

Cine ciudad



Mar del Plata/Argentina

ANTONIO BURGESS
2294

Dirección Postal
Cine Club Mar del Plata
Casilla de Correo 637
Mar del Plata / Argentina



Casi todo Buñuel para gente ocupada

La obra de Buñuel se ha desarrollado durante 40 años, en diversos países (el exilio casi siempre), a pesar de interrupciones (casi una década entre el último film de los años 30 y el primero de los años 40), en condiciones de producción muy desfavorables (especialmente en el período mexicano).

No obstante, es esta una de las obras cuya totalidad presenta mayor coherencia y real originalidad entre el número enorme de productos que el cine —medio técnico e industria— ha posibilitado.

Exilio, obstáculos, medios precarios, no han resultado suficientes. Mejor dicho, también esto nos indica el valor de una obra; no sólo del empecinamiento de Buñuel (calidad que podría tener en común con cientos de artesanos obedientes a los preceptos de la industria), sino de su vigor y aislamiento (contra las tendencias comerciales y la discontinuidad que le fuera impuesta).

La obra de un autor como Howard Hawks, tan valioso como integrado en la industria, puede ser analizada en términos de intención, obstáculos y auxilios (que traban o facilitan el logro de un plan enunciado desde el comienzo). Hay en esto, a la vez el mecanismo de las fábulas tradicionales y el optimismo de una Hollywood que todavía era la Meca del Cine.

El cuadro que sigue, procura analizar parcialmente la obra de Buñuel en términos de tipo de encierro, tipo de salida y consecuencias.

Tal análisis fue sugerido por la abundancia de situaciones o escenarios que en los films de Buñuel se presentan como sin salida; sea por la repetición que confirma la inviabilidad de un elemento, sea por la presencia física de un elemento aislado de un conjunto mayor. En el primer caso, la caridad cristiana de NAZARIN, las celos de EL, la mente fantasiosa de BELLE DE JOUR, etc. En el segundo caso, la aldea de LAS HURDES, la isla de ROBINSON CRU-SOE o LA JOVEN, el camino de LA VIA LACTEA, etc.

El reconocimiento de tantos encierros, ha obligado a considerar los tipos de salida que son propuestas en cada caso (algunas veces existentes, otras no, otras omitidas) y las consecuencias de esta salida efectuada, negada o dejada en suspenso.

La confrontación de estos datos, voluntariamente empobrece a la obra para mostrar sólo algunos pocos elementos que facilitan la "lectura". Ofrezco desde ya mis disculpas.

Oscar Garaycochea.

Cronología de la Crítica
Ensayos Julio 1970

OBRA	TIPO DE ENCIERRO	SALIDA	EFECTO
EL PERRO ANDALUZ (1928) Francia	educación cristiana	lucha por superarla	(?)
LA EDAD DE ORO (1930) Francia	ideología burguesa	anarquía	(?)
LAS HURDES (1932) España	tradición de atraso campesino	no hay	conservación de pautas anteriores
LOS OLVIDADOS (1950) México	tradición de atraso urbano	no hay	conservación de pautas anteriores
EL (1953) México	celos vs. matrimonio católico	divorcio	irrisión de la moral cristiana
ABISMOS DE PASIÓN (1953) México	amor vs. matrimonio católico	no hay	la muerte
ROBINSON CRUSOE (1953) México	una isla y la soledad	vuelta al mundo civilizado	conservación de pautas anteriores
LA ILUSIÓN VIAJA EN TRANVIA (1954) México	la propiedad privada	ensayo de apropiamiento de los medios de producción por el proletariado	¿revolución social futura?
EL RÍO Y LA MUERTE (1954) México	tradición de atraso campesino	desarrollo, educación	tolerancia
NAZARÍN (1958) México	caridad cristiana y atraso	no hay	(?)
LOS AMBICIOSOS (1959) México	una dictadura y el atraso	ascenso al poder de un idealista	conservación de pautas anteriores
LA JOVEN (1959) U.S.A.	una isla y el aislamiento	vuelta al mundo "civilizado"	tolerancia
VIRIDIANA (1960) España	caridad cristiana y mentalidad práctica vs. miseria y atraso	apaciguamiento y fracaso	conservación de pautas anteriores
EL ÁNGEL EXTERMINADOR (1962) México	una mansión y la alta burguesía	otro encierro similar	matanza de manifestaciones
EL DIARIO DE UNA CAMARERA (1964) Francia	criados y patrones	ascenso de clase	fascismo
BELLE DE JOUR (1966) Francia	mentalidad pequeño burguesa	la fantasía	(?)
LA VÍA LACTEA (1968) Francia	una peregrinación y la Iglesia Católica	abandono de la trayectoria y vuelta de Jesús dimitificado	irrisión de todos los dogmas

Consejo de la Crítica

Enero a Julio 1970

Films / Director	Cine Club MdP	La Capital	El Trabajo
Willie Boy (Polonsky)	4	4	—
La pandilla salvaje (Peckinpah)	5	5	3
Z (Costa-Gavras)	1	•	3
La vía Láctea (Buñuel)	5	5	5
Zabriskie Point (Antonioni)	3	4	2
Mi noche con Maud (Rohmer)	3	3	3
Perdidos en la noche (Schlesinger)	1	2	5
Butch Cassidy (Roy Hill)	3	3	5
La caída de los Dioses (Visconti)	1	2	3
El arreglo (Kazan)	2	3	—
Los años verdes (Pakula)	2	1	1
Medea (Pasolini)	—	2	•
John y Mary (Yates)	—	1	2
Justine (Cukor)	2	3	—
El Santo de la Espada (Torre Nilsson)	•	•	2
Juan Lamaglia y Sra. (De la Torre)	1	1	3
El pisito (Ferreri)	2	2	—
Dos almas en pugna (Ford Coppola)	3	4	—
Erase una vez en el Oeste (Leone)	—	3	—
Isadora (Reisz)	—	•	2
Infierno en el Pacífico (Boorman)	—	3	—
Temple de acero (Hathaway)	3	2	1
Los principiantes (Peerce)	—	2	1
El último verano (Perry)	2	3	3
Topaz (Hitchcock)	•	2	•
Skidoo (Preminger)	—	2	—
La primavera de una solterona (Neame)	—	3	2
Las cosas de la vida (Sautet)	—	2	2
Los buitres tienen hambre (Siegel)	3	3	—
El rito prohibido (Bergman)	4	3	3
Los herederos (Stivel)	•	•	—
La hora del amor (Truffaut)	3	3	—

• Huir - 1 mala - 2 regular - 3 buena - 4 muy buena
 5 obra maestra - El guión indica que no vió el film

Cine Regina

Miércoles 29 - 18.45 / 20.45 / 22.45



Cine Club Mar del Plata

Temporada 1970 / Programación Julio

"Mi película fue proyectada ante antiguos sostenedores de la guerra en Argelia y representantes del ejército francés, y todos admitieron que los episodios de la guerra habían sido realizados honesta y objetivamente. Mi película fue concebida para mostrar el alto precio de sufrimientos, violencias y sangre que hay que pagar para obtener la libertad."

GILLO PONTECORVO

La Segunda Muerte de Pèpè - Le - Moko

Estuve conversando con Gillo Pontecorvo la víspera de la proclamación de los premios. Su film era muy citado como candidato al Gran Premio y lo excitaba mucho la idea de obtener "El León". Lo obtuvo, pero —al menos para nosotros— esta victoria tiene un gusto amargo al finalizar un festival donde cursaba el admirable AL AZAR, BALTHAZAR. Si este León demasiado generoso puede perjudicar a LA BATALLA DE ARGELIA, no debe, sin embargo, llevarnos a subestimar lo que es un buen film.

El principal mérito del cineasta es renunciar al sentimentalismo y al melodrama que habían hecho de su KAPO un film pegajoso e insoprible. Por el contrario, LA BATALLA DE ARGELIA tiene un estilo de crónica documental extremadamente parco y de tono muy sobrio. El realizador nos señala que en su film no hay un solo metro de "noticiero" de actualidades; sin embargo, creeríamos ver en varias oportunidades secundarias extraídas de algún archivo. Esto no sólo se debe a que el celuloide fue tratado especialmente para que tuviera la "textura" de los noticieros, sino también al rigor y amplitud de la reconstrucción. Ciertas secuencias de manifestaciones populares, algunas escenas de atentados y explosiones son de un realismo sorprendente: esta preocupación por el realismo marca el film con un sello y una atmósfera de veracidad que nos da la pauta de la buena fe y la honestidad del realizador.

Pontecorvo, ayudado por sus colaboradores, se limitó estrictamente a la verdad histórica. Uno de esos colaboradores fue el argelino Yacef Saadi, principal promotor —del lado argelino— de la coproducción y héroe de esta "batalla de

La Batalla de Argelia



LA BATALLA DE ARGELIA (*La battaglia di Algeri, Italia/Argelia, 1965*); dirección: Gillo Pontecorvo; argumento y guión: Franco Solinas y Gillo Pontecorvo; fotografía (Blanco y negro): Marcello Gatti; intérpretes: Yacef Saadi, Jean Martin, Brahim Haggiag, Tommaso Neri y Samia Kerbashi; producción: Igor Films | Casbah Film; duración: 118 minutos; distribución: Norma.

Argelia" ocurrida en 1957 y principal tema del film: es decir, la campaña terrorista lanzada ese año por el Frente de Liberación Nacional y su represión por el ejército francés, con las famosas peripecias de la encerrona y "rastrellada" de la Casbah. Pontecorvo se conformó estrictamente a la exactitud histórica, pero en este film hay una parte de transposición que es el privilegio absoluto de todo artista y que nada quita al valor del documento.

El documento es de un gran interés. Denuncia muy precisamente y muy vivamente la tortura en una muy breve y extraordinaria secuencia que muestra los diferentes métodos de tortura sin insistencia y sin énfasis. Estas escenas son acompañadas de una música tipo clásico que pudiera parecer molesta pero que, por el contrario, confiere a estas imágenes tan alusivas una violencia insostenible. Por otro lado, el film justifica psicológicamente los atentados en uno, describiendo varios en detalle y haciendo participar al espectador del heroísmo y el miedo de las mujeres que aceptan ir a poner bombas en los lugares frecuentados por la población europea. Mostrando que esas mujeres no son ni fanáticas ni sanguinarias sino simplemente soldados, el film adquiere una nobleza que le valdrá el furor de algunos pero que hace honor a su realizador.

Este ha precisado bien que no ha querido hacer un film antifrancés, y, en efecto, su film no lo es. Algunos, incluso, encontrarán que el coronel de los "para" \pm es demasiado simpático porque está presentado como un guerrero que hace su oficio sin odio y sin temor. A esto contesta Pontecorvo que él condena a este para y a sus semejantes desde el punto de vista humano: admitamos la respuesta, aunque su "fair-play" pueda sorprender. El propósito de su autor era mostrar "el nacimiento de una nación" y lo consiguió, pero no aislando sus protagonistas de la muchedumbre sino poniéndolos en primer plano.

Y cuando, luego de una rápida cabalgata, el film se termina en la negociación y la libertad entonces todos los acontecimientos anteriores toman otro sentido y esta iluminación victoriosa borra las ambigüedades y las sombras de una obra que, naturalmente, no puede satisfacer a todo el mundo a la vez pero que aporta, honesta y sobriamente, una pieza esencial al legajo de la perpetua lucha de los pueblos por su libertad .

