a otro. Incluso ahora, hoy en día, el ser humano es alguien que va de un lugar a otro y no que permanece en un lugar y luego va a otro . . . Cuando viajo, siempre me sorprende esa gente para quienes no cuenta en nada el tiempo del viaje, mientras que para mí es casi lo esencial. Yo considero que el transcurso del viaje, o las dos horas en el aeropuerto, no significan ganar ni perder. En definitiva ese tiempo se vive, y me sorprende, sobre todo hoy en día en que se comunica mucho, que para la gente sea un tiempo que no existe. No existe el tiempo más que cuando está solidificado, si se puede decir así, ya sea que uno se quede en un lugar de donde debe irse, o que uno llegue, y en entre-los-dos no existe. Yo pienso que lo que existe es un *entre*. Y quizás, si el film tiene un doble título, se debe a que había un deseo de darle un título comercial y clásico: "Salvese quien pueda", una fórmula, y al mismo tiempo estaba el deseo de llamarlo "la vida" también, o de llamarlo "la alegría", o de llamarlo "el cielo", "la pasión", o algo por el estilo . . .

Poner un doble título, era también crear un efecto de tercer título en nacimiento, que cada uno pudiera hacer su montaje dándole orientaciones bastante precisas, y también un tanto contradictorias. Pienso que efectivamente toda la película y todo mi cine está un poco contenido en esto. El cine no consiste en una imagen después de la otra, sino en una imagen más otra, que forman una tercera; la tercera —por lo demás— es construida por el espectador en el momento en que ve la película . . .

VER, DECIR

No entiendo por qué no hablo con otros cineastas de problemas técnicos, y por qué no consigo hacerlo . . . entonces hablo muy mal de ellos, así nomás, para que les haga algún efecto y para obligarme a exagerar o hablar con un cineasta aficionado que me hablará si le hago un reportaje para la televisión. Normalmente no se habla de cine, me pregunto

si ocurre otro tanto entre los músicos, o entre los pintores, no lo creo... Siempre me atraerán los científicos, o un aspecto de ellos... un equipo del Instituto Pasteur, o dos personas del Instituto Pasteur, o una sola... hacen un trabajo en común y un año después, dos años después, comunican lo que descubrieron. Pienso que es en eso que falla la ciencia, porque es gente que ha visto, que ha practicado y que luego lo dicen y lo expresan de una forma literaria, y el progreso que han obtenido o la realidad que han visto con sus propios ojos, cuando la reescriben, ocurre algo, hay algo que ya pasó y que está completamente cambiado.

No pienso haber expresado muchas cosas en esta película, pienso que he impreso bastantes cosas. No es un simple juego de palabras, la expresión en el dominio plástico pasa primero por la impresión, uno se expresa a partir de lo que imprime, y luego esto produce un cierto eco, y ustedes que tienen necesidad de expresarse pero que no pueden hacerlo porque tienen otro trabajo u otras cosas que hacer, reciben eso, aportan mucho y eso se combina... Puedo decir que trabajo mucho como un pintor, y como un comerciante... hacía tiempo que no había hecho un film, ni ficción, en el circuito llamado tradicional, y que hacía lo que se llama investigación. En el dominio del cine y la televisión no hay empresas de investigación como en la industria automotriz o farmacéutica; una gran sociedad de producción que tiene una cifra de negocios no consagra el 3, 4 o 20 por ciento de su presupuesto a la investigación. Es lo que yo intenté hacer de algún modo, porque tenía necesidad de ello.

EL MOTIVO

[...] Como los pintores cuando están a la búsqueda de un motivo, eso les impide estudiar, tienen un tema vago pero todavía no saben muy bien, y este motivo en mi opinión debe crearse un poco durante la producción... La idea que tenía era la de un personaje que vuelve o del cual los otros dicen que vuelve, pero este retorno de hecho es otra partida. Es un problema que tienen probablemente muchos jóvenes, y algunos menos jóvenes; momentos en los que es necesario a la vez encontrarse, encontrar el lugar donde se quiere estar para volver a partir.

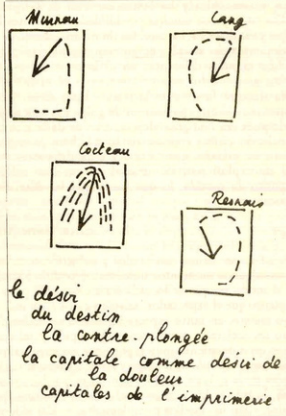
No se trata de hacer una sola partida y una sola llegada, sino tres ritmos diferentes. Había una velocidad alta, la del intelectual, personaje encarnado por Nathalie Baye, que lleva en ella un poco los restos del izquierdismo (hay que explicarlo de este modo, aunque no me gusta mucho porque es muy literario), otra persona que estaba a velocidad media, para quien es necesario comer para vivir o vivir para comer, comprar y vender (definición del comercio: algo que tiene mucho peso). Dentro de esta lógica, el personaje más evidente, es lo que la gente llama una puta o una prostituta, porque el ejemplo estará dado en plano-detalle, exagerado incluso, pero esta exageración, si el trazo, el dibujo, es neto, no es exagerado, si se puede decir. Y luego estaba el personaje del hombre que es un poco yo mismo (pero en verdad, finalmente, no lo es) al que Dutronc dio más cosas de sí mismo de lo que él creía, lo que hace que la película le dé miedo, y por eso no se atrevió a venir a defenderla a Cannes; es alguien que no se mueve. Es un film en el que finalmente todos los personajes interesantes son mujeres, que son fuerzas más definidas, muy variadas...

CAMBIOS DE RITMO: VARONES, MUJERES...

Hay algo a nivel de los *ralentis* que yo había expresado justamente con los jóvenes, los hombres, es una conclusión provisoria de la cual me gustaría hablar con los cineastas a partir de una prueba científica, de una prueba de laboratorio sobre la cual hice una novela... Me sentí atraído por la investigación de otro ritmo, para descubrir este ritmo gracias al cual el cine debe representar la vida, en tanto marcha a un ritmo un poco artificial de 16 o 24 imágenes por segundo. Entre estos hay otros ritmos, pero el cine los mató a todos, porque en el cine mudo se ven cambios de ritmo, obtenidos porque los grandes actores eran también grandes directores, como Langdon, Chaplin, Keaton, y era en el trabajo de actor que producían ritmos diferentes.

En la actualidad, en cuanto a los ritmos, todo permanece igual, se da un beso al mismo ritmo con el que se sube a un coche o se compra un pan... Yo pienso que hay mundos infinitos, el cine -dado su estatuto comercial- no permite aborarlos de lleno sin un gran tema, esto es lo difícil y esto es lo que me interesaba. En *Tout Detour* (1) había descubierto una intuición, sin ir más lejos, porque sería necesario hablar con colegas y que me aportaran su experiencia. Hacíamos *ralentis*, cambios de ritmo que yo llamaba más bien descomposi-

tous les cadrages naissent
égaux et libres, les films
ne seront que l'histoire
de leur oppression;
cadre par exemple un
d'encadrement de Bergman ou
l'absence de cadre chez
Ford et Rossellini, ou
sa présence avec Eisenstein,
tu verras qu'il s'agit
toujours d'appraiser
quelque chose, son
amant, les dieux, ou
sa faim



(12q.) Todos los encuadres nacen iguales y libres, los films serían la historia de su opresión; encuadra por ejemplo un desencuadre de Bergman, o la ausencia de encuadre en Ford y Rossellini, o su presencia en Eisenstein, verás que se trata siempre de apaciguar algo, su amante, los dioses, o su hambre.

(Der.) El deseo - del destino - contra-picado - la capital como deseo del dolor - capitales de imprenta.

(Abajo) Genealogía de la juventud (del cine) - lógica de la juventud y juventud de esta lógica - la luz como juventud de la oscuridad - salas oscuras - prisión - la sombra siempre el deseo - la presa y la sombra.

genealogie de la
jeunesse
(du cinéma)
logique de la
jeunesse et
jeunesse de cette
logique
la lumière comme
jeunesse de l'obscurité
salles obscures
prison
l'ombre
toujours le désir
la proie et l'ombre

ciones, sirviéndonos de técnicas conjugadas de cine y televisión. Tenía a mi disposición un chico y una chica y hacíamos cambios de velocidades, medio-ralentis, medio-acelerados, medios ritmos con muchas posibilidades diferentes [...] Habíamos llegado a la conclusión de que cuando se hacen cambios de ritmo, cuando se analizan los movimientos en una mujer, movimientos tan simples como comprar un pan por ejemplo, uno se da cuenta de que hay muchos mundos diferentes en el interior del movimiento de la mujer, mientras que los *ralentis* eran mucho menos interesantes en el chico; no deteníamos y entre cada detención habíamos siempre finalmente la misma línea directriz, en cambio con la chica, alrededor de asuntos muy banales pasábamos de golpe por una angustia profunda, pero un tercio de segundo después era una gran alegría, eran verdaderamente monstruos. Y yo, en tanto científico, conociendo ciertas teorías, tenía más bien la impresión de que eran corpúsculos, mundos diferentes, galaxias que cada vez eran diferentes y que uno pasaba de una a otra con una serie de explosiones, mientras el movimiento del chico era mucho más ondulatorio, con un punto de partida, lo que hacía que las detenciones fueran mucho menos interesantes plásticamente...

CINE Y PINTURA

Pensé hacer ritmos acelerados y *ralentis* normales, pero allí yo no sabía hacerlo. Pienso que en algunos momentos hubiésemos podido hacerlo, pero el acelerado está tan codificado por el modo en que se lo utilizó en cine: sólo para hacer reír de una determinada manera. No pienso que el espectador, salvo en casos muy individuales y si se trabajó juntos, sea capaz, ni yo mismo, en tanto espectador si veo un acelerado, soy capaz de verlo de otro modo que como un acelerado, y no como algo rápido y tal vez como algo lento, para poder ver lentamente un movimiento muy rápido que no se ve a simple vista, es decir: ver que hay como un movimiento de *ralenti* de algo extremadamente rápido. Esto, pienso que pasa en la pintura, a veces en la música, en cine aún no es posible, pienso que... pero en esto soy muy optimista, lo que se hizo en esta película es sólo una aproximación que por lo demás fue hecho en cine y sin los medios complementarios del video, lo que hace que sea muy primitivo en cuanto a los cambios de velocidad; si puedo expresarme así... mientras que al principio, pensaba en el video pero lo abandoné porque no me sentía lo suficientemente fuerte... Es todavía demasiado frontal y el *ralenti* es el cine que había inventado los primeros movimientos. El caballo estaba filmado de costado y no de frente. Pero lo que me planteé en esta película respecto al paisaje es: si quisiera filmar un paisaje de espaldas, problema pensado por los pintores y no por los críticos de arte...

En cuanto a mi película, estaba triste porque Kirk Douglas no había votado por ella en Cannes. Entonces, para consolarme, me dije: ¿es posible que este imbécil que ha vivido a Van Gogh, y que lo vivió de la manera que lo hizo, pueda comprender algo? No hay por qué estar triste. Ya que efectivamente cuando se lee, o se ve Van Gogh... o los pintores, en qué momento ubicaban sus caballetes, en qué momento iban a poner el caballete aquí y no allí, es lo mismo que en el cine, pero de otro modo. El encuadre en la pintura es algo que pertenece a la pintura y todos los grandes pintores son gente que hacen encuadres extraordinarios, del tipo de Einstein, pero eso no se ve de ese modo. Pienso que hoy en día no se sabe hacer el encuadre y que las tres cuartas partes de las películas confunden el encuadre con la ventana de la cámara, cuando en realidad el encuadre es: cuándo se comienza un plano y cuándo se corta: el encuadre está en el tiempo. Y en la pintura hay mucho de esto, pero es algo que no se sabe.

FOCALES Y VELOCIDAD

Si utilizo focales entre 30 y 40, se debe a que permite dar una impresión un poco de acercamiento y al mismo tiempo guardar nitidez, profundidad de campo y perspectiva mientras que el 50 es un objetivo cercano que destruye la perspectiva, un objetivo más impresionista. Manet, por ejemplo, es un pintor que pasó del 32 al 50...

Si no hay *zoom* se debe a que es una película filmada según una técnica de cine y en 35 mm, y los *zoom* en 35 mm son aparatos enormes más grandes que la cámara misma e impiden, por esto, toda responsabilidad; no se trata de moverse con la cámara, sino de ponerla en algún lado o de meterla en algún lado, es demasiado difícil, no se puede pensar en utilizar el *zoom* de manera correcta, mientras que el *zoom* en la cámara del aficionado,

reemplaza simplemente los objetivos por razones de comodidad, incluso si no se hace *zoom*, sino simplemente para cambiar de focal de un modo más fácil, sin desmenuzarse el objetivo. Es esto lo que me interesó en el *zoom*, luego de sentirme asqueado por el modo en que se usaba en la televisión...

[...] Trabajando con el video y teniendo un *zoom*, pero como amateur, es posible un buen trabajo, sin tener todo un equipo técnico, y pienso que eso es algo que me faltó. Hay muchos movimientos, y en particular los llamados *ralentis*, que prefiero llamar cambio de velocidades, en donde el *zoom* hubiera sido interesante ya que el cambio de velocidad hubiese sido la ocasión de un agrandamiento, de un acercamiento, pasar de un encuadre a otro, pero en ese momento el cambio de velocidad habría sido un cambio de encuadre: **cambiar el encuadre con una cierta velocidad** [...] Si hubiera tenido un *zoom*, habría tenido ganas de hacer una especie de movimiento giratorio para acercarme y habría encontrado las buenas velocidades, lo que hace que en ciertos momentos habríamos hecho *ralenti* y también descompuesto paisajes donde no había nada sino formas y colores y habríamos llegado bruscamente a un drama.

[...] Yo existo más en tanto imágenes que como ser real porque toda mi vida es hacer imágenes. Y cuando digo que el cine es más importante que la vida, es lo que la gente que está cerca mío me reprochó: no te interesas en la comida, el deporte... Y yo digo: me interesa filmar la comida, es algo importante para mí. Y como hay algo en la vida que pasa por eso, yo soy entonces otro representante de la vida. Es una vida que no existe. Y cuando Rimbaud dice: "*La verdadera vida está en otro lado*", no es simplemente un dicho, es "en otro lado" es también la buena vida. El cine está en los medios de comunicación, está en ese "también"...

TRABAJAR COMO UN PINTOR

Intento trabajar como un pintor. Recuerdo, hace mucho tiempo, cuando era pequeño, pintaba de vez en cuando, me criticaban, yo tengo necesidad de hacer el inventario panorámico, tengo necesidad de hacer el inventario de la música, de la pintura y del lenguaje también, pero lo hago participando o haciendo solo el texto de mis films, y también cuando no hago nada, ya que en la vida hablamos todo el tiempo [...] Yo, yo soy una imagen, yo soy la parte de ustedes... yo soy el otro, yo soy el otro ustedes, soy el otro yo mismo...

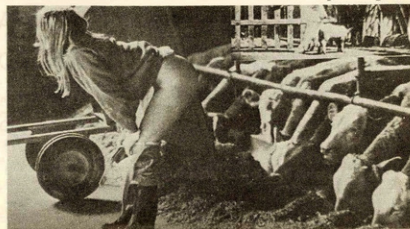
[...] Las únicas imágenes que usé en vez de las cineastas, es siempre la imagen del Emperador romano que designa: "aquél". El ochenta por ciento de las fotos de los directores son así, es una foto de hombre (es un gesto que no es natural en la mujer)... Me considero siempre como un muchacho que hace películas, pero considero que el aparato de producción que monté yo mismo con muchas complicaciones, es más bien un organismo de reproducción de tipo lemenino: la manera de organizar el material, de producir un film, de distribuir el tiempo, hay una especie de democracia mientras que antes yo era más centralista. Entonces, yo soy los dos, soy a la vez aquella que se pone de rodillas, que muestra su culo, y soy a la vez el otro... y es eso lo que me gustaría, no más dividir... al menos poder hablar por el sesgo de un intercambio de documentos con alguien... sobre sus problemas, no forzosamente sobre los míos... J.L.G.

Cahiers du Cinema No. 316 / Octubre de 1980

Traducido por Cinegráfico.

SALVESE QUIEN PUEDA (LA VIDA)

VIDA: Sauve qui peut (La vie).
Suiza. 1980. Realización: Jean Luc Godard. Guión: Anne Marie Mieville y Jean Claude Carrière.
Dirección de fotografía: William Lubchawsky, Renato Berta, Jean Bernard Menoua.
Montaje: Anne-Marie Mieville y Jean Luc Godard. Sonido: Jacques Maumont, Luc Yerin, Oscar Stalvax. Música: Gabriel Yared. Producción: Sara Film, MK2, Saga Production, Sonimagem, C.N.C., Z.D.F., S.S.R., O.R.F. Interpretación: Isabelle Huppert, Jacques Dutronc, Nathalie Baye.



Isabelle Huppert y las vacas.

PROCECINE CONTINUA PRODUCIENDO IMAGEN

Y COMUNICA SU NUEVO NUMERO TELEFONICO

782 - 6857

COMO SIEMPRE ASEGURANDO SU SERVICIO DE PROVISION

DE MATERIAL VIRGEN Y REVELADO EN 48 HORAS

KODACOLOR 7244 con o sin pista y 60 m. pistado

KODAK Blanco y Negro Plus-X y Tri-X

Montañeses 2724 - Capital Federal

ESCUELA SUPERIOR DE CINE

CARRERAS DE CINE Y TELEVISION

ABIERTA LA INSCRIPCION AÑO 1982

VACANTES LIMITADAS

CENTRO EXPERIMENTAL DE LAS ARTES

INFORMES: AGUERO 1566 - T.E. 821-4990/6155

(DE 16 A 22 HS.)

CINEGRAFO

POR MARIO LEVIN



Cine/Grafo. Dos palabras que se juntan para nombrar una revista de cine, luego de la caída de una tercera que de estar presente las recompone en una sola: cinematógrafo.

Elisión: la figura más habitual en cine que exagera, pone de relevancia, los términos que une, y hace avanzar la historia al ritmo de un montaje. Se elide el entre-dos-planos y se reconstituye un fuera de campo a fuerza de parcelar por el efecto del encuadre.

Grafo, no sólo quisimos indicar que escribimos sobre y partir del cine, sino también que el cine es escritura, aunque no tenga nada que ver —ninguna relación de subordinación— con la literatura. ¿Pero entonces, de qué escritura hablamos, si no pensamos que un film esté en el guión, ni tampoco hacemos referencia a la remanida y generalmente mal utilizada expresión “lenguaje del cine”? ¿La cámara estilográfica? Creo que el primero que utilizó la expresión fue Astruc; sea como sea, en el cine mudo se “hablaba” de eso, y no es por casualidad que el parlante desplazó la cuestión al valor analógico de la imagen y a la imagen como ilustración del argumento, compañera de diálogos.

Eisenstein se asombraba en la década del veinte de que los japoneses “escribiesen” tan poco:

"[...] el cine de un país que posee una multitud infinita de rasgos cinematográficos en su cultura, pero desparramados por todos lados, con excepción del cine [...]. La escritura, ya que en principio la escritura es figurativa."

S.M.E.

El ideograma para Eisenstein es montaje y se sabe que su teoría sobre el cine parte de la noción de "fragmento" (sin significado alguno y como pura materialidad desprendida del contexto) como unidad orgánica del montaje. Para Griffith, el *close-up* acercaba el espectador al objeto, para Eisenstein mostraba un detalle y era el efecto de un recorte: fragmentación y descontextualización.

En los ideogramas ocurre algo semejante al cine: el templo, el pulso, el trazo, la línea deciden sobre el "mensaje" e incluyen al autor, el escriba. El *travelling* lateral en Mizoguchi no sólo descubre una escena, como el haz de una linterna, sino que imprime en la pantalla blanca, o sea, desplaza una *mirada*. Godard insiste en que se trata más de impresionar la película virgen que de "expresar" algo. Multiplicar en los blancos, desmultiplicar el espacio en los negros, producir choques, hacer una nueva imagen en el espectador, que forma parte del dispositivo cinematográfico y no es el receptor final de ningún mensaje. Escribir sobre cine es, entonces, realmente la máquina, agregar al montaje, no clausurar ni definir.

Se ve entonces que no estamos con el sentido (el cine es, todavía, uno de los sitios de resistencia al sentido), el valor analógico de la imagen no nos interesa (el origen de la imagen si no es mítico, no es otra cosa que el proceso de su producción); sabemos que el espejo ennegreció a no pocos hombres y que según las culturas puede ser el lugar vacío por excelencia; no somos argumentalistas (hasta las situaciones históricamente actuales pierden actualidad al llegar al cine: la foto periodística y la televisión llegan allí), aunque sepamos que la denuncia social es fácilmente aprovechable (cf. nuestra crítica sobre *El Hombre de Hierro*) y obtenga buenos dividendos, y —en última instancia— cualquier historia es interpretable en términos de Edipo y castración. Si valoramos la puesta en escena, esencial en el cine, pero formando parte de una noción eisensteiniana que la engloba: el *filmage*, que indica que no es independiente de la posición de cámara ni del encuadre. Y la cámara (ver el texto de Bonitzer en este número), no es el espectador: el cine tiene mucho menos que ver con el teatro que con la pintura (otra vez Godard, aunque el mejor ejemplo sea Bresson). Las alegorías, los símbolos, los ajenos promovidos por cineastas superfelices (Zanussi y sus montañas nevadas), nos alejan de la literalidad de la imagen. La imagen es tautológica: una imagen es una imagen, es eso, y propone una mirada que el movimiento en cine libera, descomponiendo el cuadro al arrastrar sus líneas de fuga. No estamos dispuestos a recomfortarnos con la inteligencia paranoica del doble sentido, apta para el discurso publicitario: "... esto quiere decir..." — "¿Qué quisiera decirme usted?" — "No es lo que yo quisiera decir, sino..." — "¿Qué?" — Eso (capaz de enloquecer a cualquiera): "No se trata de la visión vertiginosa de las montañas nevadas (*El Factor Constante*): Usted está frente al destino del hombre atraído por el Todopoderoso vacío, como el aguiro del padre muerto y alpinista": hay algo de repugnante en todo esto, huele al tufo bienpensante de la razón omnicompreensiva.

"Es de común observación que las alegorías son tolerables en razón directa de su inconsistencia y su vaguedad; lo cual no significa una apología de la inconsistencia y la vaguedad, sino una prueba —un indicio, a lo menos— de que el género alegórico es un error."

(Borges, *En y sobre Cine*).

Preferimos el sin-sentido de la imagen, y escribir sobre ella —(sobreimprimir)—, sobre cualquier película es ante todo, una forma fallida de saldar una cuenta, una deuda de amor, el amor del cine (en ambos sentidos, lo que hace que, como cualquier amor, sea imposible), recubrir nuestra fascinación de espectadores con palabras, unir lo que está irremediablemente separado: la heterogeneidad radical entre el campo de la imagen y la palabra. Lo único que sostiene la distancia es el cuerpo, y *Cinegrafo* es el nuestro, aunque sea colegiado. Reflexionar sobre lo que nos gusta (empresa incompatible con ciertos espíritus mojigatos, como decía Masotta en el 68 a raíz de la historia,

Cinegrafo.

para estupor de profesionales y dentistas), reduplicar el campo, despedazarlo (la tercera crítica que propone Eisenstein en este número), rodearlo, pensar que lo estamos atravesando y que nunca lo abandonaremos.

Si la película sobre la que se escribe es la causa de lo que se dice, es menos importante el bien decir que el hecho que lo que causa la escritura es *causa perdida*.

"La película que vi ayer, es la que habría visto."

(Marguerite Duras)

Al menos está claro que no se trata de un objeto de estudio —cuestión semiológica y universitaria—, sino el intento de volver a recorrer el surco de una memoria agujereada. Algo que perdura: cuando íbamos a ver cuatro películas todas de indios y de cow-boys (gustos aparte), el sueño plagado de batallas donde se confundían, estaba unido por el olor a pólvora. Había una sensación, y es sobre eso que escribimos —sin ser ingenuos— intentando separar las nubes de las sombras. No nos creemos iluminados aunque seamos atravesados por la *mirada* de una imagen; y este es el punto de partida.

Reflexionar, decía, y se trataba de saber que nuestro cuerpo no es un espejo y que el espejo de la pantalla amenaza siempre con quebrarse y oculta una grieta:

"Si el párpado blanco de la pantalla reflejase la luz que le pertenece, haría estallar el universo."

(Buñuel)

Crafo, una condensación de gramófono. Pienso en los parlantes de Sarquis, que en *El Hombre del Subsuelo* parecían orejas, laberintos auditivos, lugares de una escucha más que emisores de sonido; el "momento" de los gramófonos (imagen y sonido) como el ocultamiento de la línea de fisura de una sincronía imposible. El cine, con el parlante y el montaje vertical a-sincrónico de Eisenstein, también denuncia la creencia del engarce perfecto entre nuestra imagen —remedo de un cuerpo— y la voz, que no es sino un órgano que puede llegar a hacerse oír.

La separación de la voz y la imagen. Este es el toque "genial" de Aristarain, aunque seguramente no esté de acuerdo y siga pensando que el cine bueno lo es, cuando cuenta algo. Toda la fuerza de *Tiempo de Revancha* se soporta en la boca clausurada de Luppi, pero no como alegoría de nada sino como potencializador de la imagen. Y Aristarain nos da la razón cuando dice que su final (cortarse la lengua) era el único posible o el más coherente: lo que se comprometía en esos momentos, luego de haber fatigado la imagen hasta el límite, era el cuerpo mismo. Llevar la imagen hasta sus últimas consecuencias, al límite de sus resistencias, es también otorgarle todos sus derechos sin usufructuar las facilidades simbólicas que pone en juego, ya sea como apoyo de cualquier diálogo o de cualquier ideología.

En el cine argentino la puesta en escena es casi inexistente, por eso la boca tapada de Luppi sale de lo común. En cuanto al manejo de cámara, el único que mostró que la cámara no sirve únicamente para fotografiar es Sarquis, por eso damos a conocer un texto anterior al rodaje de *El Hombre del Subsuelo* en el que abundan las reflexiones sobre la puesta en escena, y el clima que se intentaba lograr y se logró.

Por ahora no decimos más nada sobre el cine argentino, que, entiéndase bien, es nuestra primera preocupación, no sólo porque sabemos el estado crítico en el que permanece, sino también porque varios de nosotros estamos decididos a hacer nuestras películas. También sabemos que el problema es complejo y debe ser tratado con cuidado, para no caer en el existismo de algunos críticos, ni en la negación absoluta de todas las posibilidades. Pero seremos implacables, mucho más exigentes, con una película nacional que con cualquiera de producción extranjera. Desde ya con *Cinegrafo*, consideramos que estamos trabajando en y por el cine en la Argentina.

En cuanto a nuestros gustos y preferencias, es evidente, para aquellos que la conozcan, que reconocemos en los *Cahiers du Cinéma* un trabajo riguroso que, más allá de las diferentes épocas ideológicas y teóricas que atravesó, tuvo como preocupación central el cine, sin transformarlo en pretexto de ninguna otra cosa.

Hoy salimos con 64 páginas y queremos aumentar el número de fotos que en este número son sólo 40. La sección "Cine-plus", es un bosquejo de diario interno donde se reflejarán las actividades de cine desde el súper 8 hasta el 35 mm. Nos despedimos hasta marzo con la intención de que *Cinegrafo* sea una revista bimensual. M.L.

EN PLANO-DETALLE

POR S. M. EISENSTEIN



Fotogramas de films de Eisenstein.

1. Plano detalle (el *gran-plan* de los franceses y el *close-up* de los americanos) y no *primer plano*, como se traduce habitualmente en castellano y en nuestro medio. Hay veces, que una mala o incorrecta traducción despierta una carencia conceptual, y en este caso descubre que la crítica ignora o menosprecia una noción útil y absolutamente necesaria para hablar sobre un film. En cuanto a la práctica, los directores argentinos no utilizan el plano-detalle salvo en el caso de *El hombre del subuelo* (Sarguis) mientras que el primer plano (el rostro del actor) es lo que abunda en, por ejemplo, *El infierno tan temido* (que justamente acumuló los premios de la crítica para 1980). Mientras el plano-detalle produce una "ruptura" del espacio escénico, desdibujando la imagen o creando

Todos saben muy bien, aunque haya algunos que lo olvidan, que en el cine hay tomas en planos diferentes:

plano de conjunto, plano medio, plano-detalle.

También se sabe que estos grosores de plano expresan las maneras diferentes de ver un fenómeno.

El plano de conjunto da la sensación de una aprehensión global del fenómeno.