\pm Paracaidistas, fuerzas de choque francesas.

Marcel Martín/Cinema 66.

Traductor: Lucrecia Amor.

Cine Regina

Miércoles 13 - 18.45 / 20.45 / 22.45



Cine Club Mar del Plata

temporada 1970



NAZARIN (ídem, México, 1958); dirección: Luis Buñuel; guión y diálogo: Luis Buñuel y Julio Alejandro; argumento: novela homónima de Benito Pérez Galdós; fotografía (blanco y negro): Gabriel Figueroa; intérpretes: Francisco Rabal, Marga López, Ignacio López Tarso; producción: Manuel Barbachano; duración: 94 minutos; distribución: Pel-Mex.

Nazarín para todo uso: Manual de Instrucciones

1. Al derecho: Virtudes teologales

El Padre Nazario, sin sotana, alejado de las funciones sacerdotales, camina a cabeza descubierta bajo el sol, escoltado por un gendarme. Una campesina le ofrece una fruta.

Este gesto, que la tradición denomina "caritativo", ocurre después de una serie de aventuras desgraciadas en las que Nazario ha caído por buena voluntad o estupidez: resulta difícil precisar si por una sola de estas causas o por las dos combinadas.

Ante el ofrecimiento de la mujer, Nazario vacila, se perturba.

Tales son los datos que Buñuel propone al espectador, a partir del aspecto físico de Francisco Rabal. Imposible decir "qué ocurre por dentro" del personaje. Nunca sabremos nada más que unos gestos, síntomas de una conmoción. Síntomas claros de una conmoción definida.

Nazarío acepta la fruta, instigado por el gendarme y se aleja de la mujer, pero no de la cámara, mientras en la banda sonora se oyen tambores.

Los tambores de Semana Santa en Calanda, oídos por Buñuel en la infancia y recordados tantos años después, en el destierro.

El primer subrayado sonoro de la obra cae sobre una imagen del cura que sigue caminando. El film concluye con el gesto de duda.

Convendría escribir "el film se clausura", para expresar al mismo tiempo "se cierra", "se encierra". Sabemos que el personaje ha sufrido una convicción, pero no sabemos de ningún modo qué ha significado o cuáles serán sus efectos. Puede ocurrir que Nazario desespere de la eficacia de ese gesto caritativo que no puede modificar su condición de sacerdote degradado (o de sacerdote en un mundo degradado). O bien puede ocurrir que acepte la fruta como la confirmación —tardía, por cierto; luego, burlona— de la existencia de caridad en un mundo que antes había rechazado la suya. O bien puede ocurrir que Nazario sea incapaz de decidirse entre una noción y otra, del mismo modo que antes se había declarado incapaz de decidir entre la compasión y el desprecio, al ser humillado por sus compañeros de prisión.

Buñuel no suministra ninguna certeza. Cierra la obra —aprovechando que las imágenes de un film no pueden ser afirmadas o negadas como el material discursivo— en el momento en que Nazario podría decidirse por la fe o el escepticismo.

Pero no; Buñuel cierra la obra cuando el personaje se demuestra, nuevamente, incapaz de decidirse. Después de tantas "pruebas" que podían haber modificado su carácter, Nazario no consigue avanzar un paso en una dirección u otra; fuera del cristianismo o dentro. Queda encerrado en la obra que Buñuel cierra cuando ve que su personaje no puede hacer nada preciso.

En varios episodios anteriores, Buñuel ha mostrado las contradicciones existentes entre las interiores de Nazarín y las consecuencias de sus actos:

quiere redimir a una prostituta - tiene que cargar con la mujer arrepentida.
quiere cuidar a un enfermo - le exigen un milagro.
quiere regalar su trabajo - provoca la revuelta de obreros contra patrones.
quiere enunciar ideas cristianas y de buena educación - lo acusan de izquierdista.

A ningún acto le es escamoteada su consecuencia. Si el acto es absurdo, la consecuencia no deja de ser lógica. No hay efectos casuales. Mediante el rápido sucederse de la causa y el efecto, Buñuel pasa del caso particular a la respuesta universal, pero no dice nada sobre si Nazario o sus antagonistas yerran o aciertan.

¿Es el personaje central quien ha degradado una genérica "naturaleza" humana que no necesita ni tolera las normas cristianas del amor al prójimo? ¿O es el mundo, adverso al personaje (por ser mundo bárbaro, "natural" y no "cultural") el que permanece degradado porque no tiene posibilidades de practicar o conocer las normas cristianas?

2. Al tránsito: Estructura significante

La obra propone con suficiente objetividad las dos visiones. Una doble lectura es posible a partir de los mismos datos. Pero se trata de un "doblez" carente de trampa.

Si yo, espectador, creo en la objetividad de los valores morales cristianos, me inclinaré a interpretar el film según esa clave: el mundo, antagonista de Nazarín, será el factor degradado.

Si yo, espectador, creo en la objetividad "natural" del mundo, será el personaje y el cristianismo quienes aparezcan degradados.

Mi ideología previa a la obra es la que genera en el material concreto de la obra una significación u otra.

La acción de Buñuel consiste en construir un objeto polivalente, que puede funcionar alimentado por intenciones distintas, produciendo significados distintos.

El film se propone al espectador como un test a su ideología, explícita o no. En el segundo caso, el film obra como catalizante que trae esa ideología a la superficie y muestra sus consecuencias en el modelo del padre Nazario.

Incapaz de elegir, Nazarín ofrece repetidamente una mejilla y otra. Perdona siete veces, y después setenta veces siete. Se encuentra disponible para todo aquello que lo requiera.

Según el criterio del creyente, he aquí la figura de un santo.

Según el criterio del descreído, la figura de un estúpido.

Según Buñuel, que no suministra ninguna de las definiciones anteriores, alguien que no puede definirse, es decir, alguien a quien Buñuel abandona a su suerte, poniendo la palabra FIN sobre su indefinición.

Si el personaje continúa —después de tantas advertencias del mundo— encerrado en su primitiva ideología o por lo menos demuestra ser incapaz de decidirse a elegir una actividad productiva en "este mundo", el autor pierde todo interés en él. Imprime la palabra FIN en medio de su desgracia. Lo abandona. Escamotea al espectador los gestos o palabras o subrayados sonoros que podrían indicarle que a pesar de sus fracasos —o gracias a ellos— Nazario es digno de imitación —admiración—.

Si la ideología del espectador lo lleva a considerar esta peripecia como "ejemplar", Buñuel no lo auxilia con ningún recurso de los que dispone un director de cine: ni lágrimas de glicerina, ni bellas y apropiadas palabras, ni la orquesta sinfónica que suele "engrandecer" a tanto personaje convencional en films fabricados por docenas.

Pero a Buñuel le repugnan estos recursos y Nazario no se salva del mismo trato que merecen los otros elementos del film. El espectador no puede apiadarse. Nadie lo invita. Buñuel deja al personaje cuando ve que sus ideales son ineficaces. Constatado ese encierro, se desprende del personaje, sin burla ni lástima. La actitud desinteresada e intransigente, de Buñuel, supone que el espectador tendría que librarse así también de lo que el personaje haya representado para él. Si es creyente, de su fe. Si es descreido, de su dogmatismo (¿por qué no recordar a Camilo Torres u otros?)

3. Al revés: Historia Natural

Podemos quedar fuera del dilema efectivo o del falso dilema de la religiosidad. No hay por qué decidirse: pongamos el asunto entre paréntesis, como hace Buñuel.

Si omitimos ese "fundamento", una materia muy distinta muestra su importancia. Los amantes de la metafísica pueden taparse la nariz o no entrar. No se trata de elementos "poco artístico" o guarangos o "del mal gusto" o inmundos. Tampoco de una colección de caprichos y monstruos para ver de lejos. No. Son los significantes de la obra, tan dignos de estar allí como las virtudes teologales. Buñuel construye su obra con estos elementos poéticos:

- prostitutas comprando su tequila en jarras.
- insultos que intercambian los amantes enardecidos por la pasión.
- mujer sedienta que bebe el agua sucia con su propia sangre.
- mujer que quema los muebles de su benefactor para que su propio hedor desaparezca.
- amante que corre al contacto con su amante apestada.
- enano enamorado de la ex-prostituta y correspondido por ella.
- mujer que quiere morir cuando le revelan que ama al santo como a hombre.

Buñuel presenta un mundo "natural", ajeno al de Nazarín, vecino suyo pero sin nexos que lo relacionen. De un lado la vida, del otro la abstracción. De un lado la miseria, del otro la especulación religiosa. Los habitantes del primer mundo no son monstruos. Buñuel subraya la "natural" dignidad de cada uno: las prostitutas tienen su código de honor y una vez despintadas vuelven a obrar como doncellas; los apestados prefieren morir juntos a salvar la vida por separado; el enano es un ser humano con los sentimientos de cualquier ser humano de estatura normal; la procacidad de los amantes es una furia poética. Sólo estos falsos monstruos deciden, actúan, odian, aman, creen, esperan, se arriesgan, sufren, sueñan. Delante de un fondo tan abigarrado y lleno de vida, transita un protagonista incoloro.

Viéndola así, la obra no presenta ninguna ambigüedad.

O. Garaycochea

Especial para Cine Club Mar del Plata.



Filmografía de Luis Buñuel

- 1928 **Un Chien Andaluz** (El perro andaluz)
1930 **L'Age D'Or** (La edad de oro)
1932 **Las Hurdes** (Tierra sin pan)
1947 **Gran Casino**
1949 **El Gran Calavera**
1950 **Los Olvidados**
1951 **Susana** (Carne y demonio)
1951 **La Hija del Engaño** (Don Quintín el amargao)
1951 **Una Mujer sin Amor**
Subida al Cielo
1952 **El Bruto**
1953 **Robinson Crusoe**
El
Abismos de Pasión
1954 **La Ilusión viaja en Tranvía**
El Río y la Muerte
1955 **Ensayo de un Crimen** (La vida criminal de Archibaldo de la Cruz)
1956 **Cela S'Apelle L'Aurore**
La Muerte en este Jardín
(La mort en ce Jardin)
1958 **Nazarin**
1959 **La Fiebre Monte a El Pao**
(Los ambiciosos)
1959/60 **La Joven** (The young one)
1960 **Viridiana**
1962 **El Angel Exterminador**
1964 **Le Journal D'Une Femme de Chambre** (El diario de una camarera)
1965 **Simón del Desierto**
1966 **Belle de Jour**
1968 **La Voie Lactee** (La vía láctea)
1969 **Tristana**

Informaciones

Curso: Lectura Cinematográfica: el ABC

Dará comienzo el sábado 30 de mayo a las 17, en dependencias del Teatro Diagonal (Diagonal Pueyrredón y Bolívar), el curso LECTURA CINEMATOGRAFICA: EL ABC, que organiza Cine Club Mar del Plata, con los auspicios de la biblioteca "Juventud Moderna", que dictará el profesor Oscar Garaycochea. Durante la primera clase se exhibirá el film primitivo "PIMPOLLOS ROTOS" (Broken blossoms, USA, 1919), de David W. Griffith. El acceso al público es libre.

La sabiduría popular resume: "Nadie nace sabiendo". Los científicos se han encargado de aclarar las relaciones entre habla y pensamiento, como para pretender decir aquí algo más que el pueblo en tan pocas palabras. Si el cine fuera únicamente "el séptimo arte" o una curiosa técnica de la era industrial, podría importar poco el compararlo con esa otra manifestación humana tan antigua, el habla, que ha posibilitado la existencia del pensamiento. Pero el cine, cuya partida de nacimiento tiene fecha en 1895, es también un particular modo de pensamiento que se había manifestado antes, incluso, de una técnica adecuada. Comunicación discursiva y comunicación eidética aparecen en toda la historia de la humanidad. El habla que se aprende "naturalmente" en la infancia dentro de una sociedad, y luego la escritura que luego sistematiza ese arbitrario lazo de significaciones, encuentran su paralelo en el cine: en esta etapa de la era industrial, también suele ser aprendido casi "naturalmente" en el asedio de la pantalla cinematográfica y televisiva, y tiende a sistematizarse en la escritura de filmaciones en 8 mm. o en los registros magnéticos del futuro inmediato. La mera existencia del Cine Club supone que lo "natural" puede ser convertido en "cultura", la existencia de un curso como este, supone que la observación de films puede conducir a una "lectura" cuya necesidad puede ser tan evidente para cualquiera, como la de gastar preciosos años de la infancia en la escuela primaria.

El curso consiste en un ciclo de conferencias dedicadas a la descripción estructural de una serie de films. Cada obra será analizada durante su proyección; cada reunión incluirá también una introducción histórica, la eventual reiteración de fragmentos de la obra y en el final, la sistematización de los elementos diferenciados. Ha sido prevista, como indispensable complemento, una serie de trabajos prácticos individuales y por equipo, a realizarse durante las proyecciones normales del Cine Club.

Cine Regina

Miércoles 17 - 18.45 / 20.45 / 22.45



Cine Club Mar del Plata

temporada 1970

La Joven: Modelo de una isla que es modelo de un continente

1. Relación del autor con su objeto

THE YOUNG ONE: primer (único film de Luis Buñuel (español, exiliado en México) realizado en U.S.A. (sobre U.S.A.) sin registrar una sola imagen de ese país (entre otras cosas, al parecer, por haberlo filmado en México).

La ciudad del sur norteamericano por donde el negro Traver corre después de la presunta violación de una mujer blanca: cualquier calle oscura.

La isla: un anónimo decorado natural de la zona de los trópicos; natural pero abstracto; compuesto por

No. La isla: reducción de U.S.A. a mero signo: cartel "private property" + negro perseguido por blancos + lectura de la Biblia predica de un pastor protestante + clarinete + una canción popular.

2. Relación del Modelo (U.S.A.) con su objeto (U.S.A.)

a) directa:

- el idioma;
- la organización económica = cartel "private property";
- el racismo = la persecución de un solo negro;
- iglesias organizadas = pasaje de un pastor protestante;
- la "lucha por la vida" = la lucha por la vida;

La Joven

LA JOVEN (The young one, México/Estados Unidos, 1960); dirección: Luis Buñuel; argumento: novela "Travellin' Man", de Peter Matthiessen; guión: Luis Buñuel y H. B. Addis (Hugo Butler); fotografía (blanco y negro): Gabriel Figueroa; música: Jesús Zarzosa; intérpretes: Zachary Scott, Key Meersman, Claudio Brook, Bernie Hamilton, Graham Denton, etc.; producción: Producciones Olmeca (George Werker); duración: 96 minutos; distribución: Columbia.



verdaderos árboles y verdaderos pantanos, pero a la vez carente de nacionalidad.

Buñuel instala unos pocos datos inequívocos.

Con esa materia —la mínima artificialmente agregada a la naturaleza— Buñuel sugiere aquello que aparece "fuera de cuadro", ausente y a la vez operante sobre aquello que aparece "en el cuadro". No aparecen: la Estatua de la Libertad, el Capitolio, el Empire State Building, el Monumental Valley, el Gran Cañón

del Colorado, la Golden Gate, Broadway, las playas de Miami, Disney-landia, etc., etc.

b) inversa:

- país de alto desarrollo ≠ isla con producción artesanal;
- policía organizada ≠ predominio "natural" del más fuerte;
- iglesia organizada ≠ lectura ocasional de la Biblia;
- racismo ≠ tolerancia;
- arte como mercancía ≠ música ejecutada "por gusto".

3. Mecánica del modelo

a) Lo permanente:

- una isla (propiedad privada);
- el continente (U.S.A.);
- negro fugitivo (de la violencia racial);
- pastor protestante (normas morales establecidas);
- el guardián de la isla;

b) lo transitorio:

- la isla (refugio "natural");
- el negro (que huye);
- el pastor (que pasa);
- el abuelo (que muere);
- el guardián (que se enamora);
- la joven (que crece).

Dentro de la isla, nada permanece igual, nada cesa de modificarse.

Cuanto más frecuente y espontáneo es el cambio, más vigoroso el organismo. La modificación es la cualidad de lo viviente. Lo inmodificado aparece como muerto. Un par de ejemplos:

—liebre:

- * muerta de un balazo;
- * desollada;
- * comida;
- * (cuero de) secándose;

—la joven:

- * en el entierro de su abuelo;
- * extrayendo la miel de un panal;
- * aplastando una araña;
- * camarada del negro;
- * amada por el guardián;
- * transformada en mujer al ponerte medias y tacos altos;
- * bautizada por el pastor;
- * separada de su amante y la isla.

Hay pocos significantes, pero Buñuel consigue variar constantemente sus significados. Nunca ningún significante permanece ligado a su primitivo significado, excepto para ridiculizarlo. Ejemplo: el traje negro del pastor, inequívoco signo de sus funciones, pero también vestidura inapropiada para meterse en el agua (para el bautismo).

Todos los significantes aparecen tratados con el mismo cuidado. No existen categorías explícitas de acontecimientos "humanos" y "animales"; o "elogiables" y "condenables"; o "importantes" y "triviales". Buñuel no crea ningún ordenamiento:

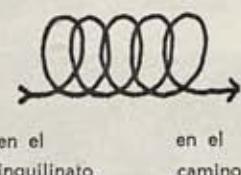
la muerte del abuelo o la muerte de la liebre tienen para la cámara idéntica importancia;

—la extracción de la miel de un panal no merece más calificativos que otro suceso natural, el desfloramiento de la joven;

—el ataque del tejón a la gallina es presentado tal como el ataque del blanco al negro (o podría decirse esto al revés: la lucha de los seres humanos aparece tal como la lucha de los animales).

4. Estructura del modelo (comparada con la de otras obras del autor)

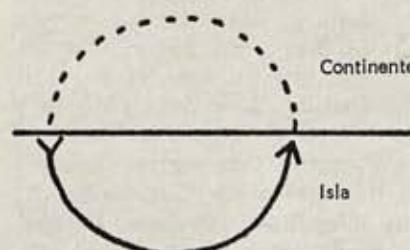
a) la trayectoria del padre Nazario puede ser expresada gráficamente por una serie de rizos; un camino largo para un avance casi nulo:



c) BELLE DE JOUR consta de un solo, amplio movimiento, entrecortado por acciones poco comprensibles y datos que llevan a pistas falsas si los seguimos. Pero en el final se advierte que no ha existido otra cosa que un desplazamiento circular, que puede realimentarse indefinidamente, sea porque ocurre todo en la mente de la protagonista, sea porque Buñuel niega o destruye claves parciales:



d) LA JOVEN incluye sólo parte de una parábola y sugiere el resto:

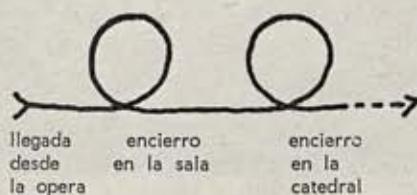


Aparece únicamente la isla. Se omite:

- de dónde proviene el negro y adónde vuelve;
- de dónde provienen el pastor y el lanchero y adónde vuelven;
- adónde va la joven: para volver, se supone.

El movimiento de los personajes y algunos pocos datos materiales —reducidos a signos de U.S.A.— nos refieren a ese continente que suministra sus leyes a la isla. El continente predomina:

- el negro vuelve al sitio donde lo perseguirán;
- pastor y lanchero vuelven al sitio donde representan el orden; donde se procurará destruir su cultura "natural", adquirida en la isla: tanto el trabajo en los panales como el amor del guardián. Pero esta reafirmación de la ley dominante, no exactamente un triunfo. La isla, terreno incivilizado, no ha sufrido mengua. Únicamente:



Del primer encierro se escapa únicamente para caer en un segundo encierro, cuya salida no aparece pero puede conjeturarse: otro encierro. La matanza efectuada por la policía al cargar contra los manifestantes, en el epílogo, constituye una línea totalmente ajena al devaneo de los aristócratas. No es la salida sino un "mientras tanto" que completa la definición del encierro.

—el abuelo Pee Wee ha muerto;
—Evvie se marcha por unos años;
—el guardián se queda solo.

Todas estas "pérdidas son naturales": que un hombre llegue al fin de su vida, que una niña llegue a la adolescencia, que un hombre "duro" se vuelva tolerante a través del amor. El acuerdo al que se llega en la isla, **en un momento**, no puede mantenerse. Ni la música que ignora diferencias raciales, ni la consentida seducción de la joven, pueden triunfar sobre las leyes del continente. En la isla se consigue ese acuerdo utópico que Bergman presenta —con otro signo— en PERSONA. Lo insostenible es aquí más humano que la ley. La isla es algo más que un modelo del continente: es la posibilidad de concretar una armonía que al continente le está negada.

Tolerancia racial y erótica pueden aparecer en la isla y no fuera. Buñuel compara las dos. Para los cánones del continente, es tan escandalosa la relación amistosa entablad a entre blanco y negro como la relación amorosa entre adulto y adolescente.

Un doble código —o dos capítulos distintos de un mismo código— reprime tales transgresiones.

La reparación del bote por el negro y la prueba de los zapatos de tacón alto y el deseo de un aparato de televisión por Evvie, confirman la noción de inestabilidad de lo natural. No hay fijación posible (incluso de la armonía). Cada instante pone a prueba lo anterior. Buñuel propone en la isla el modelo de un orden imposible de lograr en el continente. En el modelo —sólo en él— ese orden es logrado por un solo momento. Al demostrar que es posible, se demuestra también que no puede durar al margen de la ley, contrariando la ley que impone "la lucha por la vida" como actividad normal. Esa ley rige no sólo en la sociedad civilizada que Buñuel omite mostrar, sino también en la isla. Pero en la naturaleza es menos sordida:

- un cangrejo vivo es comido por el negro hambriento;
- una tarántula es aplastada por el pie de la joven;
- una gallina es devorada por un coati.

5. Actitud del artista (dicho por otros)

"(el arte) incluso en las supremas cumbres, no pretende ser, en manera alguna, realidad viva, productiva o reproductiva, sino que capta la naturaleza en el punto más digno de su apariencia, aprende de ella la belleza de las proporciones y luego las prescribe. El arte no acepta la competencia de la amplitud y de la profundidad de la naturaleza: se atiene a la superficie de los fenómenos naturales. Pero posee una propia profundidad, una propia fuerza: fija los momentos supremos de esos fenómenos superficiales, reconociendo lo que ellos tienen de legal; es decir, la perfección de la proporción teleológica, la cumbre de la belleza, la dignidad de la significación, la altura de la pasión.