El plano medio establece un contacto humano, íntimo, entre el espectador y los personajes en la pantalla, en tanto al espectador le parece estar en la misma habitación que ellos, sobre el mismo diván, alrededor de la misma mesa de té. Y finalmente, con la ayuda del plano-detalle (detalle agrandado) (1), el espectador penetra en los trasfondos de lo que ocurre en la pantalla: un pestaño, una mano que tiembla, la punta de los dedos pasando a través del encaje de un puño... En el momento requerido, todo esto revela al hombre en los detalles menudos donde se muestra enteramente, o se traiciona.

De este modo, así como es posible ver —de tres maneras diferentes— los fenómenos en una película, también hay tres modos de mirar una película en su conjunto. Es más, así es como se la mira. La percepción global de la película sirve de "plano de conjunto": su necesidad temática, su actualidad, la conformidad con las exigencias del momento, etc.

El gran público aprecia de este modo nuestras obras cinematográficas. Y, en lo esencial, éste es el reflejo en los órganos centrales de nuestra prensa.

Aquel que mira el film "plano medio", es, en principio, el espectador medio, representante típico de aquéllos por quienes vive nuestro país: costurera, general, alumno de la escuela de Souvorov (2), constructor del subte, académico, cajera, electricista, buzo, químico, piloto, linotipista, pastor.

Este espectador se conmueve, ante todo, por el juego vivo de las pasiones: la proximidad humana con la imagen del hombre en la pantalla, cuando este hombre es presa de los sentimientos que el espectador comprende, y que le resultan cercanos: las peripecias del destino de este hombre en medio de los hechos, de las fases de su lucha, de la alegría por los logros o la tristeza por la adversidad. El hombre filmado en plano medio simboliza de algún modo la solidaridad y la intimidad del espectador con los personajes de la pantalla.

Y de este modo, el contorno general del tema penetra en la conciencia del espectador. La significación generalizada de los hechos se integra por sí misma en sus sentimientos. Este elemento común, importante e indispensable, del cual habla la película, penetra naturalmente las representaciones del espectador, en la medida en que se identifica con el héroe a través del juego vivo de las emociones. Este tipo de espectador se cautiva ante todo con el tema, los hechos, las peripecias.

Le interesa poco saber quién escribió el guión.

Ve la caída del sol, no el arte del operador.

Llora con la heroína de la película, no con la actriz que interpreta —mal o bien— el papel.

Se inunda en el clima emocional de la música, a menudo sin darse cuenta que oye una música que en ese momento preciso, pasa como fondo sonoro del diálogo que lo apresa. A los ojos del espectador, no puede haber mayor elogio que éste.

Y esto sólo se produce plenamente con películas de una veracidad absoluta y convicciones artísticas.

En la prensa, a este punto de vista, corresponde el artículo crítico.

Entiendo por esto un artículo narrativo, donde los personajes de la película no son vistos como actores que interpretan un papel, sino donde las acciones y los destinos de los personajes creados por los actores son analizados como otras tantas acciones llevadas a cabo por seres que existen realmente, que viven una vida completamente real, y que sólo un efecto del azar ha proyectado sobre la pantalla en lugar de que se desarrollen en cualquier otro lugar, por ejemplo cerca de la sala de cine.

En este tipo de crítica-ensayo, nos emocionamos por el comportamiento, correcto o erróneo, de un personaje: estamos del lado de un personaje y en contra de otro, intentamos describir los móviles, los impulsos interiores, queremos que se nos hable de los personajes de la pantalla como gente que vive en la realidad auténtica.

A condición de no caer en la simple narración-sinopsis, este género de exposición es ante todo una especie de meditación emocional de un espectador que todavía está bajo la fuerza de la impresión aún fresca producida por la obra.

Por último, existe una tercer forma de analizar una película.

Más exactamente, no existe en toda la dimensión que debería existir.

Se trata del examen en plano-detalle de la película misma: a través del prisma de un análisis atento, separado en piezas, con todos los engranajes desmontados, descompuesta en elementos y estudiada del mismo modo como lo hacen los ingenieros y especialistas en su dominio técnico, con un nuevo modelo de construcción.

Este es el punto de vista que debe tener una revista profesional sobre una película. Debe haber también una evaluación del film desde el punto de vista del "plano de conjunto" y del "plano medio", pero en primer lugar, la película debe ser examinada en "plano-detalle" —en un plano de igual grosor para todos los eslabones que la componen.

Si los juicios en "plano de conjunto" de nuestra opinión pública son rigurosamente exactos, a veces implacables pero siempre justos, y si en el dominio del análisis emotivo, apasionado, sobre los hechos y los personajes de una película, nos ocurre a menudo elevarnos por encima de la simple e indiferente exposición, en revancha, en el dominio de la mirada escrutadora, profesional, "perforadora", sobre las cualidades y defectos de lo que se ha realizado —teniendo en cuenta las altas exigencias a las cuales tenemos el derecho y el deber de someter nuestras obras—, estamos lejos de brillar por la perfección.

Sin esta "tercera crítica" no es posible el desarrollo, la evolución, ni la elevación constante de nuestro trabajo.

Una alta apreciación por parte de la opinión pública no puede ser el escudo detrás del cual pueden disimularse impunemente un montaje malo, la cualidad mediocre de la enuncianción por parte de los actores de esas palabras infinitamente útiles, y que, a fin de cuentas, han decidido el juicio positivo sobre la película.

El interés del espectador por el tema de la película no puede amnistiar una mala fotografía, y las entradas record de un film que ha apasionado a los espectadores por su tema fuerte no nos ahorran nuestra responsabilidad en lo que concierne a un acompañamiento musical, una mala banda de sonido, a aún (tan a menudo) el trabajo deplorable del laboratorio y la calidad de las copias.

Recuerdo los días ya pasados de las proyecciones en la A.R.K.K. (3), en sus primeros años de existencia, donde, temblando y palpitando, el realizador presentaba su obra ante la opinión de los profesionales. No es que temiera ser "agronizado" por alguno de los

punto de vista produciendo un efecto de "escritura", el primer-plano (aunque las dimensiones del encuadre se restringieran) al apoyarse sobre el rostro, en tanto es el lugar de la hominización por excelencia (hasta poder arrogarse la representación de todo el cuerpo), anula el efecto de desentramamiento y asegura al espectador al tiempo que economiza todo trabajo por parte del realizador. Su utilización repetida hasta el aburrimiento que copia nuestros cineastas la vemos en la televisión: una excepción sería Bergman (vía Dreyer) donde el rostro se transforma en el lugar de la descomposición misma. Por lo demás, insistiremos sobre la importancia del plano-detalle en cine, a través de otros artículos de Eisenstein donde la noción del "fragmento" (que recibe "en parte" el plano-detalle) ocupa un lugar central en su teoría del montaje. (N. de T.)

2. Escuelas de enseñanza secundaria (internados), preparatorias para la escuela militar. Creadas en 1943.

EISENSTEIN

colegas luego de la proyección por lo que temblaba.

Temblaba porque se sentía como un cantor delante de un auditorio de vocalistas, como un boxeador en medio de boxeadores profesionales, como un matador ante los "aficionados", sabiendo que una falsa nota, una mala modulación de la voz, un golpe malo o un movimiento mal calculado sería notado por todos.

El mínimo paso en falso respecto de la verdad interior, la menor falla de escritura en los *raccords* de montaje, la menor falta en la exposición, el menor desfasaje en el ritmo, todo, provocaba inmediatamente una viva reacción de desaprobación por parte del auditorio.

Esto era así, porque al mismo tiempo que se le rendía el debido homenaje a la película en su conjunto, participando afectiva e intelectualmente en los hechos, el profesional-espectador no olvidaba que no era solamente espectador, sino también... profesional.

Sabía que el éxito de un film en su conjunto, muy a menudo, no prueba en absoluto la perfección de todos sus componentes: apasionado por el tema, o seducido por el trabajo de los actores y encantado por la perfección plástica de la obra; su entusiasmo por todo lo digno, no le impedía mostrarse severo y exigente por todo lo que en otros dominios, no alcanzaba esta perfección.

Luego vino una época extraña.

La aceptación del film en su conjunto implicó una indulgencia por todos sus pecados y defectos particulares.

Recuerdo otra época de discusiones —un periodo de decadencia en la A.R.R.K.— donde no era posible hablar contra una película que había tenido éxito en las pantallas, decir, por ejemplo, que la fotografía era pálida, y que desde el punto de vista plástico carecía de invención.

Inmediatamente sobrevolaba sobre uno la acusación de querer desacreditar a los jefes de la producción cinematográfica soviética.

Y agitaban ante unos horribles estampados, como la acusación terrible y totalmente incongruente, en este caso, de negar la "unidad de la forma y el contenido". Hoy en día esto suena como un chiste, pero como hecho de la historia, era una historia sucia (4). Esto suavizó la intensidad de las exigencias por la calidad cinematográfica.

Esto enfrió la pasión por el rigor en arte.

Esto destruyó el sentido de la responsabilidad en los cineastas mismos. Esto les enseñó, en muchos puntos, la indiferencia ante las cualidades que componen un film.

La brillante claridad, y la perfección de la escritura cinematográfica, palidieron y se ensombrecieron.

Nuestro deber sagrado es la perfección de la calidad profesional de lo que somos llamados a producir, sin consideración de tiempo, lugar, ni condiciones de trabajo. Como también es nuestro deber, luchar por las condiciones en las cuales puede ser alcanzada la calidad deseada.

Una exigencia estricta concerniente al equipo y al perfeccionamiento de las condiciones de producción de nuestro trabajo, tal es nuestra tarea, del mismo modo que una abnegación total al servicio de la idea, la lucha por las formas artísticas y la calidad de nuestras obras.

Mostrar de este modo, "en plano-detalle", lo que estamos llamados a crear, comprender, criticar y hacer avanzar.

Inclinándonos (cuando sea necesario) ante algunos films en "plano de conjunto", apasionándonos por aquellos (cuando sea posible), como simples espectadores en "plano medio", permaneceremos en "plano-detalle" profesionalmente implacables en nuestras exigencias respecto de los componentes de un film.

Al actuar de este modo, no nos dejaremos asustar por los llamados al orden de los escolásticos de vista corta, quienes, cuando señalamos las divergencias cualitativas entre el tema y su encarnación escénica, intentan provocarnos miedo con el espectro de la "ruptura entre forma y contenido".

Y esto, en principio, porque una verdadera unidad de la forma y del contenido exige también la unidad en la perfección cualitativa de las dos.

Obras escogidas, Tomo 5, p. 290. Traducido de la versión francesa de Luda y Jean Schnitzer. Traducido por Cinegrafo.

4. Una historia sucia, título de un relato de Dostoiévsky.

* Publicado en el primer número, en 1945, de la revista *Iskoustvo* (que, había dejado de salir durante la guerra. La redacción de la revista había pedido una declaración a las principales personalidades del cine soviético. Este texto de Eisenstein fue considerado tan virulento que sufrió no pocos ataques en la prensa, mientras que la revista no publicó ningún otro texto suyo hasta el fin de su vida. (Datos de la edición francesa de las Obras escogidas).

3. Asociación de trabajadores cinematográficos, disuelta por el stalinismo en 1932, al igual que la de los artistas y escritores.



John Travolta



LADELPHIA FIRE
FIRE MEDIC

DE BLOW-OUT A BLOW-UP: PRETEXTO (PARA) ESPECULAR

POR EDUARDO GRÜNER

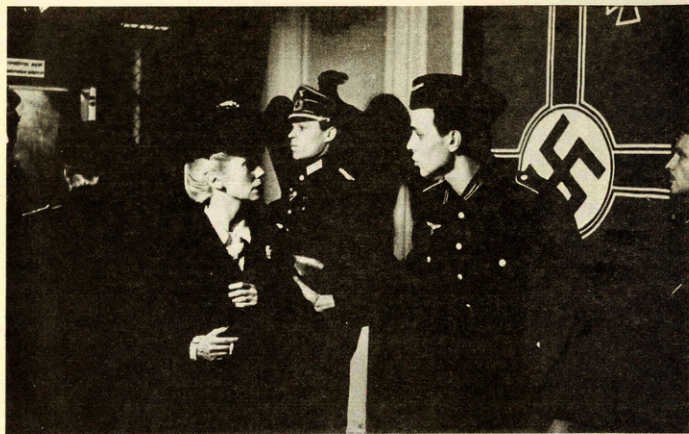
En *Blow-up*, el fotógrafo interpretado por David Hemmings ampliaba una fotografía hasta que el grosor del grano en la focalización del detalle permitía que se revelara (valga el término) lo real que el plano general de la foto ocultaba, no a la vista, sino a la mirada, como en la carta robada de Poe: la presencia de la muerte. En *Blow-out* de De Palma ocurre algo semejante por el registro sonoro "ampliado" por el sonidista interpretado por Travolta, sólo que aquí no es la muerte en sí misma —ya conocida— la que se revela, sino su explicación, la verdad de su causa, que en el film de Antonioni permanecía indecible. Es por ello que de una a otra película se podría establecer más una oposición que un paralelo (como ha sucedido cierta crítica "advertida"), y que consiste en la oposición misma entre el sin sentido del espacio puro que oculta su propio acabamiento, y la creación de un sentido imaginario por la inclusión de la dimensión temporal implicada en el sonido y el movimiento. Que es, en definitiva, la operación de pasaje entre la fotografía y el cine.

En la historia de los órganos humanos considerados como instrumentos de producción estética, la fotografía y el cine significan un pasaje de la mano al ojo como dispositivo de recorte y reconstrucción de la "realidad" (o del objeto que se toma por tal). En el cine queda incorporado también el oído, constituyéndose como sistema estético que viene a exceder la bipartición clásica vigente desde Lessing entre las artes del espacio —pintura, escultura, arquitectura— y las artes del tiempo —música, literatura—. El compromiso simultáneo de la mirada y la escucha hace del cine no tanto un arte "sinidico", como se ha dicho a menudo apresuradamente, sino un arte que construye un nuevo espacio (que incluye al tiempo), ese espacio que Foucault llama "lugar común" entre la sincronía de lo figurable y la diacronía del discurso, entre lo analógico de la representación y el dialógico de la lengua, en fin, entre las palabras y las cosas, o incluso más arcaicamente, entre la luz que captura la mirada y el sonido que compromete la escucha. Así, un poco a la manera de esos poemas visuales llamados *caligramas* (en los que una escritura legible como tal adquiere a la vez valor figurar, dibujando el contorno del objeto al que se refiere) el cine construye a partir de lo que por él se deja de continuar sosteniéndola (de donde su valor, por así decir, *paródico*), las más viejas oposiciones de nuestra civilización alfabética: mostrar y nombrar; figurar y decir; reproducir y articular; imitar y significar; mirar y escuchar.

Por otra parte, el cine introduce con respecto a la fotografía (y, por supuesto, a las demás artes plásticas) una dimensión

radicalmente nueva: la del movimiento, que, tal vez justamente por su obviedad, no siempre es tenido en cuenta en todo su valor articulador de sentido. El movimiento, en efecto, reduce al mínimo lo azaroso de la fotografía —en la que es mucho más fácil que un elemento extraño, inesperado, se inmiscuya, a modo de *lapsus*, en el campo "discursivo" del lente—, en tanto, siempre, el estado de acción aparenta conferirle una suerte de intencionalidad a las cosas y al hombre. El movimiento está allí para cubrir el abismo ininteligible abierto por el fotograma, cuya quietud (cuando se lo mira realmente "de cerca" como lo hace el fotógrafo de *Blow-up*) se revela como la de la muerte misma, más aún, una muerte sin explicación, sin "sentido". El protagonista de *Blow-out*, en cambio, le "descubre" un sentido a la muerte mediante el montaje de los fotogramas con su consecuente creación del movimiento, y con la banda sonora como elemento de "anclaje" de la imagen dinámica. Como diría Roland Barthes, es en ese "lanzarse hacia adelante" de la foto donde está la "vida" del cine en contraposición con la "muerte" fotográfica (testimonio del pasado, de lo que ya no es ni será), aún cuando esa "vida" signifique, precisamente, hallarle un sentido a la muerte: "explicar" la muerte, como se sabe, es la manera más eficaz de continuar viviendo.

De modo que podría decirse que lo que está en juego en el recorrido de *Blow-up* a *Blow-out* es la oposición entre la pareja (fotográfica) de la quietud y el silencio, y aquella (cinematográfica) del movimiento y el sonido. Pero ello no significa que la segunda no sea capaz de incluir, de contener a la primera, como se revela a veces en la "inquietante extrañeza" del plano-detalle, tal vez lo que existe en el cine de más cercano a la "muerte" fotográfica, por el escaso espacio que deja al movimiento. Es quizá esa oposición —y esa combinatoria— la que vemos en uno de los planos finales de *Blow-out*, en el que al plano general de los fuegos artificiales —paradigma de movimiento, de luz, de "vida"— se superpone, en una esquina del cuadro, el plano-detalle de Travolta inclinándose sobre el rostro muerto de Nancy Allen. Si hay una "reflexión sobre el cine", la intencional o no, en el film de De Palma, se me ocurre que hay que buscarla en esta toma final, en la que la vida y la muerte —el movimiento y la quietud, el ruido y el silencio— muestran su capacidad de convivir, de pertenecer al mismo "encuadre", al mismo y único espacio. E.G.



El Último Subte



TRUFFAUT EL DESEO DEL CINE Y LA PEQUEÑA DIFERENCIA

POR MARIO LEVIN

La introducción del reportaje a Truffaut en los *Cahiers du Cinema*, que publicamos en parte, lleva como título: Truffaut o justo en el medio: una experiencia límite. ¿Acaso no es posible discernir en la obra de Truffaut, esa pasión por construir films redondos, sin desperdicios, cuyo ritmo acelerado (y salpicados de planos-detalle que producen condensados de suspenso: La piel dulce), parece encubrir el temor (confesado) de fatigar al público y nos mantiene en vilo desde el comienzo?

La visión de cualquiera de sus películas parece siempre una fuga hacia adelante, una carrera enloquecida para atrapar el plano siguiente, pero sería ingenuo creer que se debe sólo a la preocupación de "entreteener" a los espectadores. Sus películas adoptan de entrada un tono narrativo, pero la narración funciona como pantalla para tapar el hueco del entre-dos-planos, o taponar la falta de sentido que puede promover una imagen soberana de toda significación, y que pareciera provocar el horror del cineasta. Pero parece que Truffaut lo "sabe", y la retención de esta falta de sentido, lo lleva a cubrir de elementos cotidianos las empresas más descabelladas. No obstante, esa retención constituye el motor mismo del film, y acucia el dominio del realizador que debe domesticarla, apaciguarla y dosificarla hasta la explosión final (como la mancha roja que cubre la pantalla en *Las Dos Inglesas*) que figura en varias de las películas de Truffaut, donde la imagen se muestra en falta (*El Cuarto Verde*, no estrenada en Buenos Aires) o en vías de desintegración (*El Hombre que Amaba a las Mujeres*).

Un ejemplo claro de la desintegración de la imagen es la escena donde el moribundo Don Juan de *El Hombre que Amaba a las Mujeres*, se incorpora ante la llegada de la última mujer (la enfermera) que acaba de abrir la puerta del cuarto en penumbra. La imagen a contraluz —como el contraluz de Tadzio en *Muerte en Venecia*— muestra las curvas del cuerpo semidesnudo bajo el guardapolvo blanco, y no es sino la visión endoscópica de un cuerpo opaco y desarticulado, como el impreso de una placa radiográfica. Cuerpo al fin revelado, inconquistable y despojado de toda belleza, que refleja la caída brutal (que va de la imagen bella de un cuerpo, a lo real de un cuerpo sin imagen) y la muerte del personaje. En *El Último Subte*, la falla se cubre con la pequeña diferencia, entre el comienzo de la última secuencia en el hospital (filmada en decorados "naturales") y la segunda parte donde la escenografía se acartonaba en un decorado teatral (la solución de continuidad es salvada por un subterfugio de montaje que alisa y denuncia la distancia entre el teatro y el cine).

La obra de Truffaut podría ser pensada, al menos en uno de sus aspectos —y a pesar de su pasión por lo novelesco—, como una reflexión sobre el cine y la "resistencia" de la imagen, que pone al descubierto la máxima cercanía entre lo imaginario y lo real, que no es sino —esto último— lo que asola a la imagen con su posible descomposición. En cuanto al *metier* y la carrera de un cineasta, pasemos al reportaje realizado por Serge Daney, Serge Toubiana y Jean Narboni. M.L.

REPORTAJE A TRUFFAUT

POR LOS CAHIERS DU CINEMA



Cahiers du Cinéma. ¿De qué modo encara esta entrevista? Se la propusimos hace cerca de dos años, pero se mostró algo reticente. ¿Por qué?

François Truffaut. Continuemos, pero sabiendo que esta entrevista quizás no se publique nunca. Soy reticente con las entrevistas, porque a medida que aumenta mi trabajo menos cosas tengo para decir sobre el mismo. Actualmente estoy en pleno montaje de *El Último Subte*, preocupado únicamente por relaciones de planos, cuestiones de ritmo, encuadre, ubicación de la música, pero si debo hablar de otra cosa lo haré. Antes se hacían mucho menos entrevistas. Hice un libro de conversaciones con Hitchcock porque quería mostrar a los periodistas de Hollywood que este hombre célebre que ellos no estimaban era el más competente de Hollywood. Actualmente hay un elemento de propaganda en las entrevistas que me molesta mucho. Hay que vender, y entonces aparecen cosas como: "No es solamente la historia de un tipo que tiene cáncer, es un verdadero canto de amor". Este aspecto promocional es vergonzoso.

En definitiva, lo que me hace feliz del cine, es que me ofrece el mejor modo posible de ocupar el tiempo. La escritura del guión es difícil, pero no es una etapa angustiante, y si el trabajo de un día es malo, se tiran las hojas, se comienza de nuevo al día siguiente y cuesta solamente el precio del papel. La preparación del rodaje me deprime, ya que al responder a las preguntas que me plantean, tengo la impresión de ser un maniático al que se lo trata con consideración. La gran etapa es el rodaje, todo va demasiado rápido pero es intenso, emocional, se actúa constantemente, para bien o para mal. En fin, el montaje llega como un alivio: aun si los actores deben morir, ya se han registrado todas las imágenes que se necesitaban. Ya no se puede dañar el film, y hay tiempo para experimentar y mejorar.

La salida del film me atormenta, sobre todo a causa de la promoción. Es ideal no estar en París. Guardo un buen recuerdo de la salida de *Adela H* porque me fui a América [...]. La pregunta que más temo es: "¿Dónde se sitúa usted?". Justamente, me parece indecente situarse a sí mismo, no es un ejercicio natural. Y luego hay que mentir, fingir que se obtuvo en la pantalla todo lo que uno quería mientras que, en realidad, uno es el mejor crítico de sí mismo, en todo caso el más severo.

A través de las entrevistas, uno apunta más o menos a proyectar una imagen ventajosa de sí mismo, es irrisorio. Cuando comencé en este oficio, probablemente tuve la necesidad de ser reconocido, pero actualmente mi único deseo es que los films sean reutilizables, se amorticen, a fin de poder continuar. Agrego que no estoy seguro de tener ideas nuevas para expresar, mis ideas sobre el cine no cambian mucho, tengo miedo de repetir siempre lo mismo, con las mismas fórmulas. Desde hace diez años, en cada entrevista hablo de Johnny got his gun porque es un film que me impresiona y me seduce.

Es probable que la impresión de lo que se vio antes de transformarse en cineasta sea

más fuerte. A veces me digo que lo lógico para un artista sería no amar para nada el trabajo de los otros. Si uno es lector de libros o espectador de films, se puede llegar a amar un libro o una película en un cien por ciento porque se es más sensible a las intenciones que a la ejecución. Pero si uno practica, habrá siempre un detalle en la ejecución del otro, una diferencia o una divergencia que impedirá la adhesión incondicional. Para mí Chaplin está muy alto y lo encuentro infinitamente más interesante que Jesús, por ejemplo, pero a veces toqueto *La Condesa de Hong Kong*. Creo que observando el trabajo de los demás, uno debería abstraerse, aceptar el sistema elegido por el otro, esforzarse en aceptar su juego y comentar sólo lo que es bueno.

Cahiers. De hecho, hay muy pocos cineastas de su generación —y con más razón los más jóvenes— que llegan a rodar un film por año desde hace cierto tiempo y además pueden pensar que hacen eso como oficio.

Truffaut. Sí, pienso que al principio juega el azar. Mi suegro, que dirigía la sociedad Cocinor, produjo mi primer film, *Los Cuatrocientos Golpes*. Y me sugirió que si quería mantener las manos libres, crease mi propia productora, por lo que fundé *Les Films du Carrosse* —por *La Carroza de Oro*, de Renoir—, y por fortuna, esta pequeña sociedad aún sigue en pie veinte años después. Todo se dio a partir de esta primera película que ganó mucho dinero, cosa para nada previsible. Mientras que en mi juventud me pasé faltando a la escuela para ir al cine, desde que me encontré con *Les Films du Carrosse* y un escritorio, no pude faltar a la oficina un solo día en veinte años. Incluso los días que se estrenaba un nuevo Bergman o un nuevo Fellini, espero hasta las siete de la tarde para ir, probablemente porque me siento responsable con aquellos que trabajan conmigo.

[...] Mi segundo film, *Disparen sobre el Pianista*, lo produjo Pierre Braunberger, que había comprado *Les Mistons*, rechazó *Los Cuatrocientos Golpes* pero le gustaba la novela de Goodis. En un primer momento *El pianista*... fue un fracaso, y confirmé la opinión de la prensa que denigraba a la *Nouvelle Vague*: "Triunfan en su primer film porque cuentan su vida, se rompen la jeta en el segundo porque no son profesionales".

Truffaut dirige *El Último Subte*.



A causa de esta duca escocesa, el rodaje de Jules et Jim fue muy angustiante. Hice ese film gracias a la confianza de Jeanne Moreau, no teníamos distribuidor —mi suegro era muerto— y recién nos sentimos seguros con la película terminada. Les gustó a los Siritzky, quisieron estrenarlo, anduvo bien en todos lados y tuve la impresión de formar parte del oficio.

Sin embargo, cuando Ray Bradbury me cedió los derechos de *Fahrenheit 451*, me di cuenta de que nunca lograría financiar ese film en Francia. Un productor americano, Lewis Allen, me contactó para proponerme *El Día de la Langosta*, una novela de Nathanael West, yo le propuse en cambio *Fahrenheit 451* y aceptó a condición de que el film fuese rodado en inglés y en Inglaterra.

Cahiers. *La impresión que da con el correr de los años, es que sus proyectos se alternan de un modo bastante planificado. La serie de sus films da la impresión de que usted sabe que tal proyecto es arriesgado y que tal otro estará bien. Pareciera tener la política de un editor que si publica un ensayo difícil se reasegura por otro lado...*

Truffaut. Mi única táctica de alternancia es la de rodar un film de presupuesto muy bajo después de cada film caro, a fin de no caer en la escalada que lleva a hacer concesiones graves, a la megalomanía o al compromiso. Cuando regresé de Inglaterra estaba decidido a rodar preferentemente en francés y enfrentar varios proyectos. Mientras rodaba *Besos Robados* a principios de 1968, tenía en preparación *La Sirena del Mississippi* y *El Niño Salvaje*. A la gente de *Artistas Unidos* no le gustaba *El Niño Salvaje*, sobre todo porque la quería en blanco y negro. Finalmente aceptaron *El Niño...* con la condición de acoplarla con *La Sirena...* La sorpresa fue, y esto indica que no se puede prever, que *La Sirena...* con un presupuesto de 750 millones (francos viejos) perdió 350 y *El Niño...* que costó menos de 200 millones ganó 400.

De todos modos, no habría que hablar solamente de éxitos y fracasos, sino de impresiones de éxito e impresiones de fracaso. No se debería razonar a partir del número de entradas de la actividad parísina, ya que un film puede multiplicar por seis sus cifras en el conjunto de Francia y ser objeto de una cincuentena de contratos de venta a través del mundo.

Cahiers. *El discurso sobre la crisis del cine no parece afectarlo mucho: 1) Continúa su carrera "normalmente", preparando un film tras otro. 2) Porque no mantiene ningún discurso quejoso sobre la suerte del cineasta, lo cual es a menudo el corolario de esa queja que se escucha por doquier.*

Truffaut. [...] Me parece un poco demagógico que un director pretenda que los espectadores se precipiten a ver su película si la industria no pone obstáculos entre él y el público. Creo que la verdadera lucha es con uno mismo, con nuestras dudas, nuestras insuficiencias, nuestros límites, nuestros errores y, por otra parte, con la indiferencia del público. Todos los que trabajan en el dominio de la ficción son un poco locos, un poco neuróticos. El problema consiste en transformar su locura, su neurosis, en algo interesante para los demás. A veces es posible, a veces no.