Al parecer, la naturaleza quiere operar por sí misma; el artista, en cambio, actúa como hombre y en virtud del hombre. A partir de lo que la naturaleza nos ofrece, sólo interpretaríamos pobemente lo deseable y lo susceptible de ser gozado en la vida. Lo que el artista le presenta al hombre debe ser accesible a todos; debe excitar y seducir, gustar y satisfacer a todos; alimentar, formar y elevar el espíritu de todos. De ese modo, el artista, agradecido a la naturaleza, porque ésta también lo produjo a él, le devuelve una segunda naturaleza; pero sentida, pensada, es decir, humanamente concluida."

Goethe

"La humanidad goza de la visión de forma dentro del hecho y de la revelación del valor como consecuencia de su juego mutuo."

A. N. Whitehead

"(...) los prejuicios de los artistas, sus pretensiones, sus ilusiones sobre ellos mismos y su tiempo, jamás les han sido útiles... El proceso de elaboración de un contenido por parte del artista se cumple difícil, contradictoria, dolorosamente. Por un lado, este proceso es necesariamente individual, subjetivo. Y por el otro, su subjetividad, las limitaciones de su individualidad o aun su "subjetividad de clase", sobre todo cuando pertenece a una clase dominante en decadencia o destinada a decaer, impiden al artista captar plenamente el contenido y elaborarlo plenamente. (...) La forma surge de una "elaboración" del contenido. Ese contenido vive, como siendo otra cosa que la vida en un momento determinado; presenta, pues, corrientes más o menos profundas, más o menos esenciales: tendencias. Tiende hacia la conciencia; toma forma o "se informa" y la elaboración formal no es sino un aspecto de esa tendencia del contenido a reflejarse en la conciencia. La forma estética será siempre la forma de conciencia que habrá aprehendido más concretamente las tendencias esenciales del contenido y las habrá realizado en un objeto, la obra de arte, más rica y cargada de sentido que cualquier otro objeto."

H. Lefebvre

6. Actitud de Buñuel en "La joven"

Concretamente, Buñuel no expresa una opinión acerca del racismo, el protestantismo o el régimen de la propiedad privada.

Si alguien se refiere a este hecho para indicar que la obra *elude* una definición, el autor de tal teoría caerá por su propia cuenta en el ridículo. No hay **una opinión** de Buñuel, sino la obra que provoca en nosotros, espectadores, la reflexión sobre el racismo y sus relaciones con la religión y cierta específica forma de propiedad. La obra desencadena opiniones nuestras. No exhibe las del autor.

La carencia de una opinión de Buñuel, muestra:

1. que el autor está fuera del punto de vista racista. De estar dentro, como pueden estarlo miembros del Ku-Klux-Klan o del Black Power, cada uno en su particular ubicación, Buñuel necesitaría argumentar/fundamentar la bondad o perfidia de blancos o negros. Pero no lo hace. Unos y otros son tan buenos o pér-fidos como pueden serlo en cierto momento; y esto no obstante, el racismo existe y no hay disculpas para ello.

2. que la obra no presenta intención alguna de condena o elogio de tal o cual posición o personaje. Alguien que podría parecernos brutal, el guardián Miller que seduce a la jovencita, no tiene el menor parentesco con el perverso —y a la vez inocente— Humbert Humbert de "**Lolita**"; no abusa ni es engañado por una niña degradada; no comete un "ultraje incalificable": al menos Buñuel no emplea ninguno de los recursos con que podría indicarnos tal cosa. Lo que hace es "natural"; por lo tanto, sin adjetivos. Acusarlo o verlo como un monstruo es cosa nuestra: Buñuel no dice nada.

Alguien que podría parecernos el personaje más delicado y frágil, Evvie, aplasta arañas con el pie, recibe a Miller en su cama, mantiene a distancia a Traver: no puede ser confundida con las poéticas niñas violadas que han puesto en circulación tantas alegorías masturbatorias en forma de cuentos, novelas y films.

Evvie no es una proyección de Buñuel. No es el tipo de mujer que el autor quisiera respetar o disfrutar impunemente. No es una pastora de egloga traída al siglo XX. Buñuel la presenta: no la toca, ni la retoca. Los adjetivos que le agreguemos nosotros serán de nuestra cosecha.

3. que la obra ha sido construida de manera tal que sea el espectador quien opine, califique, subraye, relacione, condene o elogie, aquello que él (spectador) advierte a través (por mediación) de la obra. A partir del modelo construido por Buñuel, somos nosotros, espectadores (y no Buñuel) quienes llegamos a interrogarnos sobre lo que sabemos y opinamos del racismo en U.S.A. y en nosotros; sobre lo que sabemos y opinamos de los códigos morales y nuestros códigos.

La obra no detiene al espectador en la contemplación de su apariencia. Desde el punto de vista tradicional, Buñuel es el menos "artista" de sus colegas. No busca la belleza del conjunto ni los detalles, no emplea la técnica ya codificada para lograr esos fines. Realmente ésa es su técnica particular, ése es su tipo de belleza: uno de los más severos y perfectos.

O. Garaycochea

Mayo de 1970.

Especial para Cine Club Mar del Plata.

Aclaraciones de signos

≡ equivalente.

≠ distinto o no igual.

Cine Regina

Miércoles 22 - 18.45/20.45/22.45



Cine Club Mar del Plata

temporada 1970/Programación Julio



El Angel Exterminador

EL ANGEL EXTERMINADOR (Méjico, 1962); dirección: Luis Buñuel; argumento: "Los naufragos de la calle de la Providencia" de José Bergamín; guión: Luis Buñuel y Luis Alcoriza; fotografía (blanco y negro): Gabriel Figueroa; música: Raúl Lavista; intérpretes: Silvia Pinal, Jacqueline Andere, José Baviera, Augusto Benítez, Luis Beristáin, Antonio Bravo, Claudio Brook, César del Campo, Rosa Elena Durgel, Lucy Gallardo, Enrique García Álvarez, Ofelia Guilmáin, Nadia Haro Oliva, Tito Junco; producción: Gustavo Alatriste; duración: 92 minutos.

El Angel Exterminador (y otros deterioros)

Al analizar el empleo de una cuerda en VIRIDIANA, hemos visto que un significante cinematográfico puede:

a. surgir como tal; distinguirse de la masa de datos ofrecidos al espectador, que sólo significan en conjunto (como "decorado", "fondo", "accesorio");

b. mantener y acrecentar su capacidad de significar algo determinado, haciendo que la operación resulte cada vez más precisa y autónoma;

c. sufrir el deterioro de la significación, por aparición de un nuevo

empleo del mismo significante (deterioro que puede ser parcial, en caso de volverse a la relación original; o completo, en el caso de no ser restituída nunca más esa relación);

d. cambiar de significado: adquirir otro o desaparecer como significante (hundirse en la masa de datos que sólo significan en conjunto) en operación simétrica a la de su aparición.

La cuerda de VIRIDIANA no sirve únicamente como ejemplo del proceso de significación; nos indica que el proceso de significación es el tema de la obra. Buñuel no "cuenta", no "narrá" una historia. Buñuel utiliza una anécdota como soporte, sobre el cual dispone sus significantes (registros fílmicos de objetos y seres); son estos significantes los que le permiten

crear —o discernir— niveles, relaciones y procesos de significación. La anécdota es, relativamente, un medio neutro sobre el cual cada espectador procede a crear —o discernir— una trama de significaciones, en presencia de los significantes dejados por Buñuel.

Si la anécdota posee alguna importancia, es:

—porque ha sido concretada como soporte de significantes y no como significado lato; el "cuento" es una excusa;

—porque su desarrollo reproduce (o transparenta) el movimiento del proceso de significación, el "cuento" es un indicio;

—porque es función del mecanismo de significación (es "generada")

por él); luego, el "cuento" es un producto.

Personajes: La Función Previa

El aspecto y la función dramática del dueño de casa, propone una serie de connotaciones, por las cuales el personaje del film nos refiere a otro personaje conocido nuestro, que no parece en el film. Enumero:

—el dueño de casa usa bigote y barba recortada = al bigote y barba nazarena usados por X;

—el dueño de casa tiene un criado llamado Lucas, uno de los primeros en abandonarlo = X tiene un biógrafo llamado Lucas;

—durante el encierro, el dueño de casa recibe una venda en la cabeza = durante el Vía Crucis, X recibe una corona de espinas;

—el dueño de casa es engañado por su mujer, primero a ocultas y luego públicamente; sus invitados lo insultan y golpean = X es humillado, abandonado y escarnecido;

—el dueño de casa desflora a Silvia, temida virgen, tal vez para lograr la salvación del grupo encerrado = X da su sangre por la salvación de la humanidad.

Luego: el dueño de casa = Jesús.

Pero, a su vez, Silvia, propone otra serie de connotaciones paralelas:

—Silvia es una virgen desafiante = Z, personaje mitológico también inconquistable;

—Silvia es una cantante de ópera = Z, personaje de ópera;

—Silvia es llamada "la Walkiria" = Z, una Walkiria;

Luego: Silvia = Brunilda.

Si atendemos a la función del dueño de casa en Silvia (desfloramiento), idéntica a la de Sigfrido en Brunilda, tendremos:

el dueño de casa = Jesús

= Sigfrido

Luego: la mitología cristiana se encuentra con la germánica.

He aquí una cópula digna de la del paraguas y la máquina de coser propuesta por los surrealistas.

Buñuel reúne lo inconciliable. Por un lado, un Señor cornudo y drogadicto, que ofrenda su miembro viril a una Virgen Castradora, logrando la momentánea Salvación del su mundo.

¿Podemos desdeñar otra connotación seductora?; tendremos

la virgen Silvia = la virgen Brunilda = la Virgen María

Después del coito, Silvia comprende de que no hay nada que les impida salir de la sala del encierro; Silvia "pare" la Salvación engendrada por el Señor.

Pero la cadena de significaciones puede intrincarse todavía más.

Yo limito el análisis, porque hay también ritos masónicos, espiritistas, hebreos y mágicos en general: todo un catálogo demasiado amplio para ser casual; y las alusiones podrían multiplicarse y relacionarse entre sí, hasta sofocar todo intento de "análisis".

Estos niveles, sobre los cuales hay demasiadas evidencias como para considerarlos un espejismo, resultan finalmente el monumento a nuestra inteligencia y estupidez.

Buñuel construye significaciones y a continuación las destruye.

Construye significaciones que se deterioran. La construcción incluye la previsión del deterioro. La obra no es propuesta al mundo como algo terminado y estable, con pretensiones de vida eterna, sino como algo que debe ser elaborado —en tantas direcciones como intenciones haya en los espectadores— y criticado. No todas las direcciones son posibles, así como no todas las intenciones son equivalentes. Buñuel presenta la obra como un proceso natural, con existencia limitada, con posibilidad de múltiples lecturas, con error y acierto, con desgaste.

Las significaciones que un espectador descubre —es decir, elabora a partir de su ideología— refieren menos a la obra que al espectador.

La obra es un catalizante: ubica al espectador en el ámbito de significaciones de una determinada clase social, en un lugar y un momento histórico preciso. Buñuel elabora una obra que al deteriorarse demuestra su utilidad; en el espectador está:

1. comprender y aceptar la significación propuesta (por ejemplo, mediante un análisis que muestre su complejidad y riqueza); o

2. comprender y desdeñar la significación (es mi caso); o

3. no comprender nada, ser ajeno a tanta mitología.

Buñuel construye el simulacro de una verdadera operación intelectual.



Cuanto más respetadas son las premisas, más lejos puede llegar la burla.

Dicho de otro modo: Buñuel simula creer en una serie de mitologías; presenta un léxico extraído de tales sistemas y lo ha combinado sin adjetivaciones de parte suya. La "neutralidad" es aparente: Buñuel reúne aquello que no puede ser reunido sino con elementos de su propio sistema, siguiendo las reglas del sistema. Jesús y Brunilda sólo pueden existir por separado. La combinación los deteriora. Pero Buñuel reúne aquello que no puede ser reunido sin mostrar su falsedad, y respeta aquello que si explícitamente es respetado se convierte en objeto de burla. Lo incongruente, al ser relacionado, despectigia cada elemento y la operación relacionante. La seriedad y compostura del acto, incrementan la burla. Finalmente la risa vence al sistema de abstracciones, no porque ataque a las distintas mitologías, sino a la pretensión de una "lectura profunda" que fetichice la obra. Cualquier intento de este tipo, es decir, cualquier intento de alienarse en el arte, choca contra el proceso de deterioro de significaciones tejido por Buñuel.

"A sabiendas, el artista no debe estar en contra de la naturaleza; antes bien: debe estar en contra del arte".

(Goethe)

Objetos: La Nueva Función

- florero (de cristal) con flores → se bebe el agua que contiene;
- jarros de porcelana (china)
- recipientes de deposiciones humanas;
- tablas de pintura (flamenca) que son puertas de armarios → puertas de una letrina, un depósito de cadáveres y refugio para el coito de los amantes;
- violoncello → leña para el asado del cordero;
- muebles de estilo → leña para el asado del cordero;
- pata de un piano de cola → poste para sujetar al cordero;
- muros del salón → destrozados en búsqueda de una cañería;
- armas antiguas → empleadas para romper los muros en busca de agua.

El verdadero "movimiento" de una obra no es el de la anécdota, que casi desde el comienzo se presenta como sin sentido, como asunto del que no debemos esperar que reitere o respete el orden de los sucesos reales.

El "movimiento" significante, la noción de progreso, cambio, evolución, puede ser manifestado por la anécdota o —tal como lo demuestra Buñuel— puede ser manifestado sin anécdota, a pesar de una anécdota insignificante. ¿Cómo?:

- . los objetos se deterioran;
- . los objetos son sometidos a un uso distinto al original, pero coherente con su forma;
- . los objetos revelan que son inadecuados a una nueva función.

Estos procesos de nuevo empleo del objeto conocido, suministra la noción de **unidad significativa** a través de una anécdota presentada como soporte neutro, como sucesión de hechos carentes de significación precisa.

Cada uno de esos nuevos usos —nuevos, por distintos de los habi-

tuales— queda contrastado, aislado, en el contexto insignificante; se constituye en unidad significativa.

El equilibrio cotidiano existente entre un objeto y su empleo, mantiene un equilibrio entre significante y significado del objeto.

Cuando el empleo cambia, se rompe la significación anterior —si el nuevo uso revela otra función del objeto— o confirma la habitual. En cuaquiera de los casos, el objeto se destaca del contexto: adquiere significación.

Buñuel emplea, sobre todo, aquellos objetos que pueden ser reutilizados: floreros, pinturas, porcelanas, objetos de arte y más precisamente, objetos suntuarios, característicos de una clase social.

En la penuria derivada del encierro, estos objetos revelan funciones "naturales", vale decir, ajenas a la división de la sociedad en clases, al arte, al adorno: ser concavidad donde se recoge un líquido, ser placa que cierra un hueco, ser leña para encender fuego, etc.

Cuando los aristócratas de **EL ANGEL EXTERMINADOR**, por excepción, resultan sometidos a las mismas penurias que otra gente sufre todos los días —el hambre, la sed, la necesidad de evacuar, de conseguir aislamiento, de distanciar lo muerto de lo vivo— los objetos que tenían un uso preciso en su clase social, adquieren otro uso. En realidad, adquieren sólo entonces un uso: antes no eran más que signos de una clase social.

Buñuel construye un repertorio de objetos elementales para la subsistencia humana, a partir del deterioro y nuevo empleo de los objetos-signos de una clase. La organización del film es similar a la de muchas viviendas en cualquier villa miseria.

A partir de lo existente —para una determinada clase— y eliminando toda intervención ajena, ¿cómo lograr la subsistencia?

Esa necesidad es universal. Esos medios son particulares.

La respuesta genérica a la necesidad genérica, se efectúa en un lugar preciso, con elementos precisos. Buñuel ha creado una situación donde personajes de la alta burguesía, encerrados en su ambiente característico, sufren necesidades genéricas y se ven obligados a suministrar respuestas genéricas.

La distancia existente entre ese ambiente y estas respuestas —distancia creada mediante el film— define al mismo tiempo la actitud de los personajes—signos y la actitud del autor frente a esa clase.

El Título

La pieza teatral originaria se denomina "Los naufragos de la calle Providencia". Náufragos de la Providencia o sea librados a la mano de Dios, lo que suele significar —no creo que por paradoja— dejados al ingenio y la fuerza de cada uno en particular.

En el film, el título ha cambiado. Ya no se retiene a un abandono, situación que puede connotar lástima, sino a un Angel Exterminador, cuya significación es enigmática pero connota cualquier cosa menos pesadumbre por la suerte de los personajes.

Buñuel presenta, "neutralmente", la degradación de los aristócratas, ante todo, porque no es la degradación de nada que no sea digno de tal suerte. Esa degradación no es un castigo divino, sino la caída de lo falso. Por lo tanto, un leve mejoramiento de los personajes degradados.

Pero Buñuel agrega o —o complementa— un título que connota ira. En la Biblia hay muchos ángeles y en Libro del Apocalipsis, varios se dedican a infligir castigos a lo injusto. Pero el Angel del título no aparece durante el film y la entonación de la obra dista de ser religiosa. Otro exterminio aparece, en cambio, y no es atribuible a ninguna criatura celeste: la policía carga contra manifestantes, mientras la alta burguesía queda encerrada en la catedral.

Una lectura del título, entonces, es también una lectura desde un punto de vista, desde una clase. Buñuel suministra la pauta doble:

—título escrito, con la catedral como fondo (lectura religiosa) y

—acción concreta del exterminio, cerca de la catedral (lectura laica).

El acto de lectura determina la ubicación del lector. El film cataliza lecturas que refieren al lector a la lectura de sí mismo.

Sentido y Sinsentido

Blanca: ¿Así que, aunque Ud. es el coronel más joven del ejército, no es celoso de su honor, ni heroico?

Coronel: ¡Me horroriza el ruido de los cañones, Blanca!

Blanca: Entonces... ¿la Patria?

Coronel: La Patria es un conjunto de ríos que desembocan en el mar.

Blanca: ¡En el mar que es el morir!

Coronel: ¡Eso es! Morir por la Patria.

(diálogo del film)

O recordemos el montaje paralelo del rezo de los mendigos con el trabajo de los obreros, en *VIRIDIANA*.

Buñuel presenta organizaciones poseedoras de una significación tan vacía o imposible de certificar, que pueden ser consideradas **insignificantes**. La técnica utilizada es el contrapunto, por el cual se combina y a la vez limita la duración de los elementos. Es decir, se crea un límite para nuestro esfuerzo de espectadores tratando de atribuir significado al significante de la pantalla.

Buñuel desconcierta al espectador, sabotea su propósito —la posibilidad— de crear significaciones.

Al proponer un dato y luego, de inmediato, otro que no tiene relación con el anterior —fuera de la sucesión en el montaje— y al presentar un tercer dato antes de que pueda comprenderse la relación entre los dos primeros, y al continuar esta operación, Buñuel no acumula significaciones: impide su formación.

Si el contexto "cuadro cinematográfico" tiende a dotar de sentido a todo lo que haya sido puesto en él (o haya caído por casualidad o sea sobrentendido) Buñuel procura desarmar este mecanismo:

a. **neutralizando los significantes:** todos tienen el mismo peso, porque son sometidos al mismo tratamiento; no hay subrayados sonoros o visuales que sin lugar a duda nos indiquen "esto importa", "esto no";

b. **aislando los significantes del proceso de significación:** por la brevedad de la duración y el orden de la sucesión, les impide significar algo preciso, les obliga a mantener la significación "en suspeso", como necesidad no satisfecha.

Gracias a estos dos procedimientos, la materia de un film de Buñuel suele significar menos que la de un film común. Pero el empobrecimiento es relativo, porque la "riqueza" del film común es sólo aparente. Cuanto más evidente e inequívoco es un significado, tanto más pobre es el proceso de significación. Caso límite, la propaganda.

El oscurecimiento de la relación significante, su posibilidad de aludir a más de un significado, de más de una manera, ése es el campo de la expresión artística.

Los procedimientos de Buñuel tienden a construir una obra menos vistosa de lo habitual en el cine. Suele hablarse incluso del descuido formal, de la fealdad o carencia de belleza de su obra. Aceptar esto equivaldría a reprochar a Picasso o Miguel Angel no competir con los primores de las fotografías de carnet. El "descuido formal" de Buñuel es una operación tan cuidada y consciente de una forma, como su preferencia por la eliminación de la "música de fondo". A nadie se le ocurrirá que descuida la banda sonora porque omite estos subrayados. Precisamente es más difícil elaborar una obra que presente unidad e interés a pesar de carecer de efectos que vayan ordenando —y predigiriendo— la percepción.

Al neutralizar los significantes, Buñuel propone al espectador la necesidad de descubrir qué es lo que "conduce" la significación en un momento de la obra.

Al aislar los significantes del proceso de significación, Buñuel propone al espectador la necesidad de descubrir cuál es la significación global; y en su caso, la cantidad de significaciones posibles.

Su tarea subversiva consiste en cuestionar, impedir, sabotear el acto por el cual un hombre se transforma en espectador: se abandona al sueño organizado desde la pantalla. Buñuel destruye el hábito formado a través de la frequentación de obras que requieren ser "creídas" y aceptadas sin vacilación, porque de otro modo mostrarían su propósito: el falseamiento sistemático de la realidad. El film es una mercancía y generalmente procura condicionar el consumo regular de productos similares. El espectador es un consumidor y ha sido preparado para sentirse más sa-

tisfecho, cuanto menos dificultades encuentre en el acto de consumir algo que satisfaga su expectativa, cuanto más completamente consuma algo que lo deje con apetito de lo mismo.

Buñuel filma en México, donde la producción de films aparece como mera industria de consumo. Propone un producto inútil. Un film que no puede ser consumido, que no intenta convencer de nada, ni hacerse creer por nadie, ni disimular el artificio del resto del cine mexicano; un film ajeno a las expectativas, que no intenta satisfacer, colmar al espectador, sino ponerlo en dudas, alejarlo, enojarlo, envenenar el gusto ingenuo por el cine; un film sin sentido que desplaza a tantos (detestables) films con sentido.