El adelante está muy bien, la desgravación del Arte y el Ensayo es oportuna, la ayuda a la difusión es excelente, pero es necesario comprender que la etapa siguiente no podrá consistir sino en subvencionar a los espectadores o bien hacer obligatoria la visión de ciertos films. La debilidad del discurso cultural está en omitir la necesidad de que una película sea atractiva. Nadie tiene un público fijo. Ningún otro relato de Queneau ha obtenido el éxito de *Zazie dans le Métro*, ninguna novela de Nabokov tuvo más éxito que *Lolita*.

Contrariamente a Marguerite Duras, cuyo trabajo generalmente me gusta, no creo en un "público diferente" que se especializaría en "films diferentes", y, por otra parte, diferente ¿de qué y en qué?

Mientras Marcel L'Herbier, Germaine Dulac, Luis Delluc, Jean Epstein hacían un "cine diferente", Jean Renoir rodaba *Tire au flanc*, *On Purge Bébé*, *Boudi sauvé des eaux*. Escuche a Jean Renoir en su novela *Le cœur à l'aise*: "Para ciertos espíritus únicamente lo marginal tiene interés. Para mí, era al contrario. Soñaba con hechos normales y escenas normales, ante un público normal".

TRUFFAUT



Me gusta también lo que decía Audiberti: "El poema más oscuro se dirige al mundo entero". Por otra parte Audiberti decía siempre cosas formidables, por ejemplo: "Un film gana por adelantado al ser mexicano". Encuentro eso sorprendente, es la forma superior de la crítica.

Cahiers. *Uno tiene la impresión de asistir a una victoria completa y peligrosa de la política de los autores, con gente que a partir de su primer film hablan como "autores", y al mismo tiempo, desde hace algunos años, contra el fondo del discurso sobre la crisis del cine, hay una idea que retorna: dentro de todo, el productor no es algo tan malo. ¿No hay un punto de equilibrio posible entre estas dos posiciones, una posición de compromiso, si se quiere?*

Truffaut. En mi opinión, Hitchcock ha sido el director más honesto en sus propuestas, aunque haya que leerlo un poco entre líneas. La primera vez que lo interrogamos con Chabrol habló de compromisos, y eso nos perturbó. ¿Por qué este hombre, a quien veníamos a decirle que lo admirábamos, hablaba de compromisos? Lo mismo cuando Bazin lo interroga durante el rodaje de *Para Atrapar al Ladrón* en la Costa Azul. Finalmente, los datos entran en relación, aquello se sitúa poco después del rodaje de *I Confess* (Mi Secreto me Condena), film cuya concepción debió deteriorarse mucho entre el primer guión y la película terminada. En uno de los dos libros recientemente publicados sobre Montgomery Clift, el autor afirma que el primer guión de *I Confess* llegaba hasta la ejecución capital del Padre Logan, reconocido como culpable de asesinato.

¿Por qué y cómo fue llevado Hitchcock a hacer una concesión tan grave? No lo sé. Quizás a causa de las presiones religiosas, ya que el film fue rodado en varias iglesias de Quebec, quizás a pedido de los responsables de Warner Bros. Subsiste incluso que el proyecto de *I Confess* se habría degradado y que Hitchcock llegó a filmar este policial que, efectivamente, no es digno del resto. Esta historia muestra hasta qué punto Hitchcock era sincero en aquella primera entrevista, hasta qué punto también debió luchar para dar obras maestras como *Rear Window* (La Ventana Indiscreta), o *North by Northwest* (Intriga Internacional). De cualquier modo esta idea de compromiso no se aplica bien a Hitchcock porque en general llegaba a establecer una convivencia entre lo que podía y lo que quería. Si se insistía un poco: "Pero en el fondo, si usted fuera completamente libre, ¿qué haría?", no describía un film de vanguardia, sino un film de Hitchcock con un poco más de crueldad aparente. Creo que estaba impresionado por las audacias de Von Stroheim. Más recientemente había admirado *Tristana* y me imaginó que se lamentaba un poco por no haberse permitido ponerle una pierna de palo a una bella rubia. Se desquitaba con un par de anteojos. Un día u otro, nos daremos cuenta de que si toda la obra de Renoir es sensual, toda la de Hitchcock es sexual.

Cahiers. *Para volver a esta idea del cine ligado a las restricciones, no tengo la impresión de que usted se haya visto obligado a hacer cosas como esas, de que haya sido forzado a cambiar una escena o cosas importantes en alguno de sus films.*

Truffaut. No, hago mis films libremente pero a veces me restringo a mí mismo, me impuse restricciones en el caso de *La Novia Vestida de Negro*, *Domicilio Conyugal* y *El Amor en Fuga*. Henry Langlois, a quien le había gustado mucho *Besos Robados*, me dijo: "Ahora, hay que casar a Jean-Pierre Léaud y Claude Jade", pero, en fin, ¡no era realmente tan urgente! En cuanto a *El Amor en Fuga*, sabía mientras la rodaba que estaba haciendo una tontería.

Volviendo a Hitchcock, no lo pasé siempre bien cuando estuve bajo contrato con Selznick. En Rebecca, cuando Manderley está en llamas, Selznick le había enviado un memo: es necesario que el humo del incendio dibuje una gran letra R en el cielo. Hitchcock detestaba esta idea, entonces hizo bordar una R en la colcha de satén de la cama de Rebecca y mostró las llamas consumiendo el bordado. ¡Hábil compromiso! Pero agreguemos que Selznick no siempre era tonto. Si el comienzo de Rebecca se parece al de *El Ciudadano* no es por azar. Orson Welles había adaptado Rebecca para su emisión de radio, *Mercury* en el *Aire*. Selznick la había grabado y se la había mandado a Hitchcock a Londres reprochándole haber realizado una primera adaptación timorata y demasiado modesta. De cualquier manera, prefiero al Hitchcock libre, al Hitchcock después de Selznick.

Cahiers. ¿Cómo podemos hablar del silencio que ha habido entre usted y los Cahiers?

Truffaut. Recuerdo una frase de Langlois: "Usted está loco, junto con Rohmer y Rivette, por haber dejado los Cahiers". Me sorprendí y pensé que confundía una cinematoteca con un periódico. Una revista pertenece a los que escriben, no a los que filman, es lógico. Me alejé de los Cahiers el día en que filmé mi primera película y es verdad que tuve el sentimiento de haber cambiado de terreno. Ahora comprendo mejor a Cocteau en su recelo contra los jueces, contra los que juzgan. El eligió la solidaridad con aquellos que se exponen.

Cahiers. Pero, ¿es posible que un cineasta discuta con otro seriamente sobre sus posiciones y elecciones? Pareciera no darse nunca. En el No. 300 de los Cahiers, Godard arriesga la idea de que las cosas positivas ocurren cuando hay por lo menos dos personas que hablan, dos guionistas en una cantina de Hollywood, dos críticos en el momento de la Nouvelle Vague, hoy en día quizás Coppola y Wenders... ¿actualmente habla con alguien?

Truffaut. Usted cita a Godard pero el ejemplo está mal elegido porque él pertenece justamente al grupo de los envidiosos compulsivos. Cuando Rivette obtuvo el adelanto más importante jamás escuchado, 200 millones para cuatro films, Godard se desató en *Pariscope*: "El placer de Rivette es el mismo que el de Verneuil, pero no es el mío. Rivette no tiene nada de humano". A continuación fue el turno de Rohmer cuando todo el mundo elogiaba *La Marquesa de O*. Cuando Resnais ganó seis o siete Césars por *Providence*, entonces Jean-Luc hizo una verdadera hepatitis virósica: "Resnais no ha hecho un solo buen film después de Hiroshima". En lo que a mí respecta, las declaraciones de odio de Godard ya ni se cuentan, es para creer que le hecho perder el sueño. Siempre me ha parecido que los celos profesionales no se pueden justificar a menos que lleguen hasta el asesinato. ¿Alguien tiene la osadía de hacer el mismo oficio que uno? Entonces hay que matarlo o bien arreglárselas para vivir con esa persona. Godard conoce bien a los adolescentes de Valéry Larbaud que se ejercitan en pronunciar la palabra "durazno" para mejorar la forma de sus labios y estoy seguro de que su rostro se ha debido transformar en algo muy feo, deformado por un rictus, cuando dice: "¿Truffaut? No ha hecho jamás una buena película". El héroe del film de Buñuel, El, decía, con más frecuencia: "La felicidad de los otros me subleva el corazón".

Si usted insiste verdaderamente volveremos a hablar de Godard, podríamos incluso hacer un libro: "¿Sí, sí, he dicho Godard!", pero hay que decir también que, en cualquier trabajo artístico, es necesaria una cierta soledad. Si uno imagina dos mujeres embarazadas, ellas pueden intercambiar informaciones sobre su estado, sobre su espera, pero su preñez no es intercambiable.

La frase de Marcel Duchamp contiene mucha verdad: "En arte, es un sáberse quien pueda, como en un naufragio". Esta frase expresa todo lo que hay de artificial en la idea de escuela o grupo. Por supuesto, en un rodaje uno acumula muchos pensamientos violentos, pasionales, hostilidades o hartazgos que requieren un confidente, quizá el asistente o la *script-girl*, y lo mismo vale para los actores que tienen necesidad de despa-charse tal vez con la peinadora, o la modista.

Es verdad que los encuentros azarosos entre dos cineastas son bastante conternantes: "¿Cuándo comienza usted? ¿Cuántas semanas? ¿Para cuando el montaje? ¿Y el estreno?" Ocurrir incluso que uno se olvida de desear buena suerte. Es un poco siniestro.

Cahiers. Y lo que dice Godard respecto del comienzo de la Nouvelle Vague, como que fue una época en que las cosas eran posibles?

Truffaut. No, no lo creo, y ya sé que Godard finje creerlo. Incluso en la época de la Nouvelle Vague, la amistad con él funcionaba en un único sentido. Como era muy dotado y ya hábil para producir piedad, se le perdonaban sus mezquindades, pero, se lo dirá todo el mundo, el aspecto retorrido que no logra disimular, ya estaba presente. Todo el tiempo había que ayudarlo, servirlo y esperar un golpe bajo a cambio.

El famoso diálogo confraternal de los neorrealistas no debe haber ido muy lejos pero en Italia las querellas de rivalidad son más encantadoras, más pintorescas, con el tuteo y el humor. Yo apruebo su hábito de hacer guiones entre cinco o seis, es por razones de dinero que nunca pude hacerlo, y a veces para no herir misceptibilidades. Cuando Bresson



El Último Subte

recluta a Giraudoux, Bernanos, Juana de Arco o Cocteau, es mas sólido que cuando está solo. Me encantaría ver un film de Bresson dialogado por Marguerite Duras. En el fondo, sólo cuenta el resultado y las cuestiones de vanidad deberían dejarse de lado. El film es un bebé, y el mundo se divide en dos: lo que es bueno y lo que es malo para el bebé. Cuando uno recibe un guión americano, puede adivinar cuántas versiones se han hecho porque cambian el color del papel en cada una: hay páginas azules, rosas, verdes y las páginas blancas del original. ¡Evidentemente, uno siempre se pregunta si las versiones anteriores no eran mejores!

Para terminar con el film concebido como un bebé, es eso lo que siempre he admirado en Renoir y en Hitchcock, es uno de sus puntos comunes: ser dos artistas que preferían su trabajo a su propia persona.

Cahiers. En relación a la experiencia de actor en *Encuentros del Tercer Tipo*, en *Estados Unidos*, ¿le parece que algo está cambiando o mutando allá?

Truffaut. No soy muy bueno en futurología. Tiendo a pensar que el cine americano actual, a pesar de su vitalidad y sus ganancias milagrosas, es menos bueno que el cine europeo, que el conjunto del cine europeo. El día que Hollywood haga una película como *El casamiento de María Braun*, irá a verla tres veces. El contenido de los films americanos es menos convencional que antes pero como es falsamente anticonvencional, todo el mundo siente nostalgia de lo convencional. Cuando la gente ve un viejo film de la Warner Bros que desfila a toda velocidad con personajes falsos en situaciones falsas pero con un ritmo apabullante, se preguntan: "¿Por qué ahora ya no se hacen películas como ésta?" [...] Me parece que ciertas películas dan la impresión de ser el producto de un consejo de administración, siento, al mirarlos, que hubo toda clase de intervenciones que no van en provecho del interés del film. A veces me digo que la importancia de los Oscars arruina algunos films. Uno ve a un personaje secundario, un cartero que viene a traer un telegrama y se pone a actuar como un histórico. La gente dice: "¡Ea como el más pequeño papel está cuidado!", y no puedo evitar pensar que el productor exigió esa escena para obtener un Oscar al "best supporting actor".

Cahiers. [...] En la emisión Cineastas de nuestro tiempo, lo que les chocó a los entrevistados, era su tendencia a colocarse en una especie de soledad, al mismo tiempo que reivindicaba una pertenencia.

Truffaut. Sí, reivindicando una pertenencia. Yo no filmaría si fuese el único en Francia que lo hace. Criticar la sociedad es una cosa, creer que uno no pertenece a ella es un infantilismo. El tema muy a la moda: "Hay que abandonar la sociedad", conviene a los chicos que han sufrido una sobreprotección en su juventud, es un tema un poco snob. De Los Cuatrocientos Golpes al El Niño Salvaje, nuestros personajes que quieren integrarse, formar parte. Cuando yo era adolescente, salía con chicas que repetían el slogan de Gide: "Familia, te odio", pero eso me divertía porque nunca me invitaban a su casa. Es lo que muestro en mis películas de la serie Antoine Doinel.

A decir verdad, uno toma las ideas que le vienen bien, que hacen contrapeso con los golpes que ha recibido y nos corresponde a nosotros ver la sinceridad que se encuentra detrás de las ideas opuestas, adoptadas por aquellos cuya biografía es diferente. Si me gusta tanto Chaplin, se debe a que es el más grande en cuanto al tema de la pertenencia.

La gente que es entrevistada parece sufrir a veces de una especie de crisis de personalidad que los lleva a definirse contra los otros: "no soy de esos que tiran la cámara al suelo... yo soy el único que sabe montar una célula fotográfica... soy el único Premio Goncourt que ha trabajado en una fábrica...". Es delirante tener necesidad, a esta altura, de proclamar su unicidad, eso viene probablemente de la educación, de las clasificaciones escolares, de la rivalidad entre los hermanos, es verdaderamente loco.

Cuando rodé cerca de Bombay, para Spielberg, me encontré por primera vez en mi vida con gente que no se veía como individualidades, ni siquiera como granos de arena entre otros granos de arena, sino, llanamente, como polvo. Un hindú muy viejo, figurante ocasional, preguntó cuándo se estrenaba la película, luego meneó la cabeza para dar a entender, como una cosa absolutamente natural, que para entonces ya habría muerto.

[...] Discúlpeme, usted me hizo una pregunta, hace un momento, sobre lo que pensaba del largo silencio entre los Cahiers y yo desde hace doce años y puede creer que no quiero responderle. En 1968, ustedes publicaron un editorial diciendo que, desde ese momento, el cine sería estudiado desde la revista a la luz del materialismo histórico. Bien, yo me dije que eso no me concernía. Durante algunos números, me limité a mirar las fotos y después ni siquiera había fotos y los textos eran realmente difíciles de leer, para mí imposibles puesto que carecía del vocabulario. Digo esto sin ironía. No pienso que las escuelas sean prisiones y me lamento por no haber recibido la formación que me permitiría leer el Flaubert de Sartre, por ejemplo. En resumen, sabía que ustedes clamaban por una nueva clase de películas y que las mías les convendrían cada vez menos. Y además, hay una tradición que quiere que las revistas mensuales tengan por vocación comentar los films descuidados por la gran prensa y, francamente, no es el caso de mis películas. Me gustó mucho el film La Hipótesis del Cuadro Robado y fue gracias a lo que se decía en los Cahiers que la fui a ver. Como ya dije, creo que el verdadero combate de los cineastas no es con la crítica ni con la industria sino con la indiferencia del público. Entonces, en definitiva, yo no sé si los Cahiers han comentado El Niño Salvaje por ejemplo y supongo que no fue favorablemente. La única vez que sentí un poco de amargura y soledad, fue después del estreno de Las Dos Inglesas pues, a pesar de sus debilidades, me gustaba el film y sentí que lo rechazaban por todas partes. Pero no es grave.

A continuación, pasaron de la política a la semiología. Allí siento que hay algo interesante. Yo no me pasaría cinco meses montando El Último Subte si no supiera que las imágenes producen efectos y que se puede ampliar o modificar esos efectos según que uno manipule el material de tal o cual manera. De la distribución de la luz en el interior de un plano, de un encuadre inesperado, de la relación de dos planos nacen leyes que jamás han sido formuladas, que se descubren para olvidarse enseguida y redescubrir las en el siguiente film. Todo este terreno está en barbecho porque aquellos que lo exploran no tienen los medios intelectuales para hablar de él y aquellos que tienen los medios intelectuales no tienen la práctica.

En fin, me ha sucedido protestar contra los Cahiers porque conozco la importancia de Bazin: en el mundo entero y me decía: "¿Los muchachos que escriben eso se dan cuenta de que nadie puede traducir los Cahiers a una lengua extranjera?" Usted me dirá que en cada país debe haber algunos tipos que pueden hacerlo.



Cahiers. En América, dicté el año pasado cursos de semiología y me encontré enfrentado a una especie de caricatura muy seria, muy americana, de cosas que nosotros habíamos pensado y escrito en los años 70-75 y me tuve que atener a sostener un discurso dos veces más simple y más directo. Y pienso que usted es muy "americano" en sus respuestas puesto que dice: la interpretación no me concierne.

Truffaut. La interpretación de mis films me interesa si se hace más tarde, desde el exterior. Cuando llego al fin de un montaje por ejemplo, miro el film entero, con una mirada un tanto distante, lo encuentro un poco raro y a veces me pregunto qué diría un psicoanalista, pero en el fondo no lo quiero saberlo. Para tomar un ejemplo enorme, el final de Los Cuatrocientos Golpes si hubiera adivinado que la llegada del niño al borde del mar sería interpretada en relación al personaje de la madre, le puedo asegurar que no lo hubiera hecho, hubiera buscado otra cosa. Un ensayista nunca es demasiado inteligente, pero un relator de historias se apoya en sus propios límites. Si se trabaja en ficción es mejor permanecer ingenuo, creo yo.

Cahiers. [respecto de El Hombre que Amaba a las Mujeres] En cierto modo, el donjuanismo es eso, las tengo a todas y a la vez hago una lista, la idea de amarlas no es ajena a "poseerlas todas", una por una...

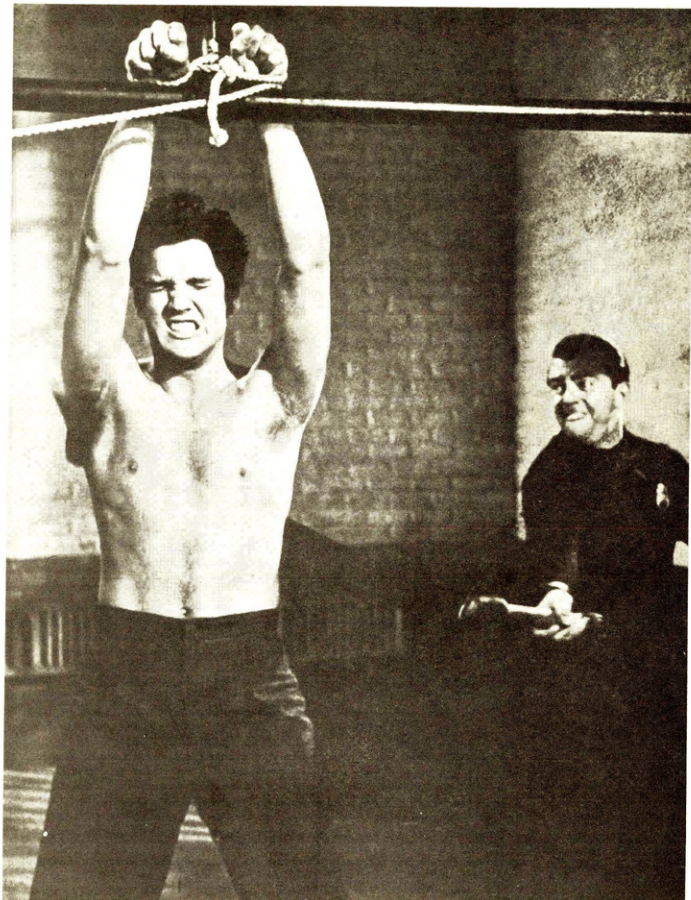
Truffaut. El Don Juan muscular hace la contabilidad de sus aventuras pero el Don Juan intelectual tenderá a llevar un diario íntimo. Henri-Pierre Roché escribió su primer libro, Jules et Jim, a los setenta y tres años, pero comenzó a llevar su diario a los dieciocho. Es lo mismo para Leautaud, su obra es su diario.

Otra cosa que me interesaba en El Hombre que Amaba a las Mujeres era mostrar un hombre verdaderamente solo. Me gustan mucho El Carterista de Bresson y El Inquilino de Polanski pero, en esos films, mi placer disminuía cuando el héroe se confiaba a un amigo. Pensaba que era yo, el espectador, quien debía ser el único amigo del personaje. Debería establecerse una relación afectiva entre una soledad de la pantalla y una soledad en la sala. Es el secreto de Simenon y lamentablemente Simenon está a menudo deformado en el cine. A causa de eso insistí en la soledad de Denner. Uno de sus compañeros de oficina dice de él: "Ustedes no verán jamás a ese tipo en compañía de un hombre después de las seis de la tarde". Evidentemente, tiene una soledad poblada, pero el espectador es su único confidente.

Cahiers. Pienso en ese pequeño texto de Henry James Sobre Hitchcock que usted nos prestó, se le podría aplicar también a alguno de sus films. La idea de alguien que tiene el aire de ser banal exteriormente, pero habitado por una especie de locura interior.

Truffaut. No, no, el texto de Henry James, en mi espíritu se aplica exactamente a Hitchcock. Bazin era bastante reticente en cuanto a Hitchcock, pero de todos modos fue Bazin quien empleó, el primero, la palabra-clave, la palabra equilibrio. Mire la silueta de Hitchcock, se ve claramente que ese hombre tuvo miedo toda su vida de perder el equilibrio. Este es un punto más en común con Renoir, atormentado, quizás a causa de su padre, por la parálisis. Las piernas rotas, las caídas, los bastones, en la obra de Renoir son innumerables. ¡Y Hitchcock! En América, conocí al profesor Hugh Gray que es un traductor [de Píndaro y Bazin] Es un hombre maravilloso que habla francés cerrando los ojos para saborear cada palabra. Estuvo en el colegio de San Ignacio, cerca de Londres, por 1910, en la misma clase de Hitchcock. Se acuerda muy bien de él como un niño redondo que era el único que no jugaba en el patio de recreo. Apoyado contra un muro, miraba a sus pequeños camaradas jugar a la pelota, con un aire de desdén, las manos cruzadas sobre el vientre. Es evidente que Hitchcock ha organizado toda su vida de tal manera que a nadie se le pudiera ocurrir darle una palmada en la espalda. Luego de su primer encuentro, por 1940, Seltznick escribió a su mujer: "He conocido a Hitchcock. Es más bien simpático, pero no es la clase de tipo que uno lleva a un picnic".

Entonces, la imagen hitchcockiana por excelencia es la del inocente que no ha padecido nada a nadie y que se encuentra agarrado a una cornisa a punto de derrumbarse.



Parley "King Creole" Michael Curtis

MUSICALES

ALGO NO CUAJA

LUIS CHITARRONI

DE LA ANONIMA DIRECCION

DE MONTERREY POP A WOOD-

STOCK, LO QUE MEDIA ES

LA FAMA DE LOS ARTISTAS:

JOPLIN, HENDRIX, THE WHO

Y... GODARD-STONES-BLACK

PANTERS.

Ajenos en gran medida a la cuestión planteada por Edgardo Cozarinsky desde *El Cielo* (1), el cine y el rock han reforzado gradualmente sus vínculos. La categoría de pop —que puedo haber determinado cierto rigor en el tratamiento— no interfirió sino, eventualmente, como suministradora de recursos que, imitados luego, tampoco conforman cine se cumplen. Historiar esa trayectoria, puntuar de memoria las zonas escondidas o iluminadas, tan lejos de la fascinación por la estructura o por la dispersión como se puede estar, equivale a empobrecer más lo que ya se propone como un empobrecido panorama.

De la anónima dirección de Monterrey Pop a Michael Wadleigh izado en Woodstock como un simulacro de dios sobre la granja de Max Yasgur, lo que media es la fama in crescendo de los artistas capturados por la cámara por primera vez en el festival organizado, entre otros, por McCartney y The Mamas and the Papas. Hendrix, Joplin, The Who, retornarían luego al celuloide (Rainbow Bridge, Janis, Tommy). Brian Jones, transeúnte esfumado por el haschisch, también. Creo que Jopluke nunca se estrenó, pero la esencia del pop se condensa en esa complicada mezcla: Marrakesh, zocos y mezzitas, caftanes y luminarias de la psicodelia. Como el Kilroy que los soldados yanquis dejaban en todos lados, William Seward Burroughs estuvo allí. Espectro leptosomático del color de la heroína, escribiría una escuela de nombres que tendrían larga repercusión: Soft Machine, Steely Dan. A la decisión tardía de esa entrada del cine, la precedieron los vertiginosos ejercicios de Richard Lester. Con primario candor, su filmografía resolvía un asunto difícil, cuya relación con la venta progresiva de discos es obvia. Las audiencias de *Jans* no habían pedido hasta entonces otra cosa que lo que se les ofrecía. Y lo que se les ofrecía era Elvis deslizándose con tranco fácil por escenarios naturales riesgosos y el milagro de la música ubícuca. Esas coartadas de un sistema de censurías con múltiples vacantes, esas falacias *kitsch* a la espera de Andy Warhol, no se repitieron.

En los films de Lester abundaban las convenciones, pero había también humor, dinamismo, y una manera más sutil de escamotear argumento con canciones. "Cómo encontraron los Estados Unidos", le preguntaban a Lennon en *A Hard Day's Night*. "Doblando a la izquierda por Groenlandia", contestaba, imperturbable. "Yo luché en la guerra por ustedes", recordaba al baterista de los Beatles un circunspecto caballero británico de los que confían en que *Might is Right*. "Debí perder", calculaba Ringo.

Un relato de guerra posterior (*How I Won The War*, también de Lester) señaló la primera intervención de un protagonista del pop (John Lennon) en un film no musical. La otra historia, la secreta, es casi invisible para nosotros. Godard usa a los Rolling Stones y a los Black Panthers para decir cómo se debe patear al capitalismo (pero, ¿no consiente acaso gozosamente el capitalismo esas patadas?). De cualquier manera, las partes no quedaron conformes, o lo que quedaba en evidencia era que los Panthers ya habían bajado la guardia. Jagger resultaba algo así como un símbolo demasiado explícito. One plus One persiste como un intento continuamente interrumpido. Jagger, por su lado, dio unos pasos más y quiso ser actor: el Ned Kelly compadrito, depredador de la llanura australiana, que sobrevive a duras penas la pena de morir baleado usando un balde como casco, tiene tiempo, antes de asistir al patíbulo, de ofrecer una respuesta. "Such is life" (así es la vida), razona, suspira o aclara al final de *Be Ned Kelly rides again*, film estrenado inadvertidamente en Buenos Aires. Su voz consiente el mismo tono neutro, el mismo raciocinio de condescendencia y de ira, que cuando informa, mientras los Hell's Angels matan de un balazo a un estudiante negro en Altamont (Gimme Shelter), que esos que están allí, viéndose a sí mismos mientras el film avanza, son los Rolling Stones, con quienes usted no dejaría que se case su hermana.

Una violencia distinta emanaba de Performance. Røeg y Cammel filmaron los residuos de esas famas de diferente precedencia condenadas a desdoblarse y a usarse gangsterilmente. Además, propiciaron la confusión con alusiones a R. D. Laing, a la cultura de la droga, al memorioso rostro final en que deviene, después de que la imagen se contorsione hasta la disolución, la máscara de Turner (Jagger), ídolo pop en decadencia. No es extraño que Anthony Burgess, buceador de inspiraciones, reparara en él cuando creó su apasionado Alex, la criatura imantada por *Beethoven* que deambula, delata y funciona como mecanismo principal de su *Naranja Mecánica*. ¿Qué hubiera pasado si Johnny Rotten, por medio de un ligero modificador, lo hubiera precedido a Jagger en el plano de las transgresiones escandalosas?