Escrito por Brecht:

"Lo que desde hace mucho tiempo no ha sufrido cambios, puede parecer realmente inmutable. Por todos lados encontramos cosas demasiado evidentes como para que nos exijan comprensión. Las experiencias que los hombres hacen entre sí, aparecen con frecuencia naturales como el sol. El niño que crece en un mundo de viejos, aprende a vivir como los viejos (...) Y aunque llegara a reconocer que el destino que le ha reservado la "Providencia", es en realidad el que le impone la sociedad, este enorme conglomerado (...) le parecerá algo que a él no le es posible influir; y no obstante, aunque no influyese, la sociedad le parecerá familiar (¿quién desconfía de lo que le es familiar?). Para que todos estos factores "naturales" lleguen a parecerle problemáticos, él tendrá que lograr desarrollar en sí "el ojo extrañante" con el que el gran Galileo observó la lámpara oscilante. Galileo miró maravillado las oscilaciones, tal como si no las hubiera previsto y no las comprendiese; de ese modo pudo descubrir las leyes de su movimiento."

O. Garaycochea.
Junio 1970.

Especial para
Cine Club Mar del Plata.

Aclaraciones de signos:
≡ equivalente.
→ relación.

Cine Regina

Miércoles 12 - 18.45 / 20.45 / 22.45



Cine Club Mar del Plata

Temporada 1970 / Programación Agosto



Diario de una Camarera

Diario de una
Camarera
Todo en orden
(¿en qué orden?)

DIARIO DE UNA CAMARERA (*Le journal d'une femme de chambre*, Francia, 1964). Dirección: Luis Buñuel. Argumento: novela de Octave Mirbeau. Guión: Luis Buñuel y Jean-Claude Carriere. Fotografía (blanco y negro): Roger Fellous. Intérpretes: Jeanne Moreau, Michel Piccoli, Georges Géret, Françoise Lugagne, Daniel Ivernel, Jean Ozanne, Gilberte Géniat, Bernard Musson, Claude Jaeger, Dominique Sauvage, Muni, Madeleine Damien, Geymond Vital, Jean Franval, Marcel Rouze, Jeanne Perez, Pierre Colette. Producción: Speva-Filmalliance-Filmsonor-Dear (Henri Baum). Duración: 95 minutos. Distribución: 20th Century Fox.

1. Comenzando por abajo: zapatos

a) Celestine se ata los cordones de sus zapatos, mientras Josef la conduce hacia la casa de sus nuevos patrones. Por lo tanto, zapatos = prolongación (asomo) del cuerpo de Celestine ofrecido (por los ojos) a Josef;

b) la señora obliga a Celestine a descalzarse para no ensuciar la alfombra china de la sala. Por lo tanto, zapatos = aquello con contacto con lo terreno (impuro) que no debe混入 inmiscuirse en la (pura) existencia burguesa;

c) el anciano toca la pantorrilla de Celestine y pregunta su medida de calzado, fantasea "las mujeres no deben limpiar sus zapatos"; él, en cambio, los limpiaría. Por lo tanto, zapatos = prolongación (asomo) del cuerpo de Celestine abandonado (en la imaginación) al anciano [como en (a) = signo (derivado) de la mercancía que le ha permitido al anciano reunir su fortuna (fabricante de zapatos);

d) los zapatos están en un sillón del despacho del anciano, pero él se rehusa al ofrecimiento de Celestine para usarlos. Por lo tanto, zapatos = objetos que concretan lo imaginario = la impuro [como en (b)];

e) paseo de Celestine por el despacho del anciano, usando los zapatos que le han dado. Por lo tanto, Celestine usando los zapatos = acto de posesión (sólo imaginario) de Celestine por el anciano = acto de posesión (sólo imaginario) del Patron por la Sirvienta;

f) encierro del anciano con los zapatos usados por Celestine. Por lo tanto, zapatos usados por Celestine = signo (derivado) de un cuerpo femenino = objeto masturbatorio [como la soga-falo en VIRIDIANA, regalada por el tío y espiada cuando la emplean en los saltos];

g) muerte del anciano con un zapato usado por Celestine en las manos. Por lo tanto, zapato-símbolo = zapato-objeto real [como en el suicidio del tío, en VIRIDIANA, ahorcado por su soga-falo];

Una pausa. En esta primera sección de la obra, los zapatos de Celestine cumplen función similar a la soga de la primera parte de *VIRIDIANA*: los distintos empleos del mismo objeto, nos indican la existencia de una significación que los recubre, no casual sino organizada, no aparente sino significante. Es "natural", "verosímil", que en el otoño francés de 1930 haya gente que use zapatos: el frío, las costumbres, presentan este uso como normal. Ocurriría lo contrario si en el mismo sitio y época los personajes aparecieran descalzos: el espectador vería eso como dato significante. Pero Buñuel propone en *EL DIARIO DE UNA CAMARERA*, el hecho normal y su filmación carente de subrayados, como dato significante. Los zapatos aparecen como aquello que guarda al cuerpo, para protegerlo y ocultarlo; pero también, como aquello que revela visualmente la forma del cuerpo sin revelar su superficie táctil; pero también, como aquello que conserva referencias al cuerpo ausente: la forma, el olor, el tacto, incluso el sonido. Luego, los zapatos son un derivado del cuerpo y al mismo tiempo una barrera al contacto directo con el cuerpo. El objeto concreto posee cierto significado particular —privado, incluso— para cierto personaje. Este significado pertenece en propiedad a alguien, que lo oculta o defiende tal como haría con su dinero o cualquier objeto valioso.

Cuando Celestine se abandona al capricho del anciano, al darse como sierva, sin estipular paga por su trabajo, permite que se efectúe una doble posesión, sólo imaginaria, inefectiva, compensadora de una desposesión real y efectiva. Por un lado, el anciano "posee" a Celestine. Por otro, la sirvienta se apodera del secreto (el significado secreto) de su patrón, y lo "domina", lo subordina a ella. En ese momento único, Celestine es patrona de su patrón. El sometimiento cotidiano se ha invertido, pero sólo "en la imaginación", porque patrón y sirvienta siguen cumpliendo las mismas funciones dentro de la misma relación de propiedad.

El anciano imagina la posesión de una mujer ausente. Celestine imagina la posesión de una propiedad ajena.

Los zapatos aparecen como objetos reales que permiten concretar lo imaginario. Pero tal "concreción" es apenas simbólica: el nexo puramente individual, privado, inobjetivo, entre un significado y un significante. Como en *VIRIDIANA*, aquí también, muerto el "dueño" de la significación, muerta la significación. A Buñuel no hay metafísica que lo convenza: el símbolo no sobrevive al creador. Tras la muerte del anciano, Celestine se va y el film podría concluir allí. Pero Celestine vuelve: hay una segunda parte nítidamente indicada por esta repetición de la llegada. En esta, el dato significante de la parte anterior, vuelve a aparecer, pero reducido en su significación. Ahora es un objeto real, sin sus complejas funciones anteriores. Buñuel deteriora su propia construcción, tan cuidadosamente elaborada. Veamos la serie de zapatos en esta segunda parte:

h) Josef y Celestine van a anunciar su boda a los patrones: se descalzan y Celestine guarda los zapatos de Josef. Por lo tanto, la oferta de (a) es aceptada en los términos de (b) y genera el truco de (i), que a su vez genera la detención de Josef en (f);

i) Celestine quita una chapita de la suela de un zapato de Josef;

j) los policías detienen a Josef, a causa de la evidencia falsa.

En estas tres últimas apariciones significantes de zapatos —no ya los de Celestine, sino los de Josef— reconocemos un mecanismo similar a las últimas apariciones de la soga en *VIRIDIANA*, tras la muerte simultánea del tío y de la significación "soga-falo". En la primera parte, el significante recibe una carga compleja de significados. En la segunda, el significante tiene los usos correspondientes al objeto concreto. Buñuel crea esta segunda serie de zapatos, que destruye el sistema (significante, artístico) elaborado mediante la primera serie pero no solo hay usos habituales o privados. Buñuel constata otros dos: el de Patrón senil y el de la sirvienta ambiciosa, tal como en *VIRIDIANA* comparaba el uso de la soga por el viejo terrateniente místico y por los mendigos en rebeldía, es decir, un uso de clase, un uso para cada clase.

Paradoja del artista: Buñuel propone la futilidad, los límites del arte; incluye en la esfera de la obra, aquello que es el deterioro de los materiales de la obra, aquello que ninguna obra puede dominar: símbolo de realidad, incapacidad real contra necesidad real.

2. Bestiario doble

- A: animales perseguidos y atrapados:
- mariposa: el anciano la mata de un perdigónazo, al disparar por primera vez. "Hubiera querido no acertar", dice;
 - laucha: Celestine subida a una silla, en la cocina, asiste a la persecución por las otras criadas, armadas con escobas;
 - ganso: Josef lo desangra lentamente, con la punta del cuchillo. "Más sufre, más tierno queda", explica;
 - conejo: un jabalí lo atrapa en el bosque, mientras Claire es perseguida por Josef;
 - lobo: nombrado por Josef antes de violar a Claire;
 - gallinas: cacareo excitado, mientras Monteil corteja a su criada;
 - conejos y liebres: cazados por Monteil en sus excursiones solitarias.
- B: Seres humanos perseguidos y atrapados:
- Josef: por Celestine, tras el crimen, mediante la oferta de sí misma como esposa legal y prostituta a su servicio, para hacerlo confesar y denunciarlo;
 - Celestine: por Josef, en la delación a la patrona y después, para que se case con él y se prostituya para él;
 - Claire: por Josef, que en la cocina simula estrangularla y en el bosque la viola y mata, por impulso momentáneo;
 - Monteil: por Celestine, en las insinuaciones verbales y en el pañuelo perfumado, para burlarse de él;
 - Celestine: por Monteil, tratando de acostarse con ella;
 - Monteil: por su esposa, para que no fume ni embarace a la criada;
 - la esposa: por Monteil, para acostarse con ella;
 - Celestine: por el anciano, para que use los zapatos;
 - el anciano: por Celestine, para enterarse de sus secretos;
 - Celestine: por la esposa, para que respete sus órdenes;
 - la esposa: por Celestine, para sorprender sus lavajes secretos;
 - Monteil: por el vecino, para enfurecerlo, tirándole basura;
 - el vecino: por Monteil, denunciándolo a la Policía.

Y la serie podría continuarse.

La persecución de animales sirve de modelo a las "relaciones humanas" o las relaciones humanas son armonizadas con la persecución de animales. Tal como en LA JOVEN, Buñuel encuentra que no hay por qué diferenciar aquello que tanto se asemeja. Todo tiene la misma importancia.

Nuevamente "la lucha por la vida". En este caso, el escenario es más civilizado y también las luchas tienen que serlo: se multiplican, son menos necesarias, más sórdidas, no hay un oponente sino muchos para cada uno, con propósitos distintos; lo excepcional es la muerte, lo normal es la opresión. He aquí las diferencias. La discordia en el campo de las significaciones, cede lugar a este acuerdo: la lucha es inevitable. No hay armonía posible.