Con un atrevimiento del todo superior al que la causa exigía, la pasión por el pop —sustituida como inservible la intervención calada que determinó Modesty Blaise o los films de James Bond—, persistió en Wonderwall (estrenada en Buenos Aires, miniculoso ensayo de metonimia practicado por nuestros avezados *voyeurs*, con el título de *El maravilloso agujerito*), cuya música compuso George Harrison. Basada en un guión de Gerard Brach (el guionista de Polansky), contaba las fantasías de un científico distraído que, protegido por una mediana de escaso nivel de invulnerabilidad pero alucinada por una tauna lóbica y una flora insomne, relajaba su habituado rigor metodológico observando asombrado la actividad erótica de sus vecinos. Víctimas inocentes de su mirada,

(1) Edgardo Cozarinsky, Hubo alguna vez un pop cinema, en *El Cielo*, No. 3, Nov.-Dic. 1969.

Ian Quarrier y Jane Birkin elaboraban minuciosamente su fin. Como Santelices, el científico pierde todo (vale decir: pierde la razón) por preservar su presa. Muestra minúscula que comparte con dos o tres películas de la época su paradigmático encanto. (Wonderwall fue soslayada por los espectadores argentinos, exhibida con alusiones equivocadas a su carácter ingenuo, archivada sin gloria por cineastas muy poco dispuestos a reponerla.)

El afortunado Nicholas Roeg, que había sido director de fotografía de Truffaut, continuó introduciendo figuras del pop. En *El hombre que cayó a la Tierra*, el elegido fue David Bowie. Para componer ese complejo artificio, Roeg necesitó también recurrir al Icaro de Breughel y a arrinconadas metáforas cuya vaguedad traducía un trasfondo inconstante e intranquilizador. El esquizoide Bowie se defendía como podía de tantas cosas en esa trampa pretenciosa, y jugó un recuperatorio en *Just a gigolo*, una morandanga que rescataba a Marlene Dietrich.

Zappa rindió su gran fracaso, *200 Motels*, al culto de las *groupies*. Consideró por fin la posibilidad de construir una enorme parodia sobre el rock y la maraña de sus estrabociones. Llamó a Ringo Starr para que hiciera de Frank Zappa y al dipsómano Keith Moon para que hiciera de moon. El resto era su grupo vociferando.

Para confrontar el cine de la época con Tommy, se precisa sobrevalorar desde el principio la pompa de esa desafortunada ópera del rock encauzado. Ni la estolidez de Robert Powell ni los grotescos desplantes a Ann Margret pudieron convencernos de que el film tenía algo que ver con The Who; tampoco la aparición del grupo. Más útil resultó El fantasma en el paraíso, de Brian de Palma. El film conjuga diversos argumentos clásicos del cine, y si bien no contaba con figuras anteriormente prestigiadas —excepto Paul Williams, que no provenía del rock— fusionaba estupendamente las fuentes y conmovía con la articulación de un lenguaje depurado y áspero a la vez.

De otra manera, el cine se hizo servidor de la inflamada fama de algunos artistas. *Mad Dogs and Englishmen* revelaba la receta: a los conciertos de la gira se añadían adiposos devaneos acerca de la droga, sesiones de espiritismo no muy puras, encuestas entre los concurrentes. Joe Cocker ardiendo mientras sus compañeros tocaban la lira no concedía crédito a ese despotismo de imágenes catalogables. Un poco más cerca del cine *Big Sur* volvía a traer la historia de los festivales. Sólo que esta vez las figuras "fuertes" eran apenas Crosby, Stills & Nash juntos o desperdigados, Joni Mitchell desleída, Joan Baez machucada asistiendo a su súplica por la paz como doble alejado de la juventud descalza y protestona, apenas verosímil entre un muchacho que había venido quién sabe de dónde hasta los naranjales con un monocror y la sagrada convivencia en lagunas donde la desnudez iba a ser pudorosamente ocultada a los ojos. Tarde llegó Hair, de Milos Forman, a retraducir lo que habíamos visto en teatro.

No vimos *That'll be the day*, con Ringo Starr y David Essex. Vimos la despedida opaca de The Beatles *Let it be*. Lindsay Hogg, el director, trataba la apariencia de realidad como Hal Foster el medioevo del Príncipe Valiente: no escamoteaba la panorámica, pero razonaba que ver de cerca a los dioses bien valía desentenderse un largo rato de las imágenes y dilatar el tiempo de los primeros planos, de las peroradas dobladas a un español que no podía hacer nada por devolver los evasivos juegos de palabras y las reminiscencias ocultas en una compartida jerga de parroquia. En la azotea, al final, asomaba el otro riesgo, cierto propósito de aventura: podía más la familiaridad con recursos gastados. Entrevistar a señoras indignadas y a señores levemente preocupados, seguir a las señoritas de piernas esbeltas y a los *bobbies* intranquilizadores. Detalle importante por la omisión deliberada, estaba filmándose la última oportunidad de verlos a los cuatro juntos. Bangle Desh, un concierto de beneficencia organizado por Harrison, también desatendió al cine. Registraba cómodamente cada uno de los temas que parecieran en el triple álbum, y si amenazaba con simulacros, los abolía inmediatamente.

Con repentina fe, asistimos hace pocos años a *ver The Last Waltz*, sorpresa defectuosa de Martin Scorsese, donde la aplicación y el inventario apenas si estimulaban la vigilia. The Band no podía sostenerse —aunque se celebrara la despedida musical, y el Dylan salomónico que muerde el labio inferior y revoca los ojos, renegando también él de su notable adaptación a los tiempos que cambiaron y de la imposibilidad de seguir siendo joven, aumentaba la desdicha del acto final. *I shall be released* cantada por una multitud en la que se distinguía, incómodo, a Neil Diamond, era un himno suficiente, pero ya habíamos oído demasiadas versiones.

Distinta suerte fueron las tentativas desprendidas de la filmografía específica. La excelente y exacta *Pat Garrett & Billy the Kid* relegaba la cuestión de la narración sobre los hechos. Mostraba a Kris Kristofferson tan contraventor y abombado como el Bonney o Kerrigan original, a Dylan leyendo los carteles de las latas de un almacén. Tenía un final estupendo y una banda de sonido fatigosamente precisa. Sam Peckinpah había visto los westerns de Sergio Leone: Pat Garrett es un arquetipo tan matizado y escrupuloso que hasta se podía olvidar que es un arquetipo.

Kristofferson incurrió en el delito complementario de ser *partenaire* de Barbra Streisand en la estúpida *remake* de *A Star Is Born*. Ronco y acabado desde el principio, exhibía su afición al aguardiente y a desabrocharse la camisa, tropezaba con la nariz de la antedicha, se suicidaba estrepitosamente, y desde un fuera de campo que merecía parecerse al infierno, se enteraba de la desdichada conflagración de su ex amante desgraciada. Una mecánica de vicios sepultados salía a reducir para enganchar público diverso, Barbra

Uno por Uno (U. J. Godard)



Betty Midler (*La Rosa*)

Streisand demostraba que no tenía nada que ver con el rock (lo que ayuda a omitir sus versiones galantes de temas de Lennon o de Carole King); Kristofferson, que si había tenido que ver, era por distracción.

The Song Remains The Same (La canción sigue siendo la misma) se estrenó en Buenos Aires y continúa siendo exhibida en algún cine de la Avenida de Mayo para los tributarios de silbidos, zapateos, nociones escandalosas acerca de la sexualidad de los integrantes de Zep proclamadas en voz alta. El film documenta un concierto de Led Zeppelin en los Estados Unidos, alterna las imágenes de éste con las de cuatro historias (cada una de ellas tiene como protagonista a uno de los integrantes) y con escenas de un asalto copiado al que el grupo sufriera precisamente en esa gira.

Pese a la brumosa indole fantasmagórica de alguna de las historias parece un inadecuado programa *arty* para un grupo de rock pesado, soluciona el tedio de asistir sólo a un largo concierto y aporta un atrevido estímulo. Es poco probable, en cambio, que veamos *The Great Rock'n'Roll Swindle*, el film de los Sex Pistols, que señalaría el ingreso en el cine de la generación *punk*. La elocuente retórica blasfematoria de Johnny Rotten o de Sid Vicious tiene que servir, de algún modo, para derrotar esos repartos demorados en considerar sólo las posibilidades de éxito, esas prolías emisiones planeadas de antemano para dejar a los espectadores satisfechos. Algo de lo que resulta agravante desde sus discos tiene que asomar también en la pantalla, amenazar, para que esa nueva historia desprevenida de memes se inscriba.

Una formulación bien hecha fue *The Rose*, de Mark Ryddell, con Bette Midler y Alan Bates, que al repetir la narración de una cantante demolida por las drogas pareció un intento de biografía de Janis Joplin. Los justos discriminadores de ficción y realidad, aclararán que la biografía es justamente Janis, un documental que celebra la derrota de su arquetipo y que no fue estrenado en Buenos Aires.

Esta intrusión doméstica, proclive a sintetizar mucho, se disipa aquí. Los retaceos y las iniquidades de un mercado que trastoca la continuidad y hasta la identidad de esta colección de films, nos obliga a soportar la índole de esta enumeración fragmentaria. La segunda parte de la culpa es mía.

Luis Chitaroni

LA VISION PARCIAL

POR PASCAL BONITZER

Pienso en un film de Lang, **La Tumba Hindú**, en el que una pareja, un europeo y una hindú, perseguidos por los soldados, se refugian en la infractuosidad de una roca; en realidad cayeron en una gruta dedicada a Shiva: los soldados se acercan y seguramente verán la infractuosidad, la mujer ruega al ídolo de la gruta e inmediatamente una araña teje su tela (esto se ve en plano-detalle) entre los dos labios de la infractuosidad. Los soldados llegan, uno de ellos va a entrar pero se detiene al ver la tela que brilla bajo el sol, a partir de lo cual deduce la virginidad del lugar: los soldados prosiguen su camino y la pareja se salva provisoriamente. **La Tumba Hindú** es una historia particularmente laberíntica, no es por azar que uno de los protagonistas principales sea un arquitecto (como Lang, por otro lado), pero lo realmente bello en esta secuencia es que el plano-detalle de la tela de araña, nos ofrece —de algún modo— la imagen misma de la red donde están atrapados los personajes, la proyección vertical, iconográfica en términos de perspectiva, de esta red y de su ambivalencia simbólica, encierro y liberación. Cuando una imagen como esa, vertical, plana, surge en un film, es como una especie de señal: atención, se está hablando del laberinto. Es como si se hubiese profetizado la palabra. Es posible encontrar visiones en picada de laberintos en Fellini, Mankiewicz, etc.

Señalemos entonces, que el cine puede hacer este tipo de cosas (la pintura, aparentemente no: Chirico o Alechinsky, la visión escenográfica o la visión iconográfica, hay que elegir). Es posible deducir de esto, al menos es una hipótesis, una afinidad particular entre el sistema de representación cinematográfica y la arquitectura laberíntica. Antes de volver sobre esto y ya que el tema parece autorizarme, me disculparé que haga un

Este es el texto de base de una conferencia leída el 27 de enero de 1979 en el seminario de Roland Barthes sobre el Laberinto, en el Colegio de Francia.

rodeo, un rodeo por la literatura.

Existe un cuento de Borges, que me parece particularmente obsesional, y que no puedo dejar de relacionar con una película. El cuento, que ya mencionamos la última vez, es **La Casa de Asterión**, y forma parte de **El Aleph**. De la película hablaré más tarde. De todas las numerosas historias laberínticas que escribió Borges, es la única que conozco que está inspirada en la leyenda cretense, del mito de Teseo, del Minotauro. Teseo —casi no interviene, salvo en la última línea, y lo hace de un modo puramente instrumental. La particularidad del relato consiste en que nos es contado en primera persona por Asterión, o sea —según lo que nos enseñó la última vez Detienne en su intervención— el Minotauro. La astucia es que, salvo erudición especial, no sabemos que es el Minotauro. No lo sabemos (hasta el final donde el enigma se devela) evidentemente porque el Minotauro tampoco lo sabe; lo único que sabe es que su madre es una reina, y que él vive solo en una inmensa morada con galerías infinitas, sobre la que se pregunta con inquietud si no es idéntica al universo, caso en el cual no sería rey sino dios. “Quizás —dice suavemente— yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo”. Muy pronto, ya que el cuento es corto, se ve sin embargo que, rey o dios, el narrador es más bien prisionero de la morada, esclavo de un aburrimiento mortal y claramente infernal (es el tema más asombroso del relato), del que sin embargo no tiene conciencia o sólo una conciencia muy oscura, no sólo porque no es muy pícaro, sino porque no dispone del concepto, la palabra, aburrimiento. Todo el relato de Asterión está construido como una vasta denegación de su sufrimiento, pero esto explica, no obstante, por qué desea tanto la llegada de aquél que le anunciarán como su redentor, es decir su enemigo mortal, Teseo; y por qué éste, en el final del relato, se asombra ante Ariadna de que el Minotauro “apenas se defendió”.

La originalidad y fuerza de esta historia, además de su fuerte evocación, es su principio estructural: este es un enigma policial cuyo tema (*sujet*) es el sujeto de la narración, el “yo” (*je*). No se trata, es cierto, del único caso; hay un procedimiento semejante, de modo más encubierto, en **El Asesinato de Roger Ackroyd** de Agatha Christie (el narrador es el asesino), y, de modo más radical ya que nunca se sabrá quién habla, en un capítulo de **Ulyses** de Joyce, llamado el de los Cyclopes. Sólo que, lo importante, no es que ignoremos quién habla, que no sepamos qué cabeza ponerle a ese “yo” de la narración. Lo importante es que nuestra ceguera sea reflejada en la del narrador. Ya que éste, no se conoce más, que lo que lo conocemos nosotros. No se trata solamente de un ser estúpido y tuerto (como lo es, por otro lado —y no por azar— el narrador del capítulo de **Ulyses**), es mucho más radicalmente, el sujeto en el desconocimiento de su condición. Y en la medida en que no podemos poner un rostro sobre este desconocimiento, es como si el relato nos pusiese frente a nuestro punto ciego. En el corazón de cualquier laberinto, en efecto, está el punto ciego. Y si el sujeto de la narración erra en el laberinto de su propia ceguera, la narración es para nosotros, los lectores, un laberinto donde erramos hasta que un Teseo —es decir, en este caso, ninguna otra cosa que un nombre— finja liberarnos.

Asocio este cuento admirable a una película que lo es mucho menos, o al menos, la admiración que despierta se debe a otras razones. No se trata de **Los ojos de Laura Mars**, en la cual deben haber pensado aquéllos que la vieron, a causa de la visión subjetiva, a través de los ojos del asesino, de los asesinatos. Tampoco es **Laura** de Preminger, en la que tal vez pensaron algunos por la voz *off* subjetiva, que al final se descubre que es la del asesino, como en **La Muerte de Roger Ackroyd**. Es una película mucho más célebre, pero célebre, justamente, por su monstruosidad. Por otro lado, salvo excepción, no la vio nadie. Nunca se programa en la **Cinemateca**, ni en las salas de arte y ensayo, ni en los cine-clubs de la televisión, y sin embargo es un **thriller**, un film de suspense: se trata de **La Dama del Lago**, realizado y, si se puede decir, interpretado por el actor Robert Montgomery, adaptado de la novela de Chandler.

Aunque su reputación es mediocre, este film es celebrado por el *tour de force* equívoco que lo constituye: fue rodado completamente en “cámara subjetiva” con el fin de traducir con los medios del cine la narración subjetiva de Philip Marlowe en las novelas de Chandler. Esto hace que, por ejemplo, cuando el héroe (cosa que ocurre) recibe una paliza, vemos que los golpes se dirigen directamente al objetivo; cuando se desploma, la cámara se arrastra por el suelo arrastrado por dos manos surgidas de la zona ciega, detrás de la cámara, etc. El espectador es ubicado a la fuerza, en la piel o más bien en el ojo del héroe, lo que, evidentemente, es más fatigoso que apasionante.

Si *La Casa de Asterión* me hace pensar en este film o recíprocamente, se debe entonces a que estas dos obras muy diferentes ponen en evidencia, una por astucia y la otra por falta de habilidad, la existencia de una especie de punto ciego donde se concentran los poderes de fascinación del relato laberíntico. *La Dama del Lago* es una película laberíntica, o, al menos, enredada, como todos los films inspirados en Chandler (cfr. *The big sleep*, y en general todos los *thrillers* de la época clásica, por ejemplo *La Dama de Shanghai*, dos películas célebres entre otras cosas por su confusión). El error evidente de *La Dama del Lago*, su poca habilidad, consiste en haber creído que la cámara subjetiva, con todo lo que arrastra de limitación del campo visual (no hay contracampo posible), podía corresponder de alguna manera al "yo" narrativo de la literatura. El procedimiento de la cámara subjetiva no puede sino transformar en enigmático a un personaje que, en el relato, no lo es, ya que debe desenredar un enigma. Por lo tanto lo que se da aquí es un contrasentido, que ignora que no es en el lugar del sujeto donde opera la cámara, sino en el lugar del Otro.

El reproche que se le hace a este film (por ejemplo Raymond Borde y Étienne Chaumeton en el libro *Panorama du film noir américain*, que está en edición en la editorial Minuit), es que la elección de la cámara subjetiva impedía la famosa y necesaria identificación entre el espectador y el héroe, ya que de este último, fugazmente encarnado por el actor-realizador Robert Montgomery, no vemos prácticamente nunca la figura, salvo una vez frente a un espejo cuando cuenta los moretones y quizás algunas circunstancias especulares semejantes. Efectivamente no es posible identificarse a alguien cuyo rostro se nos oculta constantemente. Y si no podemos identificarlos, no podemos compartir las angustias del personaje, y en un *thriller*, evidentemente, esto es muy molesto.

La cuestión de la identificación pasa por ser la comodilla a la orden del día en cine. La expresión parece grosera y la cosa es peor todavía. No obstante, es posible que se

*Tanto ciego:
- concentra poder
de fascinación
del relato*

LABERINTO

(1) *Cache o máscara.* La usamos indirectamente. Se puede hablar del efecto de máscara o del enmascaramiento de la pantalla de cine. (N. de T.)

*Dos
campos
"in" / "off".
Relato
campo
cinematográfico*

pueda reconsiderar el problema bajo el ángulo laberíntico, bajo el ángulo de *La Casa de Asterión*.

El espacio fílmico está dividido en dos campos: en términos técnicos, el espacio "in" y el espacio "off". Podríamos decir, entre el campo especular y el campo ciego. El campo especular, el espacio "in", es todo lo que se ve sobre la pantalla; el espacio "off", el campo ciego, es todo lo que se mueve en el exterior o bajo la superficie de las cosas, como el tiburón en *Tiburón* (Los Dientes del Mar). Lo que nos hace "entrar" en estos films, se debe a que somos apresados, con más o menos fuerza, en las pintas de estos dos campos, "in" y "off". Si el tiburón estuviese todo el tiempo en pantalla, rápidamente sería un animal doméstico; lo que da miedo es que no esté allí. El punto de horror, reside en el punto ciego. Dicho de otro modo, si el cine produce, como se dice habitualmente, una fuerte impresión de realidad, se debe menos a causa del realismo fotográfico y del movimiento, que al hecho de poner en juego dialécticamente los dos campos.

Según la fórmula del crítico André Bazin (fundador de los *Cahiers du Cinéma*): "la pantalla no es un marco como el del cuadro, sino un cache (1) que sólo deja percibir una parte de los hechos. Cuando un personaje sale del campo de la cámara, admitimos que escapa al campo visual, pero continúa existiendo idéntico a sí mismo en otro punto del decorado, que se nos oculta [...] Contrariamente al de la escena teatral, el espacio de la pantalla es centrifugo" (¿Qué es el cine?).

Esta oposición estructural de la pantalla cinematográfica respecto de la tela en la pintura por un lado y la escena de teatro por otro, es fundamental. (Tan fundamental que la puesta en escena teatral moderna y la pintura moderna, sobre todo el hiperrealismo, sufrieron una influencia decisiva). Esto significa que en el dispositivo de la pintura y del teatro no hay verdaderamente un campo ciego; el espectador mira desde arriba, en una posición de rey, como lo marca la pintura, no obstante retorcida, y cuyas implicancias no son fáciles de desenredar, de Velázquez, llamada *Las Meninas* (véase el comentario de Foucault en *Las Palabras y las Cosas*).

Aquello que el cine introduce es concretamente la visión parcial, es decir que en el cinematógrafo no nos quedamos en el exterior, sino que entramos en el cuadro. Viajamos con los diferentes grosores de plano, los múltiples ángulos de las tomas, en el interior de un cuadro sin bordes, de un cuadro proliferante o ilimitado, así como en el tiempo.

Esta es sin duda la afinidad profunda, estructural, entre el dispositivo cinematográfico y el dispositivo laberíntico, y de modo más general entre el cine y la arquitectura, como lo señalan, por ejemplo, Deleuze y Guattari en su libro consagrado a Kafka, respecto del encuentro entre éste y Wells. Cito: "El cine tiene con la arquitectura una relación más profunda que con el teatro (Fritz Lang arquitecto) [...] Wells siempre hizo coexistir dos modelos arquitectónicos de los que se servía con plena conciencia. El modelo I, es el de esplendores y decadencias [...] subidas y bajadas de escaleras infinitas, picado y contrapicado. El modelo II, es el de los ángulos y profundidades de campo, pasillos ilimitados y contiguos. Citizen Kane o El Esplendor de los Amberson privilegian el primer modelo. *La Dama de Shanghai* el segundo. El Tercer Hombre, a pesar de no estar firmado por Wells, reúne los dos en una mezcla asombrosa [...] las escaleras arcaicas, la gran rueda vertical en el cielo; las alcantarillas-rizomas bajo tierra, contiguas unas a otras por medio de pequeños túneles".

Si seguimos esta tesis, esto significa que la verticalidad, los picados y contrapicados, las escaleras, etc., corresponden a las grandes crónicas históricas y políticas, la horizontalidad, los efectos-túnel, las profundidades de campo, corresponden al suspenso. El efecto túnel, el efecto-rizoma, o sea el efecto específicamente laberíntico del cine, implica en efecto el suspenso, dicho de otro modo: el uso de la restricción del campo visual (en los planos cercanos como en las profundidades de campo) con fines esencialmente terroristas.

Sería necesario formular esto como un axioma: todo suspenso implica un laberinto. Inversamente, el laberinto, desde el punto de vista de la narración, implica necesariamente el enigma o el suspenso.

El enigma, según la versión que vimos, es *La Casa de Asterión*. El enigma significa que el lector está ubicado en la posición de postulante al saber, de sujeto iniciático, de Tesco. Eso es lo que produce la fascinación del relato policial. Pero ocurre que el enigma, con el efecto de sorpresa que debe producir, generalmente no funciona en el cine. No ignora que el éxito reciente de películas inspiradas en las novelas de Agatha

LA DIFERENCIA ESTA EN LA LENGUA

LA LENGUA HOLANDESA, EN EFECTO,

ES MUY DIFERENTE A LAS DEMAS.

TAN DIFERENTE COMO EL SABOR

Y EL AROMA DE LOS

TABACOS PARA PIPA HOLANDESES.

TAN DIFERENTE COMO EL SABOR

Y EL AROMA EXCLUSIVOS

DEL TABACO SCHIPPERS.

QUE NO SE CONFORMA CON SER DIFERENTE.

TAMBIEN ES DEFINITIVAMENTE SUPERIOR.



SCHIPPERS.

EL SABOR DE LA DIFERENCIA.

Christie, como Muerte en el Nilo, parece desmentirme, pero es un hecho: así como el thriller y el suspenso han dado films considerados clásicos, todo lo que se adaptó de Agatha Christie o autores del mismo tipo fueron bodrios. Muerte en el Nilo, ambientada en Egipto, por lo que era dable esperar bellos efectos de laberinto, desgraciadamente es la confirmación. Los personajes son abstractos y el misterio indiferente. El éxito del film, supongo, además de la performance de los actores, se debe a su aspecto turístico y retró.

Hitchcock llama a este género de films un *whodunit* (¿quién lo hizo: quién mató?), no sin desprecio. Abunda en explicaciones en *Las conversaciones con Truffaut*, por qué no hay que hacer esto en cine. Sobre estas películas donde se trata de saber quién es el culpable, dice: "[...] no hay suspenso sino una especie de interrogación intelectual. El whodunit suscita una curiosidad desprovista de emoción. Ahora bien, las emociones son el ingrediente necesario del suspenso". ¿Qué significa esto? Sin duda que si una película está enteramente orientada alrededor de la pregunta "¿quién mató?", estamos frente a seres que son cerebros y no sujetos. Es decir que no serás desatés. Hércules Poirot es el prototipo de este género de personajes que no funcionan en la pantalla: sabemos que su *leit motiv* es: "hacer funcionar las pequeñas células grises", y su nombre un poco demasiado evidente (2) nos advierte inmediatamente que tenemos frente a nosotros a alguien que deja la sexualidad en la retaguardia. Ahora bien, sabemos que los personajes hitchcockianos, y el héroe del thriller en general, están gobernados por el deseo.

El laberinto es, por excelencia, el lugar y el movimiento de una iniciación. En este sentido, es sin duda un dispositivo arcaico (el psicoanálisis, técnica moderna, decía recientemente Lacan, es una anti-iniciación). Infero de esto que los laberintos no le interesan. En Freud, el análisis deja de funcionar, se vuelve estéril, en lo que él llama el ombligo del sueño. Se sirvió de Edipo y no de Teseo. Son los aficionados de arcaísmos, cada uno en su género, Jung por un lado y Bataille del otro, que, partiendo de Freud, o sea separándose de él, quienes se interesaron en el mito laberíntico (en Bataille, con el mito del ojo pinal y más tarde del Acéfalo). No es en el análisis sino en lo novelesco, en el relato épico, que opera el laberinto. Ninguna novela, ni film, ni relato son análisis. Son anti-análisis.

Lo que cuenta un thriller es una iniciación. A esto se debe que la narración subjetiva tiene una importancia particular, y es por esto que se intentó tantas veces en el cine, que sin embargo no parece estar hecho para esto. Los intentos no sólo estuvieron dados bajo la forma ingenua y grosera de *La Dama del Lago*, con la cámara subjetiva, sino más comúnmente con una voz *off* subjetiva, como en *La Dama de Shanghai*. Al final de esta película, mientras el héroe se aleja en la profundidad de campo, dejando en primer plano el cadáver de Rita Hayworth muerta por su marido en la galería de espejos (a quien ella acaba de matar también), escuchamos su voz *off*: "*Me quedaba por aprender a envejecer*", o algo así, (al término de un recorrido no menos laberíntico y asesino, Zazie en la novela de Queneau puede decir al menos, de ella misma, que ha envejecido). Este mismo procedimiento y la conclusión amarga la encontramos en ese thriller a la francesa que es *El Pequeño Soldado*. Al enterarse que la mujer que amaba, agente del FLN, fue torturada a muerte por los amigos OAS del narrador, éste dice en *off*: "*me quedaba por aprender no ser amargo, pero estaba contento, ya que tenía todo el tiempo por delante*", o algo así. Al cabo de un trayecto complicado, embalsosado de asesinatos, balizado por una Ariadna equívoca, de la que desde luego el héroe está enamorado, pero que al fin se revela alguien monstruoso (es el motivo de *La Dama de Shanghai*, *El Halcón Maltés*, *En Cuarta Velocidad* de Aldrich), el héroe se separa de lo que amó y gana así, por castración, la dignidad de su sexo, la madurez viril.

El suspenso no excluye necesariamente el misterio, pero tampoco dirige necesariamente el interés hacia él. Lo que cuenta es el trayecto del protagonista y la experiencia que vive. Es por esto, como dice Hitchcock, que las emociones son importantes, y ésta es la razón de porqué el suspenso en cine es una forma privilegiada.

El inventor del suspenso es Griffith. Y esto no es algo que se señale a menudo, ya que Griffith es conocido como el inventor del montaje y la utilización de planos cercanos, sobre todo del plano-detalle, en el montaje. Los soviéticos, como Eisenstein a la cabeza, se conocieron por el montaje y el plano-detalle, pero desatendieron la utilización pragmática que hacía Griffith y dieron a estas invenciones, bajo la influencia del futurismo, un sentido intelectualista (sabemos que Eisenstein creyó a partir de

(2) Une poire, literalmente una pera, en argot, un tonto.

(3) Buñuel llamaba la atención sobre este vocablo francés y su difícil traducción: "[...] esa operación previa y fundamental del cine, que consiste en separar y ordenar, simultáneamente, fragmentos visuales contenidos en forma informal en un guión cinematográfico. [...] La intuición del film, el embrion fotogénico pulpa ya en la operación denominada decoupage. Segmentation. Creación. Existencia de una cosa para transformarse en otra. Lo que antes no era, ahora es". La falta de un vocabulario adecuado indica siempre una falta de conceptualización, y si Buñuel se quejaba de que en España todavía hablaban como en el teatro, en la Argentina podemos decir que todavía hablaban como en literatura: libro (por guión), desglose, compaginación (por montaje). En un próximo número publicaremos este texto de Buñuel escrito para la Gaceta literaria de Madrid en 1927-1928. (N. de T.)

esto, poder adaptar al cine el *Ulyses* de Joyce y también *El Capital*). En Griffith, el montaje está esencialmente ligado al suspenso: persecuciones donde se adopta, en diferentes momentos, el punto de vista del perseguido y del perseguidor, etc.

Pero este tipo de puesta en escena emocional fue criticada, precisamente por su eficacia demasiado grande y la manipulación terrorista que implica, por el mismísimo André Bazin, quien señalaba la importancia del campo ciego en el cine: la función de máscara de la pantalla. Este estilo de puesta en escena que ya es clásico en el cine americano, Bazin lo llamaba con desprecio, el estilo "manija de puerta". ¿Por qué manija de puerta? Porque el *decoupage* (3) cinematográfico clásico puede reducirse, según Bazin, a una escena de este tipo: "Un personaje encerrado en una habitación espera que el verdugo venga a buscarlo (es, entre paréntesis, exactamente la situación de Asterión). En el momento en que el verdugo va a entrar, el realizador no dejará de hacer un plano-detalle de la manija girando lentamente". Aunque Bazin no lo marque, se trata, como se ve, de un condensado de suspenso. Bazin opone a este *decoupage* psicológicamente convencional, así lo llama, la profundidad de campo y los largos planos de la escuela neorrealista (de la que era contemporáneo) y también, curiosamente, ya que sus films están muy "montados" y repletos de planos-detalle, la profundidad de Wells. Estos films serían más democráticos porque permitirían al espectador elegir su punto de vista en la imagen.

No voy a debatir esto porque nos alejaríamos del tema. Señalo que el suspenso parte al indicar, según este ejemplo claro, la descomposición analítica del espacio y también como un espasmo del tiempo en la utilización de los planos cercanos. El suspenso implica necesariamente los planos cercanos, la restricción y la densificación del campo visual. Se podría dar una imagen diciendo que el suspenso hunde al espectador en túneles de angustia, en túneles de planos de los cuales no siempre es fácil salir, por poco emotivo que uno sea. Conocemos esa frialdad un poco irónica que a menudo tienen los espectadores "advertidos" ante lo que se llama la impresión de realidad del cine. Aquello de lo que se quiere escapar en este caso, es de lo que en esta impresión de realidad, constituye el brillo (*lueur*) de lo real (la expresión es de Roland Barthes), en este caso se pretende escapar del "mal encuentro". "Encuentro" en los films de Hitchcock, con la madre embalsamada de Psicosis, con el hombre de los ojos arrancados de Los Pájaros, etc., siempre al final de una errancia angustiante en el dédalo de una casa vacía y silenciosa. Los ojos arrancados, las órbitas vacías, son también una manera de poner en imágenes el punto ciego del sujeto.

Vuelvo entonces a Hitchcock, a quien Bazin no quería mucho. Todo el mundo sabe, que Hitchcock es el maestro del suspenso. También se lo considera actualmente, aunque desde hace diez años no haya hecho sino malas películas, como uno de los más grandes cineastas. Justamente, ocurre que hace un poco más de diez años, no se sabía muy bien si había que considerarlo como un cineasta mayor o un virtuoso de un género inferior. ¿Acaso el suspenso es un género inferior? Truffaut, en el prefacio de las *Conversaciones* que mantuvo con él, plantea la pregunta y la responde: "El suspenso no es una forma inferior del espectáculo, es, en sí mismo, el espectáculo. Un ejemplo: un personaje sale de su casa, toma un taxi y se dirige hacia la estación para tomar un tren. Esta es una escena normal en el interior de cualquier film. Ahora, si antes de subir al taxi, este hombre mira su reloj y dice: 'Mi Dios, es terrible, no alcanzaré nunca el tren', su trayecto se transforma en una escena de puro suspenso ya que cada bocacalle, cada policía de tránsito, cada cartel indicador, cada manipulación de la palanca de cambios van a intensificar el valor emocional de la escena".

Este ejemplo, por trivial que parezca, y que parece responder a la crítica de Bazin, es interesante en tanto muestra que es menos el laberinto quien engendra el suspenso, que el suspenso quien engendra el laberinto. Cuando la línea recta de la duración pura e indiferente es subitamente pasionalizada por un elemento más o menos arbitrario, se produce una especie de densificación del tiempo y el espacio se eriza, se cubre de obstáculos y se recarga de meandros. El laberinto, en este sentido, es un efecto del apresuramiento, es tiempo pasionalizado. El espacio de la pantalla, escribía Bazin, es centrífugo, es cierto, pero el tiempo de suspenso, a la inversa, es centrípeto, completamente orientado hacia el encuentro esperado o temido. Y nosotros estamos atrapados en esa doble espiral, que es la que forma el laberinto.

Evidentemente, este sistema implica un montaje, planos cortos, discontinuos, movimientos de aparato y una cámara no subjetiva (vimos cómo la cámara francamente

MITO COMO FOLK

subjetiva rompía el sistema), sino rodeando el sujeto (*sujet*), si se puede decir. Se trata indudablemente de un tipo de narración clásica, pero el suspenso, justamente, es el clasicismo; lo que se considera moderno son los anti-suspenso, Duras, Akerman, Straub, etc., cineastas por otro lado apasionantes pero que se esfuerzan más bien en llevar a la rutina el sistema del que hablo en este momento, así como a todos estos efectos de captura, ("que el cine se pierda", dice Duras).

Si el cine no se pierde somos, en efecto, capturados por él, como en las películas de Hitchcock. La definición más lapidaria que podríamos dar de un laberinto es: una *prisión ilimitada*. Es una contradicción en los términos, pero el laberinto es una contradicción en los términos, no tiene adentro ni afuera, como las superficies unilaterales, bandas de Möbius o botellas de Klein, que por otro lado podríamos considerar como especies de laberintos, si el laberinto no implicase siempre la errancia y el tormento de un sujeto. Desde este punto de vista, el colmo del laberinto es el desierto ilimitado: de este modo concluye un apólogo de Borges, en el mismo libro donde está *La Casa de Asterión*, un apólogo cuyo título es *Los dos reyes y los dos laberintos*. El primero de los dos reyes abandona al otro en un laberinto de bronce con innumerables escaleras, muros y puertas, pero el prisionero invoca el nombre de Alá y encuentra la salida.

Luego le toca hacer prisionero al otro rey, y le dice: "¡Oh, rey del tiempo y sustancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te vedem el paso". Y lo abandona en el corazón del desierto, donde muere de hambre y de sed. ¿Por qué evocar esta historia? Porque es aquella de la secuencia célebre de Intriga Internacional de Hitchcock, en la que el avión persigue a Cary Grant: "el modo en que vino la idea —dice Hitchcock— fue el siguiente. Quise reaccionar contra un viejo cliché: el hombre se dirige hacia un lugar donde probablemente lo van a matar. ¿Qué es lo que se hace en esos casos? Una noche oscura, en una esquina de la ciudad. La víctima espera parado bajo un farol alumbrado. Los adquirentes aún están húmedos por la lluvia reciente. Un plano-detalle de un gato negro corriendo por una cornisa. Un plano de una ventana con el rostro semicubierto de alguien que corre las cortinas para mirar hacia afuera. Una limousine negra que se acerca, etc. Me pregunté: ¿sería lo contrario de esta escena. Una planicie desierta, a pleno sol, sin música ni gato negro, ni rostros misteriosos detrás de las ventanas".

Es este vacío tan laberíntico como la figura más enrevesada, que yo atravesaré para encontrar la salida de mi recorrido. P.B.



Peicosis (Alfred Hitchcock)

FOTOGRAFIA

ROLAND BARTHES ANTE LA FOTOGRAFIA

POR EDUARDO GRÜNER

¿Se puede pensar teóricamente la fotografía?

No se encontrará en este libro una respuesta, si por ello se entiende la clausura de una incertidumbre. Sí, al revés, la apertura de un *espectro* —como se verá, no utilizamos el término inocentemente— de interrogantes a partir de la inmediatez de una captura del imaginario por parte de un cuadrilátero de papel brillante, captura de la que no está ausente una dimensión de acechanzas fantasmáticas.

La fotografía es el reino de lo único ("lo que la fotografía repite al infinito no ha ocurrido más que una sola vez: ella repite mecánicamente lo que jamás se podrá repetir existencialmente"); oponiendo lo mecánico a lo existencial, se opone el *automaton* (la repetición), es decir la insistencia de un Retorno, a la *tuché*, es decir a la Contingencia, al Reencuentro —pues nunca hay, en verdad, primer encuentro— azaroso. Pero ¿es realmente una oposición? Si la fotografía es por definición deictica —es un señalamiento, un llamado de atención— su dedo apunta a lo indeterminado, puesto que si no hay fotografía sin referente es porque para la fotografía el mundo es una infinita disponibilidad (cualquier cosa es digna de entrar en ella) y una absoluta transparencia (es el mundo mismo lo que vemos en ella, casi sin conciencia de que lo que tenemos en las manos es un trozo más de ese mundo). Pero ese mundo es el encuentro mismo de lo Real con su Repetición: el objeto fotografiado —mediador que asoma en el hiato entre el *Operator* (el fotógrafo) y el *Spectator* (aquél que mira la foto)—, ese objeto merece el nombre de *Spectrum* de la Fotografía, ya que "esa palabra guarda a través de su raíz una relación al espectáculo y le agrega esta cosa un poco terrible que hay en la fotografía: el retorno de la muerte". Pues la pérdida del propio cuerpo es lo *impensado* de la Fotografía: ella es, por primera vez en la Historia, y a través del *verse*, el advenimiento del mí mismo como otro, ("es antes de la Fotografía que los hombres han hablado más de la visión del doble"; es posible que la Fotografía haya trivializado el horror de esa alienación?). Esa pérdida es el resto caído de una operación de entrecruzamiento de por lo menos cuatro imaginarios. "Delante del objetivo yo soy a la vez: aquél que me creo, aquél que yo desearía me creyeran, aquél que el fotógrafo me cree, y aquél del cual él se sirve para exhibir su arte". Esta objetivación del sujeto no es otra cosa que una misera experiencia de la muerte: el "two" designa verda-

deramente *espectro*. Lo que esta fotografía singular revela es, entonces, el *eidós* oculto de la Fotografía: la Muerte. Y se trata siempre, para Barthes, de *ésta*, de una fotografía: no se puede, como en la semiología, analizar un criterio "corpus", como no sea a título de una colección de *corpus* (perdidos). Y no se trata, entonces, más que de una fenomenología del "rapport" transaccional (amoroso, pasional) con unas fotografías singulares que convocan mi atención, que por una u otra razón —las más de las veces desconocida e indecible— capturan mi mirada. Es claro que, tratándose de Barthes no se puede evocar la espera del momento en que ese amor singular permita el pasaje a la comunicabilidad de una proposición. Y ese momento llega; es la disyunción del "rapport" pasional en dos categorías: el *studium*. "que no quiere decir [...] el estudio, sino la aplicación a una cosa, el gusto por algo, una suerte de investimento general [...] por el cual yo me intereso en muchas fotografías, sea que las reciba como testimonio político, sea que las guste como buenos cuadros históricos: pues es culturalmente (esta connotación está presente en el *studium*) que participo de las figuras, los gestos, los decorados, las acciones". La otra categoría es el *punctum*: "esta vez no soy yo quien va a buscarlo (así como proyecto ni conciencia soberana en el campo del *studium*), es el quien parte de la escena como una flecha y viene a herirme [...] El *punctum* de una foto es este azar que, en ella, me apunta (pero también me mata, me apuñala)". Así, el *studium* se ubica del lado de una suerte de saber antropológico, de una Historia del Gusto, de una recuperación placentera de las Mitologías del Fotógrafo. Por el contrario, el *punctum* pertenece al campo del puro deseo del cual ningún saber podría dar cuenta ni encontrar el lugar, aún arbitrario, de codificación: a menudo, el *punctum* es un "detalle", es decir, un objeto parcial, (¿y también un fetiche?). "Dar ejemplos de *punctum* es, en cierto modo, *arrojarme*, *arriesgarme*". A partir de allí, el examen fenomenológico de Barthes puede efectivamente *arrojarse* a una dialéctica (o mejor, como diría Bakhtin, a una "dialógica", pues no hay aquí momento sintético, sino un fascinante movimiento de vaivén) que le permitirá oscilar —a partir de ciertas fotografías singulares— entre ambas categorías. Desde el punto de vista del *studium*, por ejemplo, puede reflexionar sobre la Fotografía en relación a la Pintura (ese fantasma que todavía hoy la atormenta), para concluir

que no es por ese sesgo que la Fotografía toma contacto con el Arte, sino por el del Teatro, a través de ese eslabón del que ya hemos hablado, la Muerte: "se conoce la relación original entre el Teatro y el culto de los Muertos; los primeros actores se desprendían de la comunidad desempeñando el rol de los Muertos: actuar era designarse como un cuerpo a la vez viviente y muerto: busto blanqueado del teatro totémico, hombre de rostro pintado del teatro chino, maquillaje a base de pasta de arroz del Katha Kali indio, máscara del Noh japonés; la Foto es como un teatro primitivo, como un Cuadro Vivo, la Figuración del rostro inmóvil y sombrío bajo el cual vemos a los muertos". Puesto que toda foto es contingente (y por lo mismo sin sentido) la Fotografía no puede significar —aprehender una generalidad— sino dándose una máscara. Es esa palabra, justamente, la que emplea Calvino para designar lo que hace de un rostro el producto de una sociedad y de su historia. La máscara es el sentido en su absoluta pureza (como lo era en el teatro antiguo). Es por ello que los grandes retratistas son grandes mitólogos: Nadar (la burguesía francesa, Sander (los alemanes de la Alemania prenazi), Avendon (la clase alta neoyorquina). Así, el examen de unos ejemplos, permitiría constatar que el *studium* engendra un tipo de foto que se puede llamar *fotografía unaria*. En la gramática generativa, una transformación es unaria si, a través de ella, una sola serie es generada por la base. Tales son las transformaciones pasiva, negativa, interrogativa y enfática. La Fotografía es unaria desde que transforma enfáticamente la "realidad" sin desdoblarla, sin hacerla vacilar (un énfasis es una fuerza cohesiva). Se trata de la búsqueda de la unidad, esa empresa "princeps" del sentido.

En esta unificación, el *punctum* —ese detalle aparentemente banal, azaroso, no buscado, brote de lo Real en el Imaginario de la máscara— es el que desgarrará la Unidad, la que desarticula la certidumbre del sentido; por ejemplo, la cercanía del tejido de un "slip" que cubre un órgano sexual en primer plano y que hace pasar la foto de la *pornografía* —codificación unificada del sentido— al *erotismo* —descenso y dispersión del deseo— (foto de Mapplethorpe). O los dientes arruinados de un niño sonriente mientras una mano anónima le apoya un revólver en la sien (foto de W. Klein). O el ridículo cuello Danton en la camisa de un niño estremeceador (foto de Lewis H. Hine). No todas las fotos que *puntúan* el estudio de Barthes son de grandes artistas de la Historia de la Fotografía (las hay: Nadar, Niepce, Kertész, Gardner, Avendon, etc.). A veces, tanto el *punctum* como el *studium* están en la más casual fotografía periodística, en la más frívola foto de familia. Pero en todas ellas, es el mismo principio el que preocupa al autor: el principio de *ausencia*, vale decir la Muerte, si es que sabemos enfrentarla bordeando la fascinación del papel satinado: "La fotografía no rememora el pasado (nada de proustiano en una foto). El efecto que produce sobre mí no es el de restituir lo abolido (por el tiempo, la distancia) sino el de atestiguar que eso que veo, ha sido [...]". La esencia de la fotografía es la de ratificar lo que ella representa [...]. Como Casandra, pero con los ojos



"El está muerto y va a morir" (R. Barthes)
A. Gardner: retrato de Lewis Payne. 1865.

fijos en el pasado, ella no miente jamás: o más bien, ella puede mentir sobre el sentido de la cosa, jamás sobre su existencia". Pero es que esa Verdad de la Fotografía es la misma del Mito y de la Magia: "La moda, hoy, entre los comentaristas de la Fotografía (sociólogos y semiólogos), es la relatividad semántica: nada de real, nada sino artificio [...]. Este debate es vano: nada puede impedir que la Fotografía sea analógica. Pero el poema de la Fotografía no está en la analogía (rasgo que comparte con todas las dases de representación). Los realistas [...] no toman en absoluto la foto por una copia de lo real [...] sino por una emanación del real pasado: una magia, no un arte". La Fotografía, a través de esta Magia enmascarada, es el lugar donde ha venido a refugiarse la Muerte en una sociedad donde lo religioso ya no es capaz de cumplir ese papel de resguardo. Pretendiendo conservar la vida, la Fotografía produce la Muerte: ella corresponde, quizá, a la intrusión, en nuestra cultura, de una Muerte asimbólica, extrarreligiosa, extraliteral, suerte de zambullida en la Muerte literal.

¿Por qué no es así también en el cine? En la Fotografía, un objeto se ha colocado delante del "agujero" y da la sensación de haberse congelado allí para siempre. Pero en el cine, ese objeto ha pasado delante del agujero: la "pose" se encuentra arrastrada y negada por la serie continua de imágenes; se trata de otra fenomenología, y por lo tanto de otro arte que comienza, aunque derivado del primero. Por otra parte el cine (de ficción) mezcla dos "poses": el "ha sido" del actor, y aquél del rol, la suerte que "no puedo jamás ver o rever en un

film actores que sé muertos, sin experimentar una especie de melancolía: la melancolía misma de la Fotografía". El referente fotográfico del cine no es un *spectrum*: el mundo fílmico, como el real, está sostenido por la presunción que Barthes llama *proteivista*: una tendencia hacia adelante, diegética, de perpetuo desarrollo constitutivo (la Fotografía rompe esa constitución, es un objeto *sin provenir*, de allí su melancolía, su patetismo).

Aun en sus pasajes más "teóricos", el libro de Barthes es un texto en primera persona. Como toda fenomenología poética —su tono, si bien manteniendo una voz propia, no deja de recordar por momentos a Merleau

Ponty, a Blanchot— no pretende dar cuenta más que de una relación *pasional* con su objeto (el "hilo rojo" que retroactivamente articula el texto es una foto, para nosotros invisible, de la madre del autor: es el *punctum* del libro, que Barthes fotografía con su escritura).
Y sin embargo...

Eduardo Grüner

Roland Barthes: *La chambre claire: Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinema, Gallimard, Seuil, 1980.

LA REPRESENTACION IMPOSIBLE

POR HECTOR GRISAFFI

Accionar el obturador de la cámara para tomar una fotografía supone la fase final de una operación selectiva en la que se han visto complicados el tiempo y el espacio. Esta elección implica doblemente a la violencia ya que fotografiar no sólo es una interrupción abrupta del tiempo, sino también un despedazamiento del espacio.

Toda fotografía fija un acontecimiento único que la imagen registrada repite al infinito, es un instante "congelado", un momento solitario y autónomo rescatado del olvido. Fotografiar es enfatizar, es aislar un acontecimiento, que la mirada ha solemnizado previamente, de entre todos los que suceden con simultaneidad para constituirlo en un *objeto* (la copia fotográfica) que refleja su continuo retorno. En este sentido la fotografía tendiente a la misión de conservar lo que fue —que al mismo tiempo de ser registrado ya se pierde en el pasado— para luego restituirlo tal como sucedió. Esta restitución, sin embargo, no es tan franca como cabría de esperar de un método de reproducción que goza del prestigio e inocencia de ser la pura denotación de lo real. Desde sus

comienzos la fotografía se empeñó en registrar todo aquello que fuera capaz de impresionar a la emulsión sensible. Un destino al que jamás aspiró ninguna de las demás artes imitativas. A diferencia de éstas, cuyos productos serían una interpretación de la realidad, la fotografía propuso una representación de lo real en la que se manifestara un "rastreo" tangible del objeto representado. Si bien una fotografía es *menos* que el objeto real, en ella hay algo más de éste que lo que habría en una pintura o en un dibujo, ya que después de todo, la imagen se forma por la "huella" que sobre la película deja la luz reflejada por el objeto. Se podrían esgrimir innumerables argumentos acerca del "realismo" de la imagen fotográfica, sin embargo ni la copia más cuidadosamente acabada podría modificar la irrealidad absoluta de la imagen en relación con la percepción directa. Esta circunstancia, cuya obviedad sólo es disculpable porque suele olvidarse su evidencia, impone recordar una observación de Robert Castel: "la fotografía es la representación de un objeto ausente como ausente". Lo que ella nos "devuelve" del pasado es una presencia

equivoca y esquivada: la presencia en imagen, esto es: una alusión irónica a la ausencia. "Cuando me descubro en el producto de esa operación —reflexiona Barthes frente a su propia fotografía— lo que veo es que me he convertido en Todo-Imagen, es decir, la Muerte en persona; los otros, el Otro, me despropian de mí mismo, hacen de mí, con ferocidad, un objeto, me tienen a su merced, a su disposición." La violencia mencionada al principio produce sus efectos, fotografiar es hacer del sujeto un objeto, siempre igual a sí mismo, que repetido infinitamente es testigo de un ultraje: el del tiempo. Frente a una vieja fotografía de uno mismo no se puede resistir la dudosa tentación de reconocer en esa imagen —como en las letras manuscritas de la infancia— los rasgos familiares que aún perduran, de calcular los efectos del tiempo sobre nuestro cuerpo, cargando las diferencias a favor del envejecimiento, de la muerte.

Así como es una fractura del tiempo, la fotografía también es una fragmentación del espacio, un recorte voluntario del mundo, o, si se prefiere, un enmascaramiento de todo aquello que el fotograma no registra. Lo que se enseña en una fotografía es un fragmento de la realidad que pone en marcha un relato que no llega a resolverse, que permanecerá indefinidamente en suspenso. Este despedazamiento del espacio se hace más evidente en aquellas fotografías que no siguen las reglas de composición de la representación clásica, en las que un desencuadre forzado presenta a la zona áurea desierta, dejando que la mirada del espectador vague hacia la periferia buscando una presencia, un punto donde fijarse y aliviar de ese modo la intranquilidad que el vacío produce.

Una fotografía de Ross Lewis (publicada en el *Photography Annual* de 1977) muestra las sombras que sobre el suelo proyectan diversos personajes —deportistas a juzgar por el calzado— de los que solamente se ven sus pies, mientras que el resto del cuerpo permanece fuera de campo. Este encuadre singular reproduce un efecto que suele ser a menudo utilizado por el cine, con la diferencia de que éste, en virtud del movimiento, de la diacronía de las imágenes, puede, mediante un reencuadre, un panto, etc., recuperar las presencias aludidas llenando el vacío y liquidando así la tensión creada; en la fotografía, en cambio, esta tensión persistirá haciendo de la imagen una narración trunca, planteando un enigma sin respuesta, en palabras de Pascal Bonitzer, "transformándola en el lugar de un misterio". En la fotografía de Lewis la escena transcurre más allá de los límites del fotograma. Esta "exterioridad" al cuadro es lo que le confiere a la imagen el carácter enigmático; en el centro del mismo no encontramos sino sombras de una escena ausente, una zona estéril que no hace más que poner en evidencia la singularidad del punto de vista, valorizando de este modo lo arbitrario de la mirada, descubriendo al mismo tiempo la violencia que el encuadre implica en tanto es una operación atomizadora de lo real que hace estallar al mundo en infinitas imágenes independientes entre sí. La fotografía convierte en discontinua a la realidad, niega la interrelación, despega las cosas de su entorno. invistiendo, así, a cada instante de un misterio



Desencuadre en Harlem.

cuyo develamiento es múltiple; la fotografía, en este sentido, invita a la especulación. Todo el peso del relato suspendido cae sobre el espectador que encontrará en la pura apariencia de la imagen diferentes respuestas al interrogante planteado. El recorte que del espacio hace el encuadre otorga autonomía a una imagen en la que eternamente se inicia una narración destinada a no narrar nada en tanto que todo relato se apoya en el tiempo para desarrollarse.

La ausencia de diacronía en las imágenes fotográficas y el carácter discontinuo que éstas le otorgan a la cosa fotografiada, consagran a este sistema de representación como un arte que si bien no "construye" sus productos (tal como lo harían la pintura o el grabado) en cambio "revela" aspectos de la realidad que solitarios, extraídos de ésta tanto espacial como temporalmente, se constituyen en soportes de un proyecto de interrupción violenta y despedazamiento cuya finalidad, en palabras de Daguerre, sería re-producir la Naturaleza.

Héctor V. Grisafi

Referencias

- Barthes, R., *La cámara clara, Escandalar*, V. 4 No. 1.
Bonitzer, P., *Desencuadre*, Rev. *Sitio*, No. 1, Bs. As., 1981.
Castel, R., *La fotografía un arte intermedio*, P. Bourdieu, Ed. Nueva Visión.
Sontag, S., *Sobre la fotografía*, Edhasa.

CRITICAS

LA SEDUCCION DE THANATOS

—GLORIA—

No queremos películas rosas,
sino del color de la sangre.

Jonas Mekas

Una cámara jadeante. Un montaje que es un *parpadeo*. Una iluminación como un temblor de claroscuros. El revoloteo de una cabellera rubia, el endurecimiento de una mirada gélida; una mano hundiéndose en la cartera, el brillo de un revólver 38 con el caño recortado, pedazo de metal vivo, contundente y obscuro: una, dos, tres explosiones ensordecedoras: la súbita mancha roja como una araña monstruosa violando la blancura de una pechera de camisa.

Gloria es un cuerpo de mujer en permanente carrera. "Ella" no es una bella, no se la sorprende nunca en la quietud exhibicionista de la deseable ni en el movimiento ondulatorio del ofrecimiento a la mirada o a la caricia. Sus ropas simplemente la *visten*, no están allí para hacer centellear la carne del muslo ni para dibujar la redondez del pecho: el erotismo de Gloria es un resto caído de su contigüidad con la Muerte, su poder de seducción proviene de la pasión helada que se deposita en ese índice que se curva sobre el disparador.

Se podría decir que Gloria es Gloria; ese cuerpo mortal cubre la pantalla, llena el cuadro de tal manera que soporta por entero el campo de lo visible, ella es la misma película —es decir, no sólo un espacio de relato, sino el propio material, la lámina fotosensible sobre la que se imprime una significación—. Cassavetes precipita sobre ese cuerpo una cámara en perpetuo movimiento, haciendo del tambaleante primer plano un recurso pictórico hiperrealista que retoriza hasta la amenazante respiración en el aleteo de las fosas nasales del personaje (ya había ensayado ese estilo en *Maridos* para llevarlo hasta la exasperación en *Una mujer bajo influencia*, solamente que allí Gena Rowlands era la amenazada por la locura: ¿Gloria será su venganza?). El hiperrealismo, sin embargo, capta la porosidad esponjosa de sus objetos

en una inmovilidad metafísica, casi nirvánica. Los encuadres de Gloria se parecen más a esos retratos de Bacon en los que los cuerpos están siempre cayendo, a punto de precipitarse en el vacío, la anticipación de una muerte horrible asomando ya tras la máscara rígida del rostro (la referencia a la pintura me evita ese lugar común de la crítica cuando dice de un film de acción que es "puro cine", con lo cual generalmente se quiere decir que es pura narración).

Gloria





La disolución del estereotipo de seducción femenina obligado por la iconografía de la "serie negra" —¿y qué duda cabe sobre la pertenencia de Gloria a esa rica y sin embargo hipercodificada tradición?— permite capturar en el propio ángulo de visión de ese cuerpo femenino la ruptura con una imagen (en el pleno sentido del término) de la Mujer en el cine gangster: ¿se puede pensar a Hawks, Dassin, Huston, Aldrich, Siegel, Melville o incluso Fuller fotografiando la femenina *decisión de matar* en unos ojos fríos, en una mano cerrándose sobre la culata del revólver? En esos autores, la mujer es siempre por lo menos un plano americano, un plano que permite la aprehensión de un cuerpo entero, estático y fulgurante. Cuando no es así es el rostro dulce o cínico, pleno de amor o de odio, la boca húmeda entreabierta para el beso o el insulto, pero nunca los dientes apretados y los ojos entornados, fijos en el blanco como los de Humphrey Bogart (Al borde del abismo de Hawks), Ralph Meeker (Bésame mortalmente de Aldrich) o Lee Marvin (Los asesinos de Siegel, A quemarropa de Boorman). Ni siquiera la Catherine Deneuve bogartiana de Hugo Santiago (en un film que por más de una razón le hace de espejo invertido a Gloria) tiene esa cualidad de amenaza ominosa que le imprime Cassavetes a su mujer.