3. Encierros y secretos - Tentativas de develarlos

- zapatos colecciónados por el anciano en armario cerrado - ofrecimiento de Celestine para usar los zapatos;
- lectura de Huysmann por Celestine, a instancias del anciano - libro que Celestine intenta leer y el viejo cierra;
- zapatos y lecturas en el despacho cerrado del anciano - perfume en el pañuelo de Celestine;
- manteca guardada bajo llave por la señora, vitrina cerrada de cuya limpieza se encarga la señora, lavajes íntimos efectuados por la señora en el baño cerrado - golpes de Celestine a la puerta del baño;
- negativa de la señora a acostarse con Monteil - sobreentendidos entre la señora y el cura;
- negativa de Josef a acostarse o besar a Celestine - Celestine promete casarse con él y secundarlo en sus negocios;
- negativa de Josef a confesar el crimen - Celestine se acuesta con él para hacerlo confesar;
- objetos de Josef ordenados según una clave precisa - revisión del cuarto por Celestine.

Esta serie de encierros y secretos de diversa índole, nos refiere a la noción de propiedad (privada) que domina el empleo de lo material e incluso lo simbólico. Buñuel no muestra órdenes diferentes. Todo se parece. Luego... La situación real genera el símbolo que la completa.

Puede ser dicho a la inversa: el símbolo deriva de —y refiere a— una situación objetiva. Las fantasías eróticas alrededor de viejos zapatos, provienen de un hombre enriquecido como fabricante de zapatos. La negativa de Josef a acostarse con Celestine antes de casarse por la iglesia, refieren a su negativa a confesar el crimen a quien pueda denunciarlo. Los lavajes practicados en secreto por la señora, pueden ser higiénicos u onanistas: en cualquier caso, inconfesables. El gran cigarro en la boca de Monteil refiere, por simple semejanza formal, a su sexo erecto. El rostro de la pequeña Claire, violada por Josef, refiere al de la criada Marie, con quien Monteil se acuesta en el gallinero; y estos dos rostros refieren al de Celestine (mismo peinado, línea de las cejas). El peinado de la señora es el modelo del peinado de Celestine, tras el casamiento que le ha permitido llegar a ser señora. La niña vestida de Caperucita Roja refiere al surgimiento en Josef de "un lobo" que la matará. El fetichismo del calzado por el anciano, refiere al perfume que Celestine pone en su pañuelo: se trata de llegar por un aroma a otro.

La charla, prácticamente una confesión, entre la señora Monteil y el cura, es el ejemplo de esta incapacidad para hacer otra cosa que guardar todo bajo llave, por temor a ser robado, desposeído, descapitalizado. El acto de la confesión es el único —excepcional— en el cual estos personajes pueden confiar a otro —al cura, un especialista— sus secretos, ofrecerle su propiedad; y no gratuitamente, sino a cambio del perdón. Pero incluso esta "transacción" se realiza con trampa. La señora Monteil dice que le es "muy doloroso" obedecer a los reclamos conyugales. La frase ambigua, puede referir a deseos muy especiales y desagradables de consentir al marido o —tal como dicen las criadas— a la situación concreta de que la señora Monteil sufre en el coito. Incluso al confesor le oculta bastante. Buñuel no teme al chisme verde: tampoco el confesor puede recibir el secreto. El asombro que demuestra ante los dos requerimientos semanales que dice la mujer

y el gesto del índice levantado en diagonal, mientras cierra los otros dedos, alcanzan para definir la noción de sexualidad y matrimonio que tiene este hombre, a partir de que tipo de experiencias. La señora escamotea su intimidad, el cura entiende otra cosa: este ha sido el momento privilegiado —por desinteresado— en un mundo cuyas reglas son la conservación y capitalización de lo personal.

4. Protagonista como función del contexto

Celestine tiene un único soporte físico —una sola actriz— pero puede ser analizada como una serie de funciones:

- para Monteil, es una mujer inalcanzable;
- para el anciano es un accesorio erótico;
- para el vecino es una esposa legal;
- para Josef es una enemiga o una víctima;
- para Claire es una protectora;
- para la señora es una criada insolente;
- para las otras criadas, es una señora.

Celestine tiene usos diversos. Cada personaje crea una Celestine a la medida de sus necesidades. Es la protagonista porque aparece en la mayor cantidad de relaciones. Para un español como Buñuel, no hay la menor duda de que Celestine = Celestina = intermediaria = factor relacionante de cada personaje con el objeto que satisface su necesidad:

- para Monteil, debería suministrar una vulva real que cumpla las funciones que la esposa rehusa;
- para el anciano, una puesta en escena, un olor —en resumen, una vulva imaginaria— que concrete el fantaseo;
- para Josef, una vulva que pueda alquilar en su propio beneficio —que le produzca capital—;
- para la señora, una criada —sustituto de sus manos y sexo.

Celestine acepta ciertos usos y rechaza otros. A partir de las necesidades de aquellos que intentan usarla, dispone el uso que hará de ellos. Táctica del débil, busca la debilidad ajena:

- se escuda en la señora para negarse a Monteil;
- asesida y desafía a la señora, escondida en los hombres;
- promete casarse con Josef, para averiguar su secreto.

No todas las funciones que debiera cumplir Celestine, le convienen. Luego, usa a unos contra otros, para lograr sus propios fines. Pero alguien que es objeto de los demás, que resiste a la intención general de convertirla únicamente en objeto, ¿qué fin propio puede tener? ¿No es algo más que un zapato o un órgano sexual?

Después de la detención de Josef, Celestine queda sola, triunfante en su plan de vengar la muerte de Claire. ¿Pero qué significa "triunfo"? Pone las sillas en su lugar, recoge los cuatro vasos y la botella, está por guardar todo automáticamente, cuando se detiene. Con el dedo que conserva el dedal empleado antes para pegar botones en la camisa de Josef, escribe en la mesa "Salaud" (hijo de puta). Celestine ha quedado sin movimiento: estaba por repetir acciones que ya no tienen significado, porque Josef no volverá. Celestine ha dejado de ser función de Claire, Josef y el viejo: se ha quedado sin cuerda. Es ella y nadie.

Poco antes estaba decidida a casarse con Josef. Es decir, a consentir un nuevo uso: simultáneamente como prostituta y esposa legal; mejor dicho, como esposa legal sólo para ser usada gratuitamente como prostituta. El matrimonio dentro de la propia clase es el uso mejor considerado socialmente que puede hacer una mujer de sí misma. También, la posibilidad de una explotación sistemática y racional, puesto que la prostituta es dueña de su herramienta de producción, recuerda Brecht. La vida de Celestine con un asesino y delator, aparecía como algo atractivo, no obstante, porque mediante ese matrimonio, la sirvienta llegaría a ser doblemente **propietaria**: de un bar y de su sexo (en adelante, habría que pagar para usarlo). Esta degradación

"normal" no es enfatizada por Buñuel. No es un caso, no es una situación irreal. Buñuel presenta una de las formas del matrimonio burgués. Para los personajes —y el contexto— esa degradación aquí descripta, es algo "natural", incluso atractivo. Pero Buñuel presenta luego otra forma típica: Celestine, casada con el militar, lo ha convertido en su criado. El matrimonio fuera de su clase, le ha permitido ascender a la burguesía; ha adoptado el peinado y los gestos de su ex-patrona, ha llevado consigo a su ex-compañera, como sirvienta suya y ha convertido en sirviente al marido. Mediante este matrimonio, Celestine deja de ser función de los otros personajes aislados. Comienza a usar ella de los otros. Según el código de su nueva clase, usa "naturalmente" al marido y a la servidumbre. Hay reglas para todo eso. Celestine se transforma en función de su nueva clase. Es objeto de algo mayor, que parece imposible de desafiar. Esta nueva función es más estricta que la anterior. Reificada como patrona, Celestine está en el mismo encierro que los personajes de *EL ANGEL EXTERMINADOR* en la partida de naipes. El pasaje de Celestine resulta didáctico sobre la posibilidad de un escape del encierro que no cuestione todo el orden. Buñuel induce en el espectador, no la pregunta sino el "caso" que permite reflexionar y advertir la ley. Por si hubiera dudas, Josef suministra el subrayado: la colaboración de clases —paralela al "ascenso" armonioso que propone Celestine— no puede ser sino el nombre delicado del nazismo. Y no sólo en Francia, 1930.

Especial para Cine Club.
Mar del Plata.

O. Garaycochea
julio 1970.

Aclaración de signos:
=: igual a.



Viridiana: El perro sujeto por una cuerda

VIRIDIANA (ídem, España, 1960). Dirección: LUIS BUÑUEL. Argumento y guión: Luis Buñuel y Julio Alejandro. Fotografía (blanco y negro): José A. Agayo. Música: Haendel. Intérpretes: Silvia Pinal, Francisco Rabal, Fernando Rey, Margarita Lozano, Victoria Zinny, Teresa Rabal, José Calvo, Joaquín Roa, Luis Heredia, Lola Gaos. Producción: Gustavo Alatriste (Méjico) - Uninci Films 59 (Madrid). Duración: 90 minutos.

I

Analizo una secuencia del film, que aparece como relativamente autónoma. Para ello, enumero los momentos distintivos de la acción.

- a: pasa una carreta con un perro atado a los ejes.
- b: el carroje se detiene para que bajen dos guardias civiles.
- c: discusión entre conductor y primo de Viridiana sobre qué es lo correcto hacer con el perro.
- d: el primo compra el perro. Se lo lleva con él, atado, para impedirle seguir al viejo dueño.
- e: otra carreta viene por el camino, con un perro atado.

Es una traducción discursiva de los significantes elegidos y combinados por Buñuel, podemos distinguir:

- a = atraso
- b = atraso + autoridad
- c = código tradicional vs. reforma
- d = reforma vs. inercia
- e = atraso = a

Los equivalentes no pueden ser exactos, pero sí aproximados. Este desarrollo permite inferir:

—desde a hasta d, podemos leer una parábola de la buena voluntad y la educación que pueden reformar una situación injusta y anacrónica. Vale decir, una versión laica de la caridad cristiana propuesta por Viridiana;

—si a estos cuatro momentos le agregamos e, la idea anterior sufre rudo golpe. Sólo un perro ha escapado. Otros perros —el resto— siguen como antes. El reformador puede quedar satisfecho con su acción aislada, pero no ha cambiado nada. Vale decir, la buena voluntad es apenas algo

más que una estafa;

—en el interior de la secuencia, se oponen dos tipos de autoridad: b, la del atraso y su código de valores: carreta, perro atado, guardias civiles, "razones" del conductor; y d, la autoridad de la tolerancia y el propósito de poner al día lo anacrónico. Esta oposición se expresa "declaradamente" durante la sección c.

—en e, la secuencia concluye como empezara, aunque en su interior un personaje se haya esforzado por desarticular la situación inicial. El esfuerzo ha sido vano. Su aparente triunfo en d, no ha impedido que a se repita —y refuerce— en el final.

—la reforma no puede ser aplicada únicamente al perro —un solo perro— sino a la situación de atraso general que supone la existencia de carretas, guardias civiles, modos de pensamiento autoritarios y anacrónicos.