No se trata, entendámonos, de una masculinización (verosímil feminista) del personaje: más bien al contrario, de una puesta en juego de cierta esencial "mujeridad" que en su ambigüedad radical puede acariciar la cabeza de un niño con una mano y apretar el puñillo

con la otra. Es ese deslizamiento del sujeto femenino operado por la cámara lo que transforma a Gloria en una verdadera (y, por lo tanto, trágica) parodia del género, y a Gloria en un ícono travestido. Parodia porque sin dejar de pertenecer al género lo trabaja, socavándolo desde adentro con un procedimiento de recreación del personaje —en el contexto de un género totalmente soportado en la solitaria centralidad del sujeto individual (léase: no dividido)— y travestido porque ese personaje es Sam Spade, Philip Marlowe o Mike Hammer sin dejar de ser profundamente mujer (y sin necesidad del "guiño" que significa ponerle un impermeable y un sombrero a la Deneuve en el ya citado film de Santiago): ninguno de esos hombres podría sostener la relación de Gloria con el niño, que la cámara sigue hasta los bordes mismos de lo interdicho en un final por demás ambivalente. Se ha hablado mucho sobre ese final en *slow-motion*, adscribiéndolo apresuradamente a una tradición concisiva del *happy-ending* cimentada en el prejuicio de que la cámara lenta es un recurso lírico de idealización del objeto. Sin necesidad de recordar cómo la "poética de la violencia" de Peckinpah revalorizó el fondo siniestro del recurso, ¿por qué no pensar la secuencia en relación a la maternal seducción mortal que Gloria ha ejercido a lo largo de todo el relato? Más aún en cuanto Gloria se resiste a pensarse súbitamente madre: solamente cuando ya no puede retroceder parece decirle a su joven seductor/seducido: "Y bien, a atenerse a las consecuencias". Y a partir de allí se lanzará hacia adelante, haciendo cambiar por completo el espacio, como si éste se cerrara

alrededor de su cuerpo y todo lo que cayera dentro de ese círculo estuviera irremisiblemente condenado a la obliteración, incluido el niño, que sospechamos ya para siempre transformado en apéndice de esa mujer-revólver: esos seudopodios del cuerpo desexualizado, glorioso, de Gloria —el revólver, pero también el niño— no son sino el pretexto y el instrumento de su venganza contra el que la amó, hasta la culminación de un moroso (y amoroso) repliegue sobre sí misma a través de ese ambiguo abrazo mortal ofrecido al niño (¿es casual que esa presuntamente idílica secuencia final se despliegue en el escenario del cementerio?). En la gramática dramática de Gloria todo es cálculo —empezando por el objeto-excusa de la Búsqueda, una pequeña libreta de números que ocupa el lugar de Santo Grial en esta saga femenina— y Cassavetes le imprime al film un riguroso ritmo calculado que el lente repite obsesivamente alrededor de la mujer.

Lo desconcertante es la construcción de una cerrazón del espacio por la cámara. Con un montaje nervioso y entrecortado, saturado de planos cortos, de acción concentrada, Cassavetes consigue el mismo clima de asfixia, de unificación espaciotemporal que a Miklos Jancsó (Los condenados) le costara sus interminables, tediosos plano-secuencias. La pantalla adquiere así un valor plástico que no suele ser explotado por un género siempre necesitado, al parecer, de la precipitación sobre la línea narrativa, sobre el eje unidireccional del relato. No es que aquí ese eje no exista, sino que aparece proyectado en profundidad, montándose sobre el elemento espacial, como si el relato estuviera ya contenido en ese cuerpo donde se acumula la tensión, siempre

dispuesto a estallar en el gesto de violencia.

Cassavetes ya había mostrado en su *opera prima* (Sombras, 1960) que podía "desinventar" el cine-verdad antes de que este hiciera moda. Ahora nos muestra cómo el film policial, film de máscaras marcado por la contención emocional del "héroe" para permitir que la Verdad eclosiona en el último minuto, sirve también para matizar el puro cuerpo como protagonista, atrincherándolo en una atmósfera irrespirable que apenas deja lugar para los espacios-cliché (las calles neoyorquinas de cemento y acero, la noche, las luces de neón, el cuadrilátero humeante del sótano jazzístico que el propio Cassavetes explotaba en una memorable serie de TV, Johnny Staccato). Si hay en Gloria una "lección de cine" (otro verosímil de la crítica) es la que una cámara puede renovar un género, y la de que un estilo —que en cine es, mucho más explícitamente que en literatura o pintura, una técnica— es el que escribe e inscribe el lugar de una producción de sentido en el tiempo fugaz de un imaginario intermitentemente acosado por las acechanzas de lo Real de un cuerpo amenazante.

Eduardo Grüner

GLORIA. USA, 1981. Escrita y dirigida por John Cassavetes. Producción: Sam Shaw. Fotografía: Fred Schuler. Música: Bill Conti. Interpretación: Gena Rowlands, Buck Henry, Julie Carmen, John Adames, Lupe Cuarnica, Jessica Castillo. Distribución: Columbia-Fox. Estrenada el 12-3-81 en los cines Sarmiento y Callao.

LA PASION DEL DOBLE

-DESESPERACION-

El sueño más querido de un actor es transformarse al lector en un espectador.

Nabokov

La visión en Buenos Aires de la película Desesperación, de Rainer Werner Fassbinder, acumuló desconcierto y comentarios entrecruzados que no encontraron esclarecimiento alguno por parte del periodismo especializado. El casi unánime "visto bueno" que recibió la adaptación de la novela de Nabokov, no fue acompañado de ninguna reflexión sino más bien —y como siempre— la crítica se limitó a contar el argumento: gastado recurso que desconoce la heterogeneidad radical entre el relato fílmico y aquello que podríamos llamar la tradición novelística del siglo pasado.

Este desfasaje que ignora que los resortes narrativos son diferentes en cine y literatura, encuentra en Desesperación un límite infranqueable, ya que Fassbinder no cuenta una historia lineal (comienzo-desarrollo-fin), rellena con los consabidos estados psicológicos de los personajes, sino todo lo contrario: en esta película el

argumento es el excedente de una narración cinematográfica que avanza al ritmo de una serie de repeticiones en donde son atrapados tanto los personajes como el público.

LA IDENTIFICACION IMPOSIBLE

La película Desesperación está construida en el filo de una serie de repeticiones que cristalizan un efecto "siniestro", en medio del cual circulan los personajes como prototipos incógnitos ante los cambios que se producen en la Alemania de 1930. En el caso del personaje central (Hermann), esta atmósfera lo lleva a desarrollar una estrategia con la que intenta evitar la ruptura que implicó el ascenso del nacional-socialismo, recurriendo a una estrategia de la que se convierte en víctima.

Este efecto "siniestro" provocado por la repetición, se verifica en dos niveles distintos y ataca a dos sujetos diferentes.

Por un lado está el público, a quien se fuerza a mirar, a través de vidrios en los que se recortan figuras opacas

y sobre las cuales se reflejan los personajes, que pueden o no estar en el campo de la cámara (inagotablemente movidiza), produciendo de este modo superposiciones de hasta cinco imágenes que dificultan la estabilización de la mirada. A esto se agrega la repetición de actores en roles diferentes: en la escena de la taberna, la noche de Navidad, hay un figurante que luego es el pintor inmigrado que va a la casa de Hermann y a quien éste confunde con su pretendido doble (Félix). El policía de la película muda se llama Brown, y el que llega al final para interrogar a Lidia (la esposa de Hermann) Brun, y no sólo se parece a Brown por el modo en que está vestido, sino también a Hermann en las escenas en que éste usa bigotes. Otro figurante que entra en esta serie de parecidos, es el personaje que en la escena de la taberna está sentado con una mujer de tez amarilla y rostro cadavérico que asiente y sonríe durante todo el diálogo de Hermann con el agente de seguros de vida Orlovius. En otro diálogo que estos dos personajes mantienen en la calle están vestidos exactamente igual, cuando terminan de hablar y Hermann va hacia el café desde donde presenciara la agresión nazi al almacén judío, vemos que en la mesa en la que estaban sentados los dos practicantes sumidos en el juego del ajedrez hay otras dos personas (¿se había vuelto un lugar peligroso?). Algunas frases se repiten en boca de diferentes personajes. Cuando Hermann llega al último albergue donde caerá en manos de la policía, diciendo que no se trata sino de una película, le comunican que hace un año pasó por allí un equipo de filmación.

Lo curioso de este encabalgamiento de repeticiones, que son la materia prima de la narración, es que si bien crean un malestar en el espectador, no son en absoluto registradas por el personaje, quien sufre a su vez una serie de repeticiones de las que se mantiene alejado al espectador. Hermann encuentra un doble que no se le parece en absoluto (esto causa desconcierto) y tiene una sensación de *déjà vu* (el cuadro visto en el taller de Ardalón que cree reconocer en el cuarto del hotel donde hace desvestir a Félix) del que el público no participa. Pero esto puede explicarse por el hecho de que en el cuadro visto por primera vez había dibujado una svástica, marca que transforma al cuadro en algo no metabolizable (asimilable) —sobre todo para un judío alemán en 1930— y que entonces puede reaparecer en otro lugar.

La referencia al nazismo, que no figura en ningún momento en la novela de Nabokov, será el articulador mayor de toda la historia al mismo tiempo que marca la escisión —la identificación imposible entre el público y el personaje— que hace que uno se fascine allí donde no se fascina el otro. Para el espectador el nazismo es un hecho histórico (que Fassbinder quiere que no olvidemos) mientras que para el personaje implica la posibilidad de la muerte.

Este movimiento en espiral donde la política marca las vueltas, produce un enfriamiento y el despegue de cualquier fascinación especular a la que el cine nos tiene acostumbrados y ubica a esta película en el movimiento de vanguardia.

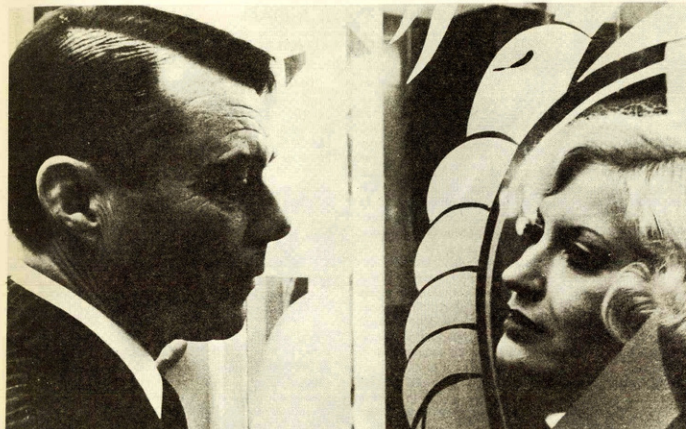
En el relato de Nabokov, el encuentro de Hermann con su "doble" se plantea en las primeras páginas, y las razones del mismo son de orden metafísico: su relación con la muerte y la posibilidad de la obra de arte cuando Hermann encara el crimen perfecto ("Aquél en el que el asesino es la víctima"). En todo caso pareciera ser un puro efecto de escritura y las consideraciones del personaje no terminan de explicar su obsesión.

En cambio en Fassbinder, en la medida en que introduce la política, la aparición del doble (el encuentro contingente deberíamos decir) obedece a algo muy preciso: la degradación de su objeto predilecto (el chocolate) cuando es vituperado por el industrial pronazi que Hermann visita en la fábrica. El pasaje y la caída del chocolate al excremento ("Your fuck chocolate" exclama el industrial nazi) luego de que Hermann confiesa su origen judío ("Mi madre era una Rotchild") precede a la escena en la que encuentra a Félix en el laboratorio transparente.

¿Pero qué es el chocolate para Hermann? Objeto de degustación exquisita y manjar predilecto de la madre ("Mi madre pasaba el día comiendo chocolate") es el sustituto de otro objeto más importante de intercambio entre el niño y la madre: para Freud era claro, el primer objeto de intercambio es la caca, que la madre demanda y que el niño retiene u ofrece como regalo máximo; pero si de esto no se puede deducir ninguna pedagogía del recién nacido es porque el niño, en este intercambio, se reduce pura y exclusivamente al objeto. En este sentido, en la historia de Hermann, el chocolate es el objeto sublimado que puede degradarse en cualquier momento hasta sus orígenes, donde aparecerá, ya no como objeto deseable, sino como objeto causa del deseo. Esta aparición brusca del objeto, paraliza el circuito del deseo y la aparición del doble tendrá el efecto saludable de volver a ponerlo en marcha: Hermann reducido a la nada encuentra en Félix la posibilidad de volver a desear, en nombre de un bohemio pobre y vagabundo que sólo le pide a la vida heredar el jardín de un amigo muerto. Por lo demás, la diferencia de clase social entre Hermann y Félix, marca un recorrido que alejará a Hermann de ese punto de partida al que lo arroja nuevamente el nazismo y que es, ni más ni menos, la omnipotencia del Otro, la madre, a cuya glotonería insaciable el hijo consagra su vida.

En manos del nazismo el chocolate pierde su bello envoltorio lila y sirve para fabricar muñequitos que, como soldados de plomo, evocan el militarismo alemán, pero paradójicamente, hacen amontonarlos en un primer plano para el que lo evocaba sea la imagen de los campos de concentración. En cuanto al color en sí, Hermann señala irónicamente que quizá sea más apropiado el uniforme color ocre del nazismo para vestir a sus empleados, que el lila que adoraba su madre y que usa su mujer.

La disponibilidad de Hermann al juego del doble que se combina con el voyeurismo perverso que le permite gozar con su mujer, sin comprometer el cuerpo, sufre con la



Llegada del nazismo, que implica la caída de su objeto predilecto, un cambio en lo real, y pone en juego la muerte: ya no la pequeña muerte del acto sexual diferido, sino la muerte real. La estrategia para su consumación el personaje la toma del trabajo del actor suplente, del doble, en el cine. Esta introducción del cine en el cine, implica para el narrador de *Desesperación* un nuevo doblez con el que Fassbinder agrega un nuevo círculo a la historia.

EL DOBLE EN EL CINE

El origen del tema del doble es tan remoto como la existencia misma del hombre, y esto porque ataca directamente las raíces del sin-sentido de la vida. En el mito de Narciso se contrabalancean los términos de las oposiciones vida/muerte, imagen perfecta de la belleza/desintegración cadavérica de la imagen. La paradoja en la que se soporta la belleza mítica de la imagen, es la delgada superficie de reflejos que una suave brisa puede descomponer, y que para mantenerse reluciente necesita del agua estancada, cristalizada y rígida como la máscara de la muerte.

"Cuando una hoja caía lenta —escribe Nabokov, en sus cavilaciones sobre el doble— desde las profundidades umbrosas del agua salta revoloteando para encontrarla su doble inevitable. El encuentro se producía en completo silencio. La hoja caía girando hacia abajo y girando hacia arriba se levantaba hacia ella, con ansiedad, su reflejo exacto, hermoso, letal". Esta paradoja fascinante como los espejos, figura en la literatura de todas las épocas,

donde el arte del escritor promueve parecidos y semejanzas que el lector no puede poner en tela de juicio. Estos puntos de encuentro ejercen una atracción inexorable y son obtenidos, congelados, por una escritura que se apodera de la mirada: "No podía apartar mi vista de aquellos encuentros inexorables", concluye Nabokov el párrafo anterior.

Pero en cine ocurre algo muy distinto, ya que el doble se alcanza sólo por medio de subterfugios y triquiñuelas ("Una línea sin espesor que separa la pantalla en dos" le explica Hermann a su esposa), que necesitan un asentimiento por parte del público, quien se deja engañar, y cuya participación es tan necesaria como las técnicas que el cine emplea para producir lo imposible. O sea: allí donde la literatura puede seguir produciendo sin violentar su materia prima (la escritura), el cine debe recurrir a un ardid técnico que inevitablemente arrastra consecuencias ideológicas. Truco, trampa y fascinación ante la trampa que Fassbinder denuncia, devolviendo su consciencia al cuerpo de la que el cine lo había despojado al sacralizarlo en el culto de la imagen.

Mario Levin

DESESPERACION (Despair). Dirección: Rainer Werner Fassbinder. Libro: Tom Stoppard. Música: Peer Raben. Fotografía: Michael Ballhaus. Sonido: James Willis. Libro original: Vladimir Nabokov. Interpretación: Dirk Bogarde, Andrea Ferrel, Volker Spengler, Klaus Löwitsch, Alexander Allerson, Bernhard Wicki, Peter Kern.

CINE Y SOCIEDAD

-ENEMIGOS NATURALES-

Enemigos Naturales es lo que podría denominarse un film de clase, en el doble sentido de la expresión. Por un lado, plantea la indudable intención de profundizar en la búsqueda de determinadas miserias de un sector específico de la sociedad norteamericana de hoy, la *upper middle class* de corte intelectual, al mismo tiempo que aparece como un film inserto dentro de una problemática que implica la propia estructura de la producción cinematográfica en USA. Dentro de este contexto, la película apuntará a definir la crisis de esa clase, producto de las dificultades de acceder a la realización de un cine con determinado grado de compromiso.

Este entrecruzamiento entre el análisis del producto y, digamos, su modo de producción, aparece quizás como el nudo ideológico del film y serviría como base de sustentación para una crítica del mismo. Obsérvese que, de modo muy sugestivo, el nombre de la productora es *Utopia Productions*. ¿Acaso esto no tiene que ver con la postura del realizador y de los que arriesgaron el dinero?

Enemigos Naturales sería entonces una propuesta sobre un cine en vías de realización, más que una obra concluida, cuya validez y viabilidad sólo podrá determinarse a posteriori.

La historia es clara. Paul, el protagonista, decide un día liquidarse junto con su familia. «Las razones», siente que la vida ya no tiene sentido, y que la voluntad ha desaparecido sin dejar esperanzas. Y como de voluntad se trata, Paul, al confesarse ante su amigo-escritor Harry Rosenthal, recurre a Nietzsche para explicar que todo está perdido: «El hombre prefiere la nada antes que no tener voluntad». Pero es su articulación con lo social lo que permite que consideremos como justa la comparación que se hizo entre Paul y el Steiner de *La Dolce Vita*, en tanto este personaje anunciaba también la desintegración de una clase social arrastrando en su caída a la sociedad entera.

La «caída» de Paul, el realizador la explica a partir de una estructura familiar en la cual la relación afectiva se encuentra definitivamente terminada, aunque persistan determinados actos residuales de una vida anterior: la consumación de actos sexuales mecanizados o actitudes de servicio (como cuando su mujer lo lleva y lo trae diariamente con el auto desde la estación de tren). Los dos momentos en los que puede señalarse un intento de ruptura son: durante el coito anal con su esposa —donde el desinterés de ella muestra que el sexo no es ninguna base de sustentación— y con la mujer que encuentra en el tren. Pero el sexo no es el límite de nada y como síntoma, no es ninguna barrera para la crisis de la situación. En cuanto a sus hijos, a pesar de estar apenas perfilados, no dejan de aparecer como evidentes productos de la monstruosa máquina de la sociedad de consumo, y por consiguiente no tiene sentido —para el personaje— que sigan viviendo.

Todas estas reflexiones de Paul, se originan entonces en el núcleo familiar, porque más allá de un mundo exterior que lo asedia, es la frustración de su necesidad de conformar una organización familiar armónica lo que parecería conducirlo a la catástrofe. Es por esto que dirige su mira a la familia y dispara.

El tono épico del desarrollo del relato a través de los arquetipos de una sociedad debilitada (el astronauta, la escritora, la mujer del tren), sirve en suma para encontrar la comprobación y la justificación de su acto final, pero genera al mismo tiempo la propia debilidad del film. La aparente desesperación del realizador Jeff Kanew por decir ya y ahora, lo lleva a plantear una presentación sucesiva de personajes a modo de galería que convierten el relato en un cóctel retórico y lo conducen a una trampa intelectual, como la trampa que lleva a Paul a su final: la de dejar de creer. Hay, en cierto sentido, una especie de ligereza, un tocay e irse sobre la superficie de determinados problemas, una falta de profundidad que da la sensación de hallarse frente a personajes artificiosos introducidos a presión, frente a hechos contruidos a partir de presupuestos ideológicos, ignorantes de la mismísima realidad de esos personajes. Quizás la estructura épica, que conforma la parte central del film, acentúe esa impresión. Quizás. Pero la secuencia del múltiple encuentro sexual en un hotel, en una especie de sesión de psicoanálisis de entrecasa frente a cinco prostitutas impecables es verdaderamente insostenible.

De todos modos la película está construida y justificada a partir de dos o tres secuencias fundamentales, donde Kanew expresa una intención clara por lograr la concreción de un tiempo alejado de la manipulación clásica del cine americano. Para esto procede a generar un cierto acercamiento al tiempo real de la acción, a lo que agrega el uso de distancias focales cortas y cámara fija para imprimir un espíritu de realidad más acentuado. Por otra parte, el hecho de que use un narrador en off a modo de flujo de pensamientos del protagonista, adiciona una sensación de cámara-observador omnisciente, propiciando al mismo tiempo que un cierto distanciamiento analítico, una fusión entre espectador y narrador dotando a esos tramos de una sensación de extrema frialdad, pero que funciona como punto de anclaje para la identificación.

Este enfriamiento es visible, por ejemplo, en la excelente escena en la que Paul perpetra —esa es la palabra— el acto sexual anal con su mujer, quien está absolutamente desconectada y sometida a la acción agresiva, escena que nos sacude sólo en el plano ideológico y no en lo emocional. Agreguemos que esta escena bastaría por sí sola para dar un cuadro exacto de los senderos por los que transita esa clase norteamericana. Pero aquí, contrariamente al cine yanqui que se preocupa por mostrarnos la violencia a modo de folklore del contexto, se trata de un hecho que nos afecta directamente.

el ámbito cerrado de un dormitorio entre dos personas que han formado alguna vez una pareja y que tal vez se han amado. La violencia al extenderse al medio privado (¿al privatizarse?), provoca la sensación aterradora del film, y esa vaga necesidad de empujar nuestras culpas hasta el vómito.

Del mismo modo que el personaje de *Taxi Driver* (figura patológica emergente de un grupo social dado, y producto de la guerra de Vietnam), que decide asumir la misión particular (salvadora), y hacer justicia por sus propias manos, Paul (también veterano de Vietnam) elige un camino parecido y se arroja el papel de decidir para él y su familia que ya nada es posible. Así, en la última y molemosa vuelta de tuerca del final, donde rechaza cualquier alternativa frente a su mujer desesperada y esperanzada, Paul «demuestra» la inutilidad de cualquier concepción hacia una realidad incontrolable, y muestra la decisión y claridad de Kanew, de construir un personaje de «solidez» ideológica.

A partir de esto, es posible encontrar actitudes semejantes en cierto sector de la clase media durante el proceso previo a la ascensión del régimen nazi en Alemania, en la medida en que lleva a plantear el ejercicio de la violencia individual como último medio de salvación, y un modo de acabar con las miserias morales. En este sentido, y sólo en este, Paul es un fascista.

Film contradictorio de cualquier modo. Ya que por momentos se asiste a algo que pareciera no terminar de encontrar su forma precisa, como si la historia —tal vez el guión— se fuera armando por la yuxtaposición de microhistorias. Aparecería así una suerte de hueco central con rellenos por aquí y allá, siendo en la periferia donde habría que ir a buscar los elementos esenciales donde coincidirían entre sí dan los personajes, más cinematográficos de los que ya hablamos.

Agreguemos el acierto en la elección de actores, ya que se adivina la intención de optar a partir del guión y no de nombres.

En suma, ya cansados de enfrentarnos periódicamente



Enemigos Naturales

con películas perfectas, producto del Supremo Oficio del Cine Americano, con las hermosas fotos de álbum desplegadas a lo largo del aburrimiento de historias insoportables, bien vale, de repente, ser espectadores de un film, que aparece como testimonio de una batalla del realizador para escapar de las circunstancias y poner en tela de juicio determinada realidad, incluyendo al cine del mismo país.

Enemigos Naturales es una obra quebrada, incompleta y discutible. Pero es sin duda a partir de esos adjetivos desde donde se puede «criticar» la importancia de este film.

Hugo Furno

ENEMIGOS NATURALES (Natural enemies). USA, 1980. Dirección: Jeff Kanew. Libro cinematográfico: Jeff Kanew, basado en la novela de Julius Horowitz. Producción: Harry Daley y Robert Burke. Fotografía: Richard E. Brooks. Música: Don Ellis. Color. Panorámica Interpretación: Hel Holbrook, Louise Fletcher, José Ferrer, Viveca Lindfors, Patricia Elliot.

LA POSESION DEL AMO

-LA TERCERA PARTE DE LA NOCHE-

La crítica ha recibido muy bien a esta nueva película del realizador polaco Zulawski. Se han dicho algunas cosas acertadas sobre ella y muchas desacertadas. Una de ellas, que es una clara denuncia de los excesos de las hordas fascistas en Varsovia; otra, que se trata de un amargo film sobre la naturaleza de la conducta humana, etc.

Empecemos por el principio: el argumento, la ambientación y sus porqués. Se me ocurre que ubicar a los personajes en la Varsovia tomada por los nazis implicaba para Zulawski un doble riesgo: 1. que se confundiera su objetivo con el de mostrar las barbaridades de los fascistas durante la ocupación; 2. caer él mismo en lo que podría ser un film de denuncia social. Ahora bien,

se preguntarán ustedes: «Si Zulawski no quiso hacer un film de denuncia, ¿por qué lo ambientó en la Varsovia ocupada?». Y yo responderé: «¿Por qué no toma una actitud más militante, más explícita, a favor de un bando o del otro? ¿Por qué el personaje principal (Leszek Telesynski, Miguel) adhiere a la resistencia sólo cuando los nazis matan a su mujer? ¿Por qué en el último plano del film los cuatro jóvenes que entraron en la casa de Miguel y mataron a Elena y a Lucas (el hijo), no llevaban botas militares ni breeches? ¿Por qué todos los nazis aparecen casi siempre en cuadro a la carrera o de espaldas, o son nada más que sombras? Y por último, si se trata de una denuncia social, ¿por qué ese tono exacerbadamente barroco con cámaras subjetivas por

pasillos que están en subjetiva... (¿de quién?) siguiendo como que anteriormente servía de subjetiva? ¿Por qué ese tono general de confesión susurrada?"

Ahora bien, me dirán, ¿y por qué Varsovia en la ocupación, entonces? Una razón puede ser poner a los personajes en un clima de desesperada paranoia, de hacerlos actuar en situaciones límite que permitan a la vez que el discurso, la acción de los personajes.

Otra, puede ser la alusión inmediata a Dios que hay dentro del film, la más marcada en boca del padre de Miguel que, frente a los cadáveres de la esposa de su hijo, la madre de su hijo y el hijo de su hijo (así es como los nombra, a pesar de referirse en un momento a los tontos lo abandonan), invoca, en el hijo, la figura del Padre.

Por otro lado, sí nombra a Miguel como a su hijo, y sobre la hermana de Miguel éste dice en un momento a su padre: "Se han llevado a tu hija". Hay en todo esto otro mensaje que más tarde voy a analizar. Dice algo como: "Señor, tú que dejas desvalido al oprimido. Tú que culpas a dejas que se culpe al inocente..." y otra serie de reproches por el estilo, que son a la vez un enunciado de lo que pasaba en ese momento bajo el terror de los nazis, y que terminan con la súplica: "No tengas piedad de nosotros". Un claro pedido de castigo.

Ocupación nazi, soldados y agentes que brotan en el cuadro de todos lados siempre matando y torturando, siempre ocultos en rápidos movimientos de cámara, fuera de campo; ubicuos como Dios.

Vayamos ahora a la historia: la mujer de Miguel, Elena, lee el Apocalipsis, y la cámara nos muestra en planos sucesivos, voz en off, distintos paisajes campestres desolados pero que hacen un sutil contrapunto entre la imagen y lo que se dice. La voz de Elena en off dice:

"Los siete ángeles de las siete trompetas se dispusieron a tocar. Tocó el primero. Hubo entonces pedrisco y fuego mezclados con sangre, que fueron arrojados sobre la tierra: la tercera parte de la tierra quedó abrasada. Tocó el segundo ángel. Entonces fue arrojado al mar algo así como una enorme montaña ardiendo y la tercera parte del mar se convirtió en sangre. Tocó el tercer ángel. Entonces cayó del cielo una estrella ardiendo como una antorcha. Tocó el cuarto ángel. Entonces fue herida la tercera parte de la luna y la tercera parte de las estrellas; quedó en sombras la tercera parte de ellas, la tercera parte del día, la tercera parte de la noche."

Y en el cuadro no pasa nada. Sólo bosques brumosos, solitarios. Ni un indicio de violencia.

Esto sugiere que se trata de otro Apocalipsis donde nada sucede. Y me recuerda la frase de Mallea: "Me moriré. O algo peor; no me moriré, pero todo habrá muerto en mí".

Luego, en la historia, vendrá el enlistamiento de Miguel en la resistencia, una misión donde lo hieren y en la cual conoce a Marta, interpretada por la misma actriz que Elena. Y es ahora cuando la historia y la identidad de Miguel empiezan a recomponerse para el espectador y para el propio Miguel. Identidad destruida o diseminada a raíz de la muerte de Elena. Zulawski destruye el tiempo de una manera muy especial. Digamos que el



La Tercera Parte de la Noche

forma de Saura pero con intensiones de construir y no de narrar una historia. Pero necesita del presente como puerta a ese pasado. Un presente que sólo se vive como referente a ese pasado.

El amor que nace entre Marta y Miguel cuando éste le ayuda en el parto, va a hacer las veces de espejo en el cual Miguel va a reconstruir su pasado y con él su identidad. El amor es elemento de reflexión constante durante todo el film. El cebado de los piojos es analizado por Marta-Elena en una *descuición* de Miguel como un acto de amor y hasta de amor maternal. Doble esclavitud entonces: el régimen nazi y el amor.

Hay una especie de figura parásito en Elena que quiere a Miguel para procrear y en Marta que no quiere que su marido salga en libertad. La historia de los piojos que deben ser cebados para con ellos hacer suero contra el tifus representa una buena metáfora del amor entre un hombre y una mujer. Alguien dice en un momento refiriéndose al cebado: "Es como si donara un litro de sangre a su hijo".

De alguna manera existe el rechazo por el padre y por el hijo como forma de establecer la libertad, como forma de encontrar la identidad. Al hijo se lo reconoce en la figura del hijo de Marta en ese presente interconectado con el pasado. Al padre se lo destruye. Pero a quien no puede destruirse es al otro padre, a Dios, que preside una de las tomas finales donde Miguel, herido de muerte, se retuerce bajo el triángulo y el ojo en un bajorrelieve en la pared.

Miguel trata de apresar su pasado como apresan a los piojos para quitarles los excrementos, hacerse dueño de su destino rescatando al marido de Marta, pero fracasa y cae en el cuadro donde Elena-Marta lo espera recitando el Apocalipsis.

La cámara está manejada con una maestría única, creando climas de encierro, de asfixia (*travelling* alrededor de una mesa donde los cebadores mantienen un diálogo con Miguel). Los planos cortos abundan creando un clima de paranoia insoportable. Los actores trabajan en momentos al mejor estilo Meyerhold, con la cámara acosándolos y quedando ellos como títeres movidos por cables invisibles. La cámara de Miguel es un espejo, un

travelling de seguimiento cámara en mano, seguimiento de un hombre que intenta destruir su destino para comprenderlo, para encontrarse a sí mismo, y que se encuentra, pero muerto, y por causa.

Nestor Grassi

LA TERCERA PARTE DE LA NOCHE, Polonia, 1975.
Dirección: Andrzej Zulawski. Guion: Andrzej y Mirosław Zulawski. Fotografía: Witold Sobocinski. Música: Andrej Korzinski. Interpretación: Malgorzata Braunek, Leszek Teleszynski, Jerzy Golinski y Jan Nowicki.

-UNA MUJER POSEIDA-

Son pocas las películas que nos llegan donde la marca del realizador tiende a explicitarse, y en general, las discusiones que promueven son producto del desconcierto que causa la imposibilidad de pronunciarse a favor o en contra (según verosimilitud del argumento o la belleza de la fotografía, ¿en colores?), como si el lugar del autor-realizador, hiciera pantalla a los convencionalismos del gusto.

En las películas de Zulawski, más en *Una Mujer Poseída* que en *La Tercera Parte de la Noche*, este efectopantalla deja al espectador fuera de una relación que funciona en un solo sentido, obtura las fisuras con una cámara que tapon —por su movimiento exacerbadamente arbitrario— las incertidumbres de la película, y plantea un espectáculo que, al exagerar la puesta en escena (dramática o más bien histórica), remite las resoluciones a decisiones arbitrarias y no a una lógica interna del film.

De este modo, *Una Mujer Poseída*, se convierte en una zona inestable —que se reconstituye por medio de un *filmage* altamente controlado— entregado a la maestría del Amo: amo de la técnica y amo de los actores, como lo explicita Isabelle Adjani en la secuencia del salón de baile, donde luego de haber ejercido la violencia contra sus alumnas, se vuelve hacia la cámara —habla casi mirándola— y se rinde ante ese Otro al que le dice *deberle* todo (aunque no recuerdo exactamente las palabras). Y amo del argumento: el chico, en la bañera, ¿se ahoga o no?

Este efecto de cierre producido por el lugar del autor, parece condenar al público a una posición pasiva-voyeurista, hecho más o menos cansador, en la medida en que la película no le hace "señal" en ningún momento. Más atento por esta anulación, Zulawski utiliza en *La Tercera Parte de la Noche* (como lo señala Grassi), un fuera-de-campo "fuerte" con el clima de la ocupación, pero este efecto no logra reemplazarse con el muro de Berlín en *Una Mujer Poseída*.

En *La Tercera Parte de la Noche*, donde el dominio está menos exacerbado, los contactos entre el público y la película se rompen en el trance demofónico en el que caen los actores en los momentos de dramatismo, por



Una Mujer Poseída

lo que la "explicación", "resolución" o el "avance" de la película se remite a un más allá más ocultista y parapsicológico que oculto. En cambio, en *Una Mujer Poseída*, en la medida en que la película se inicia con ese estado de posesión, el cierre es inmediato, y el aburrimiento debido a la arbitrariedad se instala más fácilmente. De ahí en más, en este campo que avanza según movimientos diafrágmáticos (donde la ley de cierre se posee de antemano, por lo que el remate —como ya veremos— es obligatoriamente retórico), Zulawski puede contar la historia más descabellada —¡lo que no hay que hacer para atraer al público!— o la alegoría más banal que postula que el goce de la mujer es falco-tentacular, pero que no acaba con los sentimientos maternales aunque destruce hogares: y esto para deleite de comentaristas literarios que no ven la película, contentos de salir de la sala con su argumento auestas.

En cuanto al final, donde el espectador pierde su última chance, termina por borrar cualquier posible incertidumbre. Zulawski termina por dos veces consecutivas encontrando al doble (en *La tercera parte...* y en *Una Mujer...*), que no es sino un efecto retórico —o sea una solución que reactualiza el problema más que cerrarlo— y un subterfugio técnico-ideológico que, por ejemplo, Fassbinder se dedica a desmontar en *Desesperación* (véase la crítica), pero que en Zulawski termina anulando la película misma.

Mario Levin

UNA MUJER POSEIDA Coproducción francoalemana, 1981. Realización, guión y diálogo: Andrzej Zulawski. Asistente de dirección: Eva Maria Schonecker. Director de fotografía: Bruno Nuyten. Decorador: Holger Gross. Ingeniero de sonido: Karl Heinz Laubs. Música: Andrzej Korzynski. Montaje: Marie Sophie Dubus. Producción: Oline Productions, Marianne Productions, Sonno Film Production. Productor delegado: Marie Laure Reyre. Interpretación: Isabelle Adjani, Sam Neill, Heinz Ben-tenet, Marit Cartensen, Michael Hogen.

FALSIFICACION DE IMAGENES

-EXCALIBUR-

En el origen de toda sociedad histórica y de esa sociedad de fantasmas que se llama individuo perdura, indeleble y fundante, la huella de un mito. La historia que narra apunta a una cuestión central: la de la genealogía y la ley que la determina; la misma que lo conservará como memoria para que pueda volver a repetirse, bajo otras máscaras, en el interrogante de la representación. Mitos de origen y origen del mito. ¿Cómo es posible que aún resuenen en los hombres a través de los siglos y las tajantes transformaciones de la Historia? Para que esto suceda, alguna verdad irreducible debe organizar su relato.

¿Cómo arrancarle a un mito su verdad? Levi-Strauss respondería: interrogando la lógica de sus relaciones, escuchando la música de esa lógica. Y algo más: quien interroga a un mito debe renunciar desde el vamos a la inútil tentación de arrancarle la última palabra, de atraparlo en el cepo de un contenido último. Porque la vigencia perturbadora de los mitos reside, precisamente, en narrar una historia que jamás se cierra; que culmina en un punto de fuga donde asegura su porvenir, siempre retomado. Aquellos que interrogan a los mitos se colocan, sin saberlo, en una posición inversa a la que creen ocupar: en rigor, ellos son el lugar donde los mitos se piensan entre sí, remitiéndose los unos a los otros. Proyectados sobre una fantástica pantalla, los mitos tomarán en ella la red de sus intercambios: como en el cine, la secuencia de uno remitirá a la del otro; cada plano remitirá a otro plano. Excalibur viene a confirmar esta verdad lógica y transhistórica. Vuelven a celebrarse en este film deslumbrante las bodas del mito y la genealogía, consagradas por esa ley que las funda y que dirige los destinos de sus personajes hasta la tragedia final cuando la muerte, trazando una raya ilusoria sobre el horizonte de la representación, asegura al mito su retorno.

Dos escenas estratégicamente colocadas, resuenan una en la otra, en las dos grandes secuencias que organizan el film. El nacimiento de Arturo, su gesta posterior, al frente de los Caballeros de la Mesa Redonda, unificando el reino es, a grandes rasgos, la primera. El nacimiento de Mordred, la conquista del Santo Grial y la tragedia final, la segunda. En las dos escenas y en las dos grandes secuencias, los elementos que actúan son simétricos, uno por uno. Importa poco el número de actores que intervengan en ambas. Tampoco importa que en la segunda falten o se incorporen personajes ausentes en la primera. Más que individuos, esas figuras que sufren, aman, se odian, traman alianzas y violan pactos, son signos que cumplen funciones guiados por una ley que ignoran, condición indispensable para que sus designios sean cumplidos. Sería excesivo enumerar uno por uno esos signos simétricos. Pero es imprescindible retener un dato común que pone en marcha las historias paralelas

de Arturo y Mordred hasta hacerlas coincidir en el trágico duelo final: uno y otro son el resultado de una usurpación de lugares por medio de la falsificación de imágenes.

En la escena primera, truca por la magia de Merlín, Uther, padre de Arturo, posee a Ygraine con los rasgos de Cronwall, su marido. En la segunda, Morgana —quien vio en el lecho de su madre a Uther y no a Cronwall—, valiéndose de los poderes en los que la inicia Merlín, seduce a Arturo con los rasgos de Guenevere, su esposa. Las razones que llevan a Merlín y Morgana a utilizar sus poderes para falsificar son distintas, como lo son las misiones que uno y otro están llamados a realizar.

El viejo mago elige a Arturo para encomendarle una tarea trascendente: unificar el reino dividido; consolidar la paz entre los hermanos beligerantes; instaurar una ley que establezca deberes y derechos; asegurar la continuidad de la descendencia colectiva. Las razones de Morgana son otras. Su saber, su poder, está puesto al servicio de una venganza: concebir un hijo que ejecutando el parricidio castigue en su ascendencia la antigua traición de Uther.

El origen de Arturo como el de Mordred están así marcados por la transgresión. Pero existe entre ambos una diferencia que la gesta de Arturo abre y que la misión de Mordred amenaza con clausurar.

La misión que Merlín, intermediario entre los dioses y los hombres, asigna a Arturo es excesiva. Para sostenerse en ese lugar, Arturo está obligado a silenciar sus pasiones, convertirse en un signo a través del cual opera un signo mayor que impera por su ausencia. Porque hacer entrar en correspondencia armónica elementos dispersos y antagónicos es algo que supera la condición humana: pertenece al orden de lo simbólico.

Al terminar la secuencia primera, durante el breve momento bucólico que sigue al furor de los combates, Arturo creará que ocupa ese lugar en la Mesa Redonda. Que el mal original que reclamó su presencia y presidió su nacimiento lo ha sido abolido y que la obra realizada tiene asegurada su continuidad. Con su saber elíptico, Merlín le advertirá que el mal aparece donde menos se lo espera. Respondiendo al presagio, alumbra por la nada elíptica Morgana, Mordred irromperá en la historia para probarle a Arturo —en la ignorancia de ambos—, que el lugar que cree ocupar es ilusorio, que para ser allí, es preciso no ser.

Así, las dos escenas y sus secuencias comienzan a resonar. La entrada de Mordred es un doble de la escena por la cual ingresa Arturo. Pero el efecto de este doblaje es siniestro: con él retorna algo que se suponía apagado y que se revela, de golpe, intacto, cargado de un poder letal, retornando a caballo de la repetición como Mordred se presenta ante Arturo, por primera vez, reclamando para sí el lugar que aquél ocupa.



Excalibur

Signado por la muerte —su máscara lo señala—, Mordred amenaza con clausurar aquello que Arturo se obstinó en fundar para legarlo como una causa que las generaciones futuras deberán retomar. Unir, pacificar, reconocerse en una empresa común que otorga sentido a la vida por la búsqueda de un objeto trascendente, que establece una ley que no deberá confundirse jamás con quien es sólo su representante. Tal como Arturo se niega a defender el honor cuestionado de su mujer sometiendo a la ley fundante que irradia Excalibur.

Mordred reclama. ¿Pero en nombre de qué? Es fácil deducirlo: del lugar que le asigna en la línea de la genealogía su descendencia directa del padre. Si no fuera así, le bastaría con haber organizado una invasión y conquistar el reino. Pero al revés: es precisamente esa descendencia directa la que evoca en la trama de la historia una transgresión original, una pura intensidad sin control que usurpa lugares, falsifica imágenes, excede todo pacto, borra toda diferencia, e insiste en repetir la máscara única de la muerte sobre las máscaras diversas de la vida.

En ese instante, la ley oculta que preside la historia y el destino de sus personajes ajusta las últimas tuercas para que la tragedia estalle y se cumplan sus designios. Para que la obra de Arturo pueda continuar es preciso, entonces, abolir todo rastro de descendencia directa, fundar otra genealogía que no dependa de la mezcla de los cuerpos ni de sus presencias, sino de un soplo del

espíritu, procreada por el Nombre del Señor. Sólo la mediación de un sacrificio puede hacer posible ese pasaje. El duelo final entre Arturo y Mordred, donde no existe el combate sino la entrega mutua, es la representación de ese sacrificio por el cual uno y otro se ofrendan a la muerte, para que esa dualidad sin salida culmine y surja de su desaparición una potencia superior, fundante de generaciones futuras, ley que asegura la perdurabilidad del mito.

Así, Excalibur retorna a la mano de la Dama del Lago para que en la diferencia de la Historia, bajo la máscara de la Tragedia, el Mito vuelva a repetirse.

Norberto Suárez

EXCALIBUR. USA, 1981. Realización y producción: John Boorman. **Guión:** John Boorman y Rospo Fallenberg, adaptado del relato de Th. Malory *La muerte de Arturo*. **Director de fotografía:** Alex Thompson. **Montaje:** John Merritt. **Composición y dirección musical:** Trevor Jones. **Asistente de dirección:** Barry Blackmore. **Decorador:** Tim Hutchinson. **Sonido:** Tom Curran. **Montaje de sonido:** Ron Davis. **Interpretación:** Nigel Terry, Helen Mirren, Nicholas Clay, Cherie Lunghi, Paul Geoffrey, Nicol Williamson, Robert Addie, Gabriel Byrne, Keith Buckley, Katrine Boorman, Liam Neeson, Corin Redgrave.

PROVINCIALISMO E INEXISTENCIA

-EL DIRECTOR DE ORQUESTA-

Los dueños de la razón padecen rostros desdichados. Rostros que ensayan su cansada mecánica hasta que una impronta no prevista los descompone, les restituye —justo castigo— su condición de identidad borrada que se funde, informe, con el fondo fútil. Esos rostros pertenecen a los hombres que comparten activamente la desdicha de esos rostros. Retratos de los desconocidos se nos ofrecen en legajos de antecedentes, biografías piadosas, prontuarios. Vaivén incesante que va de lo general a lo particular, como enseñó Sartre de las novelas de Nathalie Sarraute. Para descubrir lo que hay de inscripción en esas vidas hay que observar sus desmayos, balbuceos, vacilaciones, considerarlas como Barthes consideraba el manguito blanco de Sade, los ojos ignacianos, los mirlitos favoritos de Fourier; para elegir bien, vale decir, basta en este caso con elegir mal. Para ser un biógrafo amistoso basta comportarse como Wajda en *El Director de Orquesta*. Contar esos retazos de vidas como a Wajda le gusta contarlos: los cuerpos que se visten y se desvisten sin ceremonias con una mano, los rostros que se contraen y se distienden con la otra. Vestiduras, máscaras, acertijos para insistir desde las imágenes, con las imágenes. El rostro del director de orquesta (el que concierne, el del maestro afortunado) se contrae para descubrir en un rostro joven la memoria de uno que guarda otra historia. El rostro del director de orquesta (del que no concierne, el director frustrado, el esposo celoso) se contrae muchas veces para traducir esos desórdenes que la impronta, la aparición del Maestro, ha desencadenado. El "monstruo baboso" que finalmente aparece, con la mitad de la cara en sombras, ha librado su batalla con la imagen, la ha perdido. Pertenecer —justo castigo, nomás— al caos de la anamorfosis, al dominio donde la imagen ya no puede sostenerse.

Enigma de la imagen que pulsa su tentación de dejar caer en el tránsito de una palabra a la otra la fatalidad falaz del anagrama. Enigma/Imagen: descifrar el primero para dar cuenta de la segunda es, reducciones derrumbadas, hacer cine. En cine, en *El Director de Orquesta*, la imagen es obra del amor.

Nacer en Polonia y triunfar en Estados Unidos y en los centros de moda incómodos de la Europa no tan alejada de esa central proveería de talentos (Polonia tiene nombres que son una contrasíntesis obligatoria, tiene nombres olvidados que son una contrasíntesis no menos válida) ayudan a inocular suficiente envidia en uno de los que medran con ilegítimo orgullo entre el provincialismo y la inexistencia.

En esta contradicción se enlazan los sueños de la razón delirante. De creerle a Jarry, Polonia no existe; de creerle a Wajda (o a Zanussi) de su inexistencia podemos extraer la concreta realidad de provincia en que sus habitantes triunfan sólo a fuerza de ver derrotados sus deseos.



El Director de Orquesta

El director de orquesta que espera desde la repentina ceguera la respuesta que habilitará su actuación, espera también la confirmación de ese amor que abandonó. La encuentra encarnada en una joven cuando el tiempo con delicada misericordia ha borrado ya todo lo que de lucha queda en una pasión. En las agonías, el tiempo juega su moneda de manera crucial: hay que saber cómo caerá la moneda para pedir una postergación de la pena.

Irrevocabilidad, irrealizabilidad, inevitabilidad, era para Pushkin la triple fórmula de la existencia humana. El director provinciano (el esposo celoso) y el padre de la joven debían saberlo. El destino no llama a la puerta del que cede. No va a golpear jamás, ni aunque éste remede caricaturescamente el *Sturm und Drang* doméstico para una orquesta demorada en perfeccionar sus errores con la misma eficiencia con que espera (y también espera a ciegas, sin saberlo) la marcación severa, exacta, el golpe afortunado del Maestro. Admitamos la disenteria maniquea: la orquesta agrava su beldad ante la comprensión, ante las predicas triviales de un cansancio que se vale de términos vagos para testimoniar el amor al oficio; repite sus ofensas a los arbitrios del director provinciano o de los funcionarios pusilánimes y tramposos.

Presa de la otra historia, la joven no está ciega, está encandilada. Para ella también se ha hecho tarde y no es suficiente, perdida entre los celos y el amor vengativo, heredado, mientras el director cede a favor de ese pasado invisiblemente presente su prestigio atudido por el recuerdo, su magnitud degradada de tanto brillar en el lugar donde el público hace sus apuestas. Para perderlo a él, al director de orquesta, será necesario reconstruir realísticamente la ofensa invirtiéndola. Será necesario prever su reacción. Como nada saben de las gentilezas del Bien, los funcionarios y el director provinciano operarán con la perfección de un demiurgo.

Para caer, el director de orquesta no necesita trastabillar. No necesita tropezar, no necesita equivocarse sus pasos. Irá rectamente a la multitud que hace cola y se sentará a esperar, ciego de nuevo, la respuesta que ya no viene de los hombres dispuestos detrás de los instrumentos, sino de la turba más silenciosa y anónima. No podía omitirse en el film la presencia del público al que está dirigido.

Luis Chitarroni

FRENTE POLACO

-EL HOMBRE DE HIERRO-

Se nos dice que se trata de un film "político". La pantalla es atravesada —no de cualquier manera, volvemos sobre ello— por imágenes de las huelgas de Gdansk, del rostro (siempre sonriente, confiado) de Walesa, de los carteles de Solidaridad, de los tanques ametrallando a las manifestaciones obreras. Por lo tanto, hay que creerlo: se trata de un film "político". Lástima que éste sea, al menos entre nosotros, un adjetivo sospechoso: dice demasiado, o demasiado poco. Si se implica por "político" una reflexión sobre el Poder con mayúscula, sobre su poder, con minúscula, de exaltación y corrupción, de goce y sufrimiento, estaré de acuerdo (pero, ¿en qué se diferencia su "mensaje", entonces, del de *Macbeth* o, para quedarnos en el cine, del de *El Ciudadano de Welles*). Por otra parte, si por "político" se apunta a la denuncia de un determinado conflicto entre poderes de un determinado territorio en un determinado momento (hoy mismo, casualmente) tampoco podría dejar de asentir: efectivamente eso es lo que ocurre en la *pantalla*. Pero no sería aceptable reducir sin más ni más un film de Wajda a su explotación coyuntural por parte de la publicidad y los medios —un cierto análisis del contexto no podría soslayarse, en este caso—, cuando la película se sitúa, incluso argumentalmente, en una dimensión ética pensable más allá, o más acá, de sus simpatías ideológicas, evidentes para cualquiera incluso antes de la visión del film. En este sentido, *El Hombre de Hierro* se ubica en la tradición wajdiana admirablemente moralizante que va de *Todo para Vender* a *Sin Anestesia*, de *Caza de Moscas* a *El Director de Orquesta*, alcanzando incluso sus trabajos más "poéticos" (lo mejor de su última producción, para mi gusto), *La Boda*, *El Bosque de los Abedules* y *Las Señoritas de Wilko*. Lo cual en la presente obra no le ahorra a Wajda, hay que decirlo, la frecuente caída en el simplismo panfletario, o incluso la transformación de Lech Walesa en un "hombre de mármol", con una actitud mitificadora no demasiado alejada de la que, paradójicamente, ya había criticado el propio Wajda en el film homónimo. Y no sólo de Walesa (de él ya se habían encargado, después de todo, los medios locales y extranjeros): también del pobre Tomczyk, hijo de aquel "marmolizado" Birkut, y cuyas relaciones ofrecen tal vez los momentos temáticamente más interesantes de la película —hay que verlo a

EL DIRECTOR DE ORQUESTA (Drygent). Polonia, 1979. Realización: Andrzej Wajda. Guión: Andrzej Kijowski, según una serie de entrevistas mantenidas con el director de orquesta Andrzej Jarkowski. Director de fotografía: Slawomir Idziak. Montaje: Halina Prugar. Sonido: Piotr Zawacki. Música: Ludwig Van Beethoven. Efectos musicales: Stanislaw Wislocki. Producción: Folm Polski (Grupo X). Interpretación: John Gielgud, Krystina Janda, Andrzej Seweryn, Jan Ciecierski.

Tomczyk en una escena magistral, poniéndole sus propios zapatos al padre muerto—, desgraciadamente abandonados, descurridos en toda su dimensión de destino trágico, de Repetición, en favor del Elogio maniqueísta. Otro tanto, aunque con el signo de valor invertido, podría decirse del personaje "central" (no porque sea el más importante, sino porque ocupa un lugar de "centro" alrededor del cual se organiza todo el relato), Winkler, que constituye el polo de oposición al líder sindical (Tomczyk, pero también Walesa) en una redención de la tradicional pareja mítica del Traidor y el héroe —tema de resonancias borgianas—, infinitamente más pobre, psicológica y estéticamente, que aquel ambiguo y tortuoso personaje encarnado por Zbigniew Cibulsky, un grande entre los grandes, en *Genizas* y *Diamantes*, obra maestra de Wajda y del cine de todos los tiempos. Aquí se ha perdido —tal vez para el director era necesario que así fuese, aunque en detrimento del interés estético— todo sentido de la contradicción, del matiz, del equívoco y el "malentendido", con la ya apuntada excepción, en alguna medida malograda, de la relación entre Tomczyk y Birkut.

Pero probablemente todo esto no sea lo más importante. Un poco más arriba subrayé que todo esto ocurre en la *pantalla*. Quiero decir: no se puede soslayar que *El Hombre de Hierro* es, ante todo, un *texto cinematográfico*, como lo ha hecho con total desparpajo toda la crítica local (cf. por ejemplo, las dos páginas dedicadas por un matutino de la Capital, donde, entre *cinco* comentarios, solamente uno recuerda vagamente que se trata de una *película*). Bajo la consigna de que se trata de "mucho más" que de una película, se la transforma en algo que, en cierto modo, es *mucho menos*: una excusa para que los críticos, súbitamente transformados en agudos politólogos, nos endilguen sus prescindibles opiniones sobre las relaciones entre la burocracia soviética y el Estado polaco, la Iglesia católica y los sindicatos obreros, los Derechos Humanos y la Crisis de Occidente. No está nada mal, claro, reflexionar sobre esos tópicos, pero no al precio de asesinar lo que hay de específicamente cinematográfico aun en un discurso (no es cuestión de negarlo) tan obviamente "comprometido". Es llamativo que casi nadie, desde los medios, haya reparado, precisamente, en los implacables brutos que



El hombre de hierro

Wajda lanza desde este film contra el interesado manejo de la información por parte de los medios –ninguno (radio, TV, periódicos, el cine mismo) deja de quedar implicado– mientras se gasta tinta y papel en adjectivaciones del tenor de “Wajda, poeta de la Libertad” y otras sandeces por el estilo. *Estilo*, señores, es el de Wajda. Estilo, por ejemplo, es hacer comenzar un film “político” (vale decir, según los verosímiles del género, absolutamente “realista”) con un primer plano de una locutora de radio mirando a cámara –es decir dirigiéndose frontalmente al espectador– y recitando un texto poético sobre “el mundo arrebatado por manos ladronas”, mientras los demás técnicos comentan un tanto distanciadamente las huelgas de Gdansk. Y que este plano sea incluso anterior a los títulos tampoco parece casual: funciona como prólogo introductorio a la verdadera “poética de la libertad” que se desliza como “sub-discurso” al mensaje ideológico manifiesto: la libertad estética de disolver los límites entre ficción y realidad, más aún, de postular que esos límites son imaginarios, son ellos mismos una ficción cuya *parodia* es lo único que permite que una cierta Verdad se articule, una Verdad que tiene justamente estructura de ficción, ya que debe leerse en los *lapsus*, en los chistes, en los olvidos, en todos los productos de una elaboración primaria que “marcan” el discurso secundarizado de los medios por los que recibimos la información (sobre los acontecimientos polacos o sobre el cine de Wajda). Este pegamiento estructural es perceptible no solamente

en las constantes yuxtaposiciones de tiempos diferentes –en las que las rebeliones estudiantiles del 68, las obreras del 70 o las obrero-estudiantiles del 80 se interpenetran en un momento *sincrónico* sin profundidad” histórica–, no solamente en la interrogación de una presunta fractura entre lo “individual” y lo “social” –el conflicto entre padre e hijo es también, sin duda, confrontación generacional e ideológica, pero Wajda se las arregla para que en la secuencia de la disputa entre Tomczyc y Birkut estos personajes pierdan el “marmóreo” carácter alegórico que mantendrán durante el resto del film–, no solamente, en fin, en un montaje cuya sintaxis intercala escenas tomadas *ad hoc* con imágenes de noticiosos –en las que las primeras, filmadas por una cámara temblante y vertiginosa, no se distinguirían de las segundas a no ser por una ligera diferencia de grano fotográfico–.

Personajes de la “realidad” se mezclan con los de la “ficción” –los títulos de crédito, desconcertantemente, no obvian la canónica afirmación sobre el carácter imaginario de los personajes: hay que preguntarse si tal prevención incluya a Lech Walesa, que “salta” alegremente de las secuencias “documentales” a las “imaginarias”, incluyendo, lamentablemente, una irrisoriamente pueril escena en la que oficia de padrino de bodas de Tomczyc y Agniewska–, no solamente en todo esto es perceptible el juego irónico de Wajda, sino también –y principalmente– en la permanente intertextualidad autorreferente: secuencias enteras tomadas o, por así

decir, “citadas” de *El Hombre de Mármol*, y el hecho mismo de la reaparición de Birkut –por sí mismo y a través de su hijo– y Agniewska, la cineasta censurada y lúcida (¿una “travestización” del propio Wajda?) que termina yendo a la cárcel por tomar fotografías (algo así como un “grado cero” del discurso cinematográfico). Todos estos momentos *puntuales* de Gran Cine conforman una *manera* (utilizo el término en el sentido que le da la Teoría Estética de condensado de rasgos estilísticos) que no alcanza, quizá, a preservar al film de cierta zozobra en una suerte de esquematismo declamatorio (aun teniendo en cuenta, respetuosamente, las condiciones semiclandestinas de su realización), que en enormes tramos lo hace vacilar entre el realismo psicologista y la saga eisensteiniana. Pero sí bastan para sugerir que sólo un Director de Hierro como Wajda podía, mediante esas invenciones aisladas pero de una solidez irrefutable, conducir hasta el final del concierto a una orquesta que no siempre encuentra una partitura

lo suficientemente rica en qué apoyarse. Puede pensarse este film como la obra semifallida de un gran autor, o como el doloroso trabajo de un gran autor para rescatar su obra del tedio, trabajo cuyos éxitos parciales la justifican. Sospecho que lo último es lo más justo para el genio de Wajda: él, como dice uno de sus personajes, tampoco puede soportar las catástrofes naturales.

Eduardo Grüner

EL HOMBRE DE HIERRO Polonia, 1981. Dirección: Andrzej Wajda. Guión: Aleksander Scibor-Rylski. Fotografía: Edward Klosinski. Montaje: Halina Prugar. Música: Andrzej Korzyski. Escenografía: Allan Starski. Interpretación: Jerzy Radziwiłowicz, Krystyna Janda, Marian Opania, Irene Byrska, Bogusław Linda, Wiesława Ksmalska, Andrzej Seweryn, Franciszek Trzeciak, y la intervención de Lech Walesa. Distribuidora: Norma Vigo. Estrada el 5-11-81 en los cines Gran Rex, Capitol y Atlas.

EL DOCUMENTO DE IDENTIDAD

El acontecimiento central de las *Terceras Jornadas de Cine no Profesional* realizadas en Villa Gesell no fue el concurso ni la entrega de premios, otorgados, por otra parte, a films previsible y de escasa imaginación. Baste decir que el Primer Premio correspondió a *Ritmo*, una *remake* del cuento homónimo de Chaplin estérilmente ambientada, actuada y fotografiada, apta para un “*muy bien 10*” de alguna academia de cine, pero nada más que eso.

El hecho, decíamos, que atrajo mayor atención fue el estreno del largometraje *El Documento de Identidad* de Roberto Cenderelli. Como antecedente Cenderelli contaba con varios cortometrajes premiados en concursos nacionales e internacionales, incluyendo la Medalla de Oro de la *Unión Internacional de Cine Amateur* y el Primer Premio de *Coca Cola* en las *Artes y las Ciencias*. Motivos suficientes para despertar al menos las expectativas del reducido público del cine en Super 8.

El film se inicia anunciando componentes de ciencia-ficción: títulos computados, sonidos electrónicos. En una sala de computadoras una niña púber roba un documento de identidad. Tras una corrida por un paisaje pampeano un grupo de perversos personajes la obligarán a participar de un oscuro juego de azar cuyo resultado determinará la muerte de las personas mayores. El clima onírico de esta secuencia es, a mi entender, lo más logrado del film. No pudo evitar pensar en *Quinteto* de Robert Altman. Consultado Cenderelli, afirmó desconocer tal film y un director llamado Altman.

A continuación el juego siniestro de la niña será descubierto por sus padres, quienes la arrojan a una peregrinación en busca de su propio documento de

identidad. Huelgan las asociaciones kafkianas. Dada la edad de la protagonista, la ambigüedad sexual es un factor preponderante. Cenderelli (y su actriz, Paula Lapacó) logran realmente transmitir esa dualidad. El personaje es forzado a vestirse como varón, aunque sus preceptores lo llaman constantemente “Paula”. El espectador se pregunta a menudo si está viendo un varón o una niña.

El resto de la historia se desarrolla en episodios encadenados linealmente y decae hasta llegar a un confuso desenlace que no aclara los móviles que “liberan” de su calvario al personaje. La niña/o es torturada física y psíquicamente, principalmente por mujeres adultas de aspecto felinesco, mientras deambula por toda clase de ambientes sórdidos. Estos paseos revelan la pasión del director por mostrar la arquitectura (sic: Cenderelli es arquitecto).

La ausencia de una estructura narrativa o una elaboración previa del guión, en favor de la presunta inspiración inmediata en el lugar de filmación, es el método que Cenderelli reconoce aplicar, y da buenos resultados cuando se manejan diestramente los elementos del lenguaje visual: pero esos logros no alcanzan a cubrir las falencias literarias, y la unidad narrativa se resiente. Ciertas ingenuidades de los diálogos (“*Se murió...!*” o “*No sabes que aquí no se puede soñar, que esto es una oficina pública?*”) podrían haberse evitado si Cenderelli hubiera consentido en tener colaboradores más experimentados en el arte de narrar con palabras asociadas a la imagen, léase guión.

Es allí donde la libertad del Super 8 se vuelve en contra de la calidad final de las obras: los realizadores

piensan que la autoexpresión es suficiente para crear "comunicación artística" sin mayores consideraciones sobre los recursos de lenguaje empleados. El uso frecuente del objetivo *fish-eye*, por ejemplo, no tiene otra justificación aparente que la preferencia personal del autor por la imagen distorsionada.

A pesar de todo, merece una mención especial por lo infrecuente, no sólo en el Super 8 sino en todo el cine argentino, la calidad técnica de la realización. Gendrelli consigue sutilezas en la iluminación, el manejo de cámaras y el sonido que envidiarían muchos profesionales de la industria. Aunque no sobrevaloraré lo tecnológico, porque a esta altura, una buena factura es lo mínimo que puede esperarse.

Sorprende también la naturalidad de los actores no profesionales. Sin duda el clima amistoso en que transcurrió el rodaje fue bien aprovechado. Hay sin embargo algunas incoherencias en la ambientación social de la historia, y esto ya es casi una constante en las producciones del Super 8. Los padres de la protagonista se mueven y hablan como gente de clase media, pero

habitan una casa desmesuradamente grande y lujosa, cuyo personal de servicio habla en el mismo tono que los patrones.

Se dirá, con razón, que no es una historia realista. Pero ambas observaciones no se contradicen. Tanto el realismo como lo fantástico se ven perjudicados por la impostura o la falta de autenticidad.

Así, *El Documento de Identidad* se convierte en un ejemplo de los valores que puede alcanzar (para preocupación de los profesionales) un film realizado en Super 8; pero también evidencia las fallas que los caprichos individuales imponen a estas obras, producto del aislamiento y la despreocupación de los autores por una visión integradora del cine como arte.

Claudio Caldini

EL DOCUMENTO DE IDENTIDAD. Argentina. 1980. Dirección: Roberto Gendrelli. Fotografía: Oscar López. Montaje: Oscar López. Interpretación: Claudia Lapacó y otros. Realizada en Super 8.



VIRIDIANA: EL SITIO
LIBRERÍA
CINE - FOTOGRAFÍA
LITERATURA
PSICOANÁLISIS

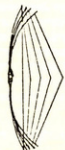
Galería Cine Arte - Local 26

TRANSPORTES BOTTINO

Cargas generales
Capital, Gran Buenos Aires y Pto. Madryn (Chubut)
Camiones y base equipados con radiotelefono



Libros



ICONO
galería de arte

AV. MEEKS 277 - LOMAS

CINE POR TELEVISION

POR RICARDO ANGEL MORETTI

MUERDE LA BALA

La tendencia más evidente en la evolución del western parece ser la de admitir, e incluso pedir, cada vez más dosis de realismo. Cada época tiene su clase de realismo. "La pasión de los fuertes" (J. Ford, 1946) —señala Philip French— era realista según los cánones de su época, aunque poco tuviera que ver con lo que sucediera verdaderamente en OK Corral. Pasan los años y llegan nuevas versiones de lo sucedido en Tombstone: Duelo de titanes (J. Sturges, 1957). La hora de la pistola (*idem*, 1967) y Doc Pistolero maldito (F. Perry, 1971), en la que la mítica pelta se ha convertido en excusa para el análisis crítico del desarrollo capitalista acelerado en el oeste americano. Los héroes fordianos comienzan a pelear por causas más económicas que personales, la tuberculosis es más explícita en Doc y por último se diluyen las fronteras entre los pistoleros "buenos" y "malos".

Robert Warshaw dice que el western es "una forma de arte para concededores", dado que de su visión se pueden extraer comparaciones, comprobar los cambios y transformaciones de las rutinas, los rituales y las pautas del género. La referencia fordiana, que contribuyó a forjar la epopeya del oeste, se resumía así: "Esto es el Oeste, señor. Cuando la leyenda se convierte en realidad, imprima la leyenda!". Así era Ford; Peckinpah, su discípulo, no vacila en invertir valores clásicos del tipo ejército igual a orden más honor. "No

puede protegernos el ejército federal? —pregunta Pike Bishop (La Pandilla Salvaje)—. Era el ejército federal, señor...". contesta un viejo con tristeza ante la destrucción de su pueblo.

Muerde la bala se inscribe en esa categoría de cosas. 1975 muestra una nación sin Nixon —escándalo Watergate mediante— y con la derrota de Vietnam. Estos acontecimientos entre otros, parecen generar en la conciencia americana un desasosiego que sólo puede amortiguar una suerte de arrepentimiento sin rubores. Richard Brooks es uno de los voceros de ese sentimiento de constricción. Y tiene antecedentes como para ello. Por los años 50's llegó una oleada de directores entre los que estaban Elia Kazan, Joseph Losey, Nicholas Ray, Anthony Mann, Robert Rossen y el mismo Brooks. Para entonces ya había trabajado en los guiones de El halcón maltés (J. Houston, 1941), de Entre rejas (J. Dassin, 1947) y en films de realizadores como Delmer Daves, Mervyn Leroy, Frank Tuttle, John Sturges, Robert Siodmak y Stuart Heisler.

Comienza a dirigir en 1950 con Crisis y realiza veintidós películas que culminan con Buscando a Mr. Goodbar (1977), de las que tomamos las más significativas entre las que vimos. Brooks es un autor de grandes altibajos pero con una meta bien discernible en su filmografía. Forja de valientes (1953) nos muestra a dos veteranos de Corea, héroes decepcionados y cansados, que instruyen con un resto de esperanza a las nuevas

generaciones militares, debatiéndose entre recuerdos, amores casi furtivos y alcohol como rutina. Semilla de maldad (1955) es Nueva York casi neorrealista con un maestro empujando en sacar de la cloaca a Poltner y a Morrow. También hay esperanza. Al año siguiente Banquete de bodas es Paddy Chayefsky y el cine tipo Marty (D. Mann, 1955), con enfoque similar al anterior.

Los años siguientes son las adaptaciones de Los hermanos Karamazov que llegan hasta Lord Jim. Una suerte de práctica hollywoodense cada vez más espectacular en la que los apuntes neorrealistas—incluidos para una cinematografía que veía morir el sistema de estrellas—se convertían en concisión dramática para analizar la moral de los héroes. Cuando Peter O'Toole dice: "Se llama llamado cobarde, se me ha llamado héroe. Ni el filo de un papel separa una condición de otra", recibe como contestación que "cobarde y héroe son hombres corrientes que en un segundo hacen algo fuera de lo corriente". Como si los personajes Conrad-Brooks, quizás ellos mismos, comenzaran a sufrir los embates de una realidad cambiante.

Los profesionales (1966) es el segundo western de Brooks luego de La última cacería (1956), donde los hombres pasan de apoyar la "Reforma Agraria" de Villa a tomar como CAUSA el "dinero", terminando con pensamientos del tipo "El tiempo mata las grandes causas en el corazón de los hombres" o "L... en toda lucha sólo hay buenos y malos, pero, ¿cómo saber quiénes son los buenos?".

Estos pensamientos impulsan a esos mercenarios—en salvaguarda de un honor que sólo pueden permitir con las pequeñas causas—a renegar del pago prometido por el rescate de la esposa del terrateniente para dejarla culminar su romance con el renegado.

A sangre fría (1967) fue la cumbre del realismo cinematográfico estadounidense durante mucho tiempo, de la mano de la novela de Truman Capote. Fue realizada con un estilo periodístico (primera profesión de Brooks), el mismo enfoque dialéctico de una verdad desarrollada al máximo rigor, sin concesiones, y con una estructura que invita a la meditación del espectador, a conservar la distancia crítica.

Luego de El amargo fin y Un asalto audaz llega Muerde la bala: "No le interesa quién ganó?... No sólo es increíble sino antiamericano". "Perder es antiamericano". "El premio no es dinero. Es gente, es alguien. Si lo publican es verdad, no mentir".

Sus héroes parecen ser los mismos que vuelven de Vietnam en esa época. Gene Hackman, ex-jefe de Teddy Roosevelt en Cuba, junto a ese grupo de idealistas/aventureros que eran soldados, médicos, escritores, estudiantes, empleados, periodistas, dentistas, vaqueros, obreros, etc., siente que la Colina de San Juan "no valió la pena". Una marcha de Souza enmarca la llegada de Hackman y Coburn a un final con caballos reventados, juntos, esperándose mutuamente, compartiendo un triunfo, respaldándose como

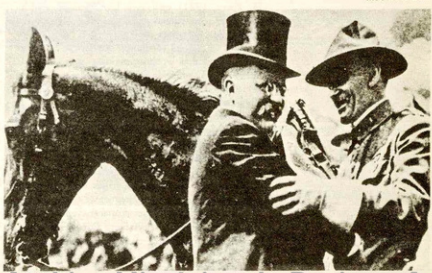
amigos, renunciando al dinero, a ganar, ya ser buenos americanos?, pensando como el Pike Bishop de Peckinpah, "Es preciso permanecer juntos. Si se abandona a los amigos, ya no se es hombre, sino animales".

Si Río Rojo (1948, H. Hawks) era un largo viaje que culminaba con las lous al progreso—caro y violento—en medio de una amistad viril que se demostraba a puñetazos, Muerde la bala es otro viaje—tan violento como aquél—donde la decepción se refugia en el culto de la amistad como principio. Brooks filmó otra muestra de un género cada vez más descreído, quizás menos creíble. No es tan corrosivo como Par Garrett y Billy the Kid (Peckinpah), o naturalista como Donde se forjan los hombres (Dick Richards), ni tan descarado como La venganza de Ulzana (Robert Aldrich) o tan explícito como Del mismo barro (Robert Altman), pero creemos que Muerde la bala es un film que tiene los valores que puede dar un liberal norteamericano de aquellos que Mac Carthy convirtiera en víctimas o en perseguidores. Esa generación descreyó de los ideales democráticos, entró en la guerra fría y fue testigo de la debacle en Indochina. Crean aún en los valores individuales y en la ética sencilla, pero la crisis es muy grande. Ben Johnson muere en la película y no conocemos el nombre del personaje que compone; Humphrey Bogart—actor en varios films de Brooks—no perdurará en una atmósfera como ésa. Coburn es un cínico y Hackman un simple; por allí debe pasar la substancia.

Ricardo Angel Moretti

MUERDE LA BALA (Bite the bullet) 1975, Columbia. Escrita y dirigida por Richard Brooks. Fotografía: Harry Stradling Jr.; Música: Alex North. Interpretación: Gene Hackman, Candice Bergen, James Coburn, Ben Johnson, Ian Rannan, Paul Stewart, Jan-Michel Vincent. Estrenada el 12-2-76 en los cines Atlas y Capitol. Duración 113 minutos. Proyectada por TV el 20-10-81 por Canal 9.

Muerde la Bala



El Hombre del Subsuelo es una buena película. Es argentina. Ha sido recibida con indiferencia por el público y por la crítica, y no logró ir más allá de las dos semanas de exhibición.

Sumar o mezclar estas realidades implica de por sí una verdadera catástrofe, algo así como un destino manifiesto pero al revés, un castigo divino merecido sólo por tratarse de un film no sólo bueno, sino absolutamente distinto dentro del panorama desolador que ofrece el cine argentino. Pero al mismo tiempo genera la necesidad de reflexión sobre él, de buscar a partir de ese destino si se quiere contradictorio, los elementos distintivos fundamentales que finalmente lo tornan un film clave para un futuro incierto.

A riesgo de cualquier apresuramiento, decido jugar a considerar que El Hombre... es el film más importante del año producido en la Argentina, en tanto y en cuanto significa que por fin aparece un realizador que se atreve a quebrar los límites impuestos por la mediocridad y el oportunismo del contexto y hace cine al mismo tiempo que reflexiona sobre él. Y por fin un realizador logra un film donde se aprecia el esfuerzo por revalorizar la imagen, por integrarla a la narración, por darle categoría de fin, no de simple vehículo, donde el primer plano y los movimientos de cámara son empleados en función dramática, donde la luz y la escenografía llegan a adherirse al film.

Por supuesto que Sarquis ha pagado cierto tributo a los condicionamientos del medio en el cual produce su obra (si no sería inexplicable que Alberto de Mendoza asumiera el complejo personaje que representa Carmona en esta adaptación de la novela de Dostoevski), pero es innegable que la película propone después

creo, la intención de hacer de El Hombre... un film de arquetipos, basado en las emociones más que en el análisis.

Reitero que me parece fundamental señalar este aspecto del film. Tengo la impresión de que El Hombre... debe destacar en el espectador su propio mundo de contradicciones.

No me cabe duda de que el camino para llegar a transmitir esa sensación es la emoción; incluyo en esta palabra no sólo el conflicto dramático que se expandirá sino el placer visual que lo acompaña. El placer visual debe formar parte del contenido, de la trama. Creo que El Hombre... debe tener un doble plano de visión, un plano de visión simultánea: lo cotidiano aparente pero el dato imprevisto que modifica lo aparente. Una técnica que podría

de todo, una posible dirección a tomar por el cine argentino (decididamente imprescindible a mi entender) y que significa adoptar el compromiso de ponerse a hacer cine a partir del interés del cine en sí mismo. Y no es casual entonces que la película proporcione en un pasaje, una interesante reflexión al espectador. Cuando el extraño extraño habitado por Carmona y su ambiguo sirviente Severo es arrendado por éste, a una compañía productora de películas. Verdaderamente pornográfico, con pésimos actores y un guiño que se vislumbra en toda su chatura, el film que allí se desarrolla entra doblemente en conflicto, por un lado con el mismísimo Sarquis y su propio film (interesante acercamiento a cierta construcción de un film dentro de otro film que podría analizarse), y por otro, con el protagonista de la historia, con ese Carmona que desprecia ese cine, que le da asco y que en un momento dado lo lleva a decir que es necesario hacer películas que traten de los hombres reales, de la vida, de los hondos problemas que aquejan a los seres humanos (¿quién habla allí, sino Sarquis?). Cualquier semejanza con la realidad del cine argentino es pura verdad, podría pensarse.

Sin internarse en el crítico del film, que quedaría como tarea futura, es interesante aportar como documento de trabajo un escrito que Sarquis presentó al periodismo antes del rodaje de la película, y en donde de alguna manera anticipaba algunos de los criterios estéticos que luego servirían de base de sustentación a la realización. Por lo demás, no deja de ser un escrito de un realizador sobre un film a hacer, lo cual no deja de ser, en nuestro cine, un hecho inaudito.

Nicolás Sarquis decía en noviembre de 1980:

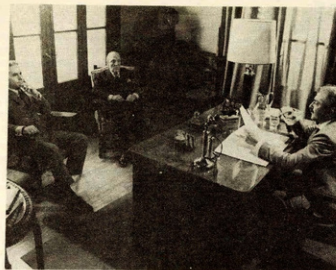
LA REFLEXION DE SARQUIS

describir como la exageración selectiva de la realidad con la finalidad de señalar lo ridículo, lo patético y lo paradójico de alguno de sus aspectos. La tarea no parece sencilla, sin embargo no debemos olvidarnos que contamos con un personaje que encierra en sí mismo esos aspectos y él se encargará de dinamizarlos.

Carmona es un desesperado instintivo y embrionario. Exteriormente Carmona es exagerado y brusco; sus ademanes son en cierto modo operísticos; su sistema gestual proclama el melodrama. El bradido, genera en las situaciones que desata, el sentido de melodrama romántico. Carmona, con la mayor naturalidad, pasa de la lucidez a la ingenuidad, de la soberbia a la humillación. Carmona es ruin y piadoso. Está poseído de una sinceridad deli-

rante pero reservada para momentos que él elige arbitrariamente.

Carmona ama la verdad, pero cuando la verdad lastima. En el plano de su vida cotidiana Carmona es un ser de existencia lúgubre, desorganizada, solitaria como la de un salvaje. Carmona, sin embargo, posee una verdad oculta, no exenta de esperanza. Es por eso que un ser paradójico, en el límite de la lucidez y la locura, de la razón y la irracionalidad. Carmona; un hombre con una desesperada intuición de la existencia. La protesta de Carmona no toma la forma de una crítica racional y desapasionada, parece más bien un grito desesperado y frenético, el grito del que está atrapado y lo sabe, pero que está resuelto a forcejear hasta el fin.



El melodrama en
El Hombre del Subuelo

Como idea general El hombre... intentará recuperar las pautas del melodrama romántico. No es casual que el tema del film arranque en una obra de Dostoyevski.

Tampoco la inevitable mononimia "aristocrática" que lleva implícita. Creo que debemos recuperar el melodrama para el cine.

Lo que interesa del melodrama es el planteo de las situaciones, el clasicismo de su dramaturgia esencial y catártica. Aquí creo que viene a cuento transcribir un texto de Artaud que, por su penetración, adquiere pasmosa actualidad: "¿... ¡un público que se estremice ante las noticias de las catástrofes ferroviarias, que está familiarizado con terremotos, plagas, revoluciones, guerras, que es sensible a las desordenadas angustias del amor, puede conmoverse con todas estas grandes ideas, y sólo pide que alguien sea capaz de exponérselas, pero a condición de que sea en su propio idioma, y de que el conocimiento de las mismas no le llegue a través de artificiosos aderezos y de un lenguaje que pertenece a épocas que ya nunca volverán a existir".

Lo sensorial en
El Hombre del Subuelo

Debe agregarse para completar mi punto de vista sobre El hombre del Subuelo, que otro de sus componentes vitales es la estructura de la imagen. No es difícil imaginar que El hombre... debe contar con un clima visual de intensa sensual-

dad. La atmósfera sugerida por la luz debe ser morbida, casi palpable, difusa. Con trazos precisos y tonos de gama pareja, aunque presentio que en determinados momentos deben producirse como estallidos de color: el vestido de la abuela Rosario que Carmona se mide ante el espejo, el negro intenso de La Furca, alguna prenda de color discordante que lucirá Leticia, por ejemplo.

Los objetos, las comidas, la masticación, los movimientos físicos, todo, absolutamente todo lo que forma parte de la acción debe transmitir la sensación de lo verdadero "sucediendo o existiendo" en el instante que se produce o se visualiza. También la cámara y sus movimientos deberá jugar un rol primordial. Es sin duda la cámara quien deberá completar la sensación de un film magnético.

En resumen: la intención es construir un film con una imagen precisa, donde cada elemento sea valorizado en el justo sentido que debe tener. Para dar un ejemplo: entre la cuchara que se utiliza en Un Condamado a Muerte se Escapa de Brosson, las llaves que golpean rítmicamente los barrotes de metal cuando el guardiacárcel baja las escaleras, en un film policial americano cuyo nombre no recuerdo y el sonido, también de un manotaje de llaves, que juega entre los dedos del guardián de la cárcel donde María Braun conversa en voz baja con su marido, en la película de Fassbinder, hay una idea común: el objeto en función dramática. Un objeto común de uso cotidiano, casi inadvertido en la realidad por el uso diario, pero valorizado en un contexto cuyos signos no son tomados al

azar.

Esto se asocia inmediatamente, sin duda, a la imagen sonora, el otro elemento que potencia la mirada del realizador.

Se trata simplemente de tomar algunos signos de la realidad más inmediata pero que usados en determinado sentido la modifican. Tal como se menciona más arriba, respecto de los personajes y los datos imprevistos que aportan con igual finalidad. Este punto de vista

responde, en alguna medida, a ese nuevo concepto empleado en relación al cine y que denominan, algunos cineastas europeos, como nueva dramaturgia.

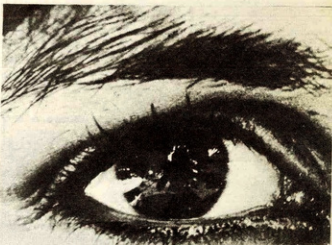
Nicolás Sarquis
Noviembre 1980

(Declaraciones que realizó N.S. en ocasión de anunciar el rodaje de su film.)

FILMOTECA DE CINE EXPERIMENTAL

Acaba de crearse, por iniciativa de Narcisca Hirsch -realizadora conocida por su producción en el medio superochista- la Filmoteca del Cine Experimental. Los primeros títulos que van desde 1927 hasta películas contemporáneas son: Matrix (John Withney), Anémico Cinema (Marcel Duchamp), Cinco veces Marilyn Monroe (Bruce Connor), Fantasmas antes del desayuno (Hans Richter), Mallas de la Tarde (Maya Deren), Chackra (Jordan Belson), Enero (Jim Hether), Oldenburg cuega un cuadro (John Jones), Cicatrización (Sue Friedrich), En Busca de lo Milagroso (Gerard Malanga), Scorpio Rising (Kenneth

Anger), Los Angeles Station (Leandro Katz), Números Romanos y Window Water Baby Moving (Stan Brakhage), Triunfo de la Voluntad (Leni Riefenstahl). Parte de este material había sido programado para un ciclo en los teatros de San Telmo, pero fue interrumpido por insoslayables inconvenientes donde se mezcla la dificultad de pasar cine en salas de teatro. La mayoría de los títulos (o todos) están por primera vez en el país. Narcisca Hirsch asegura duplicar sus esfuerzos para replantear un nuevo ciclo (sin inconvenientes) en marzo del 82. La organización se prevé como un cine-club y asociados.



La Filmoteca
CINE EXPERIMENTAL



Jean-Luc Godard

\$ 25.000.

Nº 1

NOVEMBRE 1981

JEAN LUC GODARD

Salvo Quien Pasa (el Cine), por Mario Levin	p. 4
A Boca de Jarro, por Jean-Luc Godard	n. 6
CINEGRAFO, por Mario Levin	p. 13

S. M. EISENSTEIN

La Función del Crítico: En Plano Detalle	p. 16
DE BLOW-UP A BLOW-OUT: Pretexto (para especular), por Eduardo Grüner	p. 20

FRANÇOIS TRUFFAUT

Truffaut: el deseo del cine y la pequeña diferencia, por Mario Levin	p. 22
Reportaje a Truffaut, por los <i>Cahiers du Cinema</i>	p. 32

MUSICALES: Algo no suaja, por Luis Chazarón

	p. 36
--	-------

CINE Y ARQUITECTURA: LABERINTOS

La "talla" Perce, por Pascal Bonitzer	p. 43
---------------------------------------	-------

FOTOGRAFIA

Roland Barthes ante la Fotografía, por Eduardo Grüner	p. 47
La Representación Imposible, por Héctor Grisafi	

CRÍTICAS

<i>El Hombre de Hierro</i> (A. Wajda), por Eduardo Grüner	
<i>El Director de Orquesta</i> (A. Wajda), por Luis Chazarón	
<i>Enemigos Naturales</i> (J. Karel), por Hugo Furno	
<i>Excitante</i> (J. Boorman), por Norberto Soares	
<i>La Tercera Parte de la Noche</i> (A. Zulawski), por Néstor Grassi	
<i>Una Mujer Posible</i> (A. Zulawski), por Mario Levin	
<i>El Documento de Identidad</i> (R. Cimberelli), por Claudio Caidini	
<i>Oliver!</i> (Cassavetes), por Eduardo Grüner	
<i>Dispersión</i> (R. M. Fassbinder), por Mario Levin	

CINE POR TELEVISION: Muerte de Bala (R. Brooks)	
por Ricardo Angiol Moretti	p. 63

CINE - PLUS

Filmoteca de Cine Experimental	
Reflexiones sobre <i>El Hombre del Subuelo</i> , por Hugo Furno y Nicolás Sargués	p. 66