Luego, la secuencia puede ser "traducida" discursivamente con los siguientes resultados:

1. la buena voluntad encuentra siempre la manera de imponerse.
2. la buena voluntad es insuficiente para modificar un ordenamiento injusto.
3. el atraso y la miseria de España no pueden ser arreglados con "buena voluntad".

Cualquiera de estos resultados es adecuado. Pero no todos son suficientes. La metáfora constituida por la secuencia, es polivalente. Buñuel no indica que unos significados sirvan y otros no. Es el espectador quien elige uno o más, quien excluye uno o más, de acuerdo a su gusto —convendría decir, "su ideología".

Esto puede quedar todavía más claro si consideramos la secuencia en que el montaje "avecinó" dos acciones que no están relacionadas ni por el escenario, ni por el tema: mientras Viridiana pone a rezar a sus protegidos, el primo dirige el trabajo de los obreros.

El hecho de aparecer una acción "junto a la otra" —la intervención del montaje— nos indica que es por algo. Pero ese algo, ¿qué es? Intento sucesivas "traducciones":

—mientras unos pierden el tiempo rezando, otros lo ganan trabajando;

—mientras unos se ocupan de lo espiritual, otros lo descuidan;

—para que unos se ocupen de lo espiritual, otros tienen que ocuparse de lo material;

—mientras unos rezan por aquí, otros trabajan por allí;

No hay cómo decidir el acierto o error de la elección.

ce como tal: **insignificante**. La "naturalidad" del empleo, la adecuación del significante a la situación y el escaso subrayado puesto por la cámara y el montaje, hacen que el significante se vuelva casi invisible. Es un caso de camuflaje del significante. Pero al mismo tiempo **no es** un caso de camuflaje del significado.

—la relación formal entre una perilla de madera y un falo pue-

manera tal que nosotros, espectadores, la convertimos en símbolo. La visión de las dos mujeres saltando, precede a la no consumada violación de Viridiana por el tío. El contacto es imaginario y sólo puede ser intentado en cuanto a imaginario. El tío posee a Viridiana al verla saltar, así como posee a su mujer muerta al ver a Viridiana vestida con el traje de novia de la muerta. Del mismo mo-

II

La imagen de una cuerda de las utilizadas por los niños para saltar (aprox. 160 cms. de largo; terminada en dos perillas de madera) aparece varias veces durante el film.

Empleo:

- Rita salta al comienzo;
- el tío de Viridiana, que la ha comprado, la guarda;
- Rita y Viridiana saltan juntas mientras el tío las mira;
- el tío la utiliza para colgarse de un árbol;
- Rita vuelve a saltar en el sitio de la muerte;
- los obreros atan una lata vacía al leproso;
- los mendigos atan a Viridiana para violarla.

Apariencias:

—las perillas de la cuerda, en manos de Rita, Viridiana y el tío, nos refieren, por simple asociación de formas, a la ubre de una vaca ordeñada con desconfianza por Viridiana. Y estas dos formas nos refieren casi inevitablemente a un falo;

—dos veces la cámara centra las piernas de Rita cruzándose y descruzándose al saltar: cuando el tío de Viridiana la observa y después de la muerte. El movimiento de los cuerpos de Rita y Viridiana en el salto vertical o abriendo y cerrando las piernas, en el caso del salto "con variaciones" de Rita, nos refiere a la noción del cuerpo femenino que puede tener un hombre, durante el coito.

Significaciones:

—la cuerda es entregada por el tío y utilizada por las dos mujeres —una niña y una sobrina—. Buñuel construye un significante que se nos aparece como adecuado a la situación, lógico, anodino. Vale decir: poco significante o poco significante o que no apa-



de no ser "evidente", pero hay más posibilidades de que esto ocurra con el otro significante. La ubre es un signo de femineidad pero la desconfianza de la monja y el tratarse de carne y no madera, vuelve transparente la referencia isomórfica: es el temor ante una forma (y una materia) semejante al falo.

Mi análisis puede parecer complejo o solamente rebuscado.

Sí, en el caso de prescindir del objeto-film. En la materia del film, en cambio, todo esto es claro e inevitable: dos objetos se relacionan por tener en común al aspecto; el cine no requiere más, ni soporta menos. Buñuel nos vuelve suspicaces —vale decir, sensibles— a la significación particular que él ha dado a la materia anodina.

Y esta significación no es demasiado sofisticada. Está basada en el más sencillo de los mecanismos de que dispone el cine.

La cadena de significantes "perilla-ubre-falo" es apenas una sección de otra cadena igualmente evidente y camuflada: la cuerda entera como sustituto de un con-

Buñuel presenta esta cuerda de tacto sexual prohibido.

do, posee a la niña, al entregarle o quitarle una cuerda para saltar: para provocar en ella un movimiento que lo refiere a otro.

La sustitución del falo por la perilla de la cuerda se presenta como modelo de la situación del tío. Esta sustitución es la única actividad que puede efectuar; y esta actividad es insuficiente —inapropiada para resolver su necesidad. Al poseer, el tío destruye: su mujer murió en la noche de bodas, la niña sólo puede ser contemplada o violada, Viridiana puede presentarse únicamente como virgen o mártir.

Luego, el contacto debe ser imaginario, para no destruir al ser amado: mirar desde lejos, convencer a Viridiana sobre lo no sucedido. Pero el reconocimiento de lo imaginario como real —el sólo hecho de mirar el salto imaginando el coito, la credulidad de Viridiana— obligan al tío a considerar lo imaginario como real: es culpable; se mata o —literalmente— es ahorcado por su objeto sustitutivo.

Nuevamente el isomorfismo:似乎
parece, es. O en los términos de la
tradición católica: el deseo equivale al acto.

Buñuel da un nuevo uso a la cuerda. Si era el símbolo de algo, lo era para alguien. Si se nos aparece como símbolo a nosotros espectadores, es porque era antes un símbolo para un personaje. Luego, esa cuerda tiene que mostrar su coherencia simbólica: el tío se mata y es muerto por su elaboración intelectual. Aquí vemos que Buñuel no es directamente responsable del símbolo: es el tío quien ha sustituido el contacto físico por el imaginario, su falso por la perilla de la cuerda. Si muere ahorcado por esa cuerda, es porque el simbolismo ha sido excesivo.

He aquí algo típico de Buñuel. La simbiología del personaje es objeto de irrisión. Cuando el personaje no puede desprenderte de ella, sencillamente se asfixia. Cuando Buñuel tiene un personaje que se asfixia, deja que muera asfixiado por su imaginación: la del personaje, no la de Buñuel.

El autor suministra al espectador la noción del personaje como algo ajeno al autor; como un significante que el autor muestra; aparentemente sin las interferencias de su opinión o gusto.

Buñuel expone. No se expresa "a través" de un personaje. Nadie es su alter ego. Expone al personaje (conviene decir, mejor, expone una visión del mundo, una actitud, antes que un personaje) y deduce el resto, a partir del mismo personaje: la forma de la obra, aquello que puede significar algo y por qué lo significa; para ese personaje y no para Buñuel.

La elección del objeto-personaje-actitud, supone la decisión fundamental del autor. Lo que resta de la elaboración de la obra es una simple —por exacta— deducción de las posibilidades de ese objeto-personaje-actitud en un contexto que no es "artístico", imaginario, sino el del mundo contemporáneo.

Si Buñuel expresa algo, es por esa elección primaria y por el respeto a las posibilidades de desarrollo "natural" de ese objeto-personaje-actitud puesto como generador de una obra.

Insignificaciones:

—la niña salta debajo del árbol donde el tío se ahorcará. Lo hace porque le gusta: no porque nadie

se lo haya ordenado. La espantan de allí, "porque no tiene consideración";

—cuerda que sujetan una lata al mendigo leproso, cuando intenta mezclarse con el resto de la gente;

—cuerda que sujetan las manos de Viridiana cuando los mendigos la asaltan para violarla; en estos tres casos, el significado de la



cuerda para el tío —y para el espectador, a través del tío— ya no tiene vigencia. Muerto el personaje, muerto el símbolo.

Buñuel suministra significados y también ausencias de significados. En cierto momento, el significante "cuerda" puede referirnos a un significado complejísimo! En otro momento, la misma cuerda cuerda puede ser utilizada como dato **insignificante**.

Buñuel lo emplea del mismo modo en los dos casos. No hay clave ni subrayado de la cámara que explique la función —significante o insignificante— del dato. Buñuel no lo discrimina. Expone los datos y es el espectador quien tiene que descifrar la complejidad de un uso y la simplicidad del otro.

En esto, la obra de Buñuel es antiautoritaria.

El artista no entrega al espectador una obra totalmente dirigida.

El artista organiza, pero también deja parte de la tarea inconclusa. Cuando se dice que Buñuel es antidiogmático, esto puede comprobarse incluso en la elaboración de sus obras. Los significantes de Buñuel no conducen a un "mensaje". Se presentan ante el espectador, para que él los cargue de significación.

Esta significación proviene del espectador, no de la obra.

En esto, la obra de Buñuel es democrática y propone la libertad como valor máximo. Buñuel está dispuesto a mostrar no sólo que una iglesia o un sentimiento pueden ser risibles, sino también que puede serlo el artista. Nadie se salva.

Renuncia a dirigir las significaciones. La materia que Buñuel elabora, se presenta ante el espectador como una **segunda naturaleza** (un modelo que no imita apariencias, sino leyes). La ambigüedad de muchos significantes y la independencia de los personajes con respecto a la proyección sentimental del autor, demuestran que este modelo aspira a la objetividad de la naturaleza. No a más.

Buñuel lo construye así, para que el espectador "aprenda" del mismo modo que "aprende" en la naturaleza: atribuyendo significados a los datos que le suministran sus percepciones, acertando o errando en esa atribución —como verifican sus experiencias posteriores— y aprendiendo a través del error.

Buñuel presenta sus modelos como catalizantes de la realidad, no como mensajes propios.

III

Como en NAZARIN, los mendigos (mejor dicho, la miseria y el atraso) forman de nuevo el fondo para el movimiento de otros personajes, más pálidos y chatos: los protagonistas.

Buñuel invierte el tratamiento habitual, que suministra mayor interés al héroe que a las figuras del coro. Viridiana, su tía y el primo, resultan poco contrastados; Buñuel escamotea las grandes escenas que pudieran corresponderles o las presenta sin el menor énfasis:

—la presunta seducción de Viridiana (omitida);
—el suicidio del tío (omitido);
—la decisión de Viridiana de abandonar los hábitos (escamoteada);

—la seducción final de Viridiana (escamoteada).

Abundan, en cambio, las actitudes ambiguas, enigmáticas, difíciles de definir, signos de algo muy personal —del personaje— que no podemos comprender del todo:

—el tío con la ropa de su mujer muerta;
—el ordeñe de la vaca por Viridiana;
—el sonambulismo de Viridiana;

- pelo suelto
- piernas descubiertas
- quema de la corona de espinas
- cenizas desparramadas

—la invitación a jugar al tute.

No todo puede ser comprendido. Un área bastante amplia de estos personajes principales, corresponde a lo impreciso.

El espectador no puede agregarles demasiada claridad, porque Buñuel ha presentado claramente una serie de datos confusos.

El significante es neto. El significado, vago.

Pocos autores como Buñuel saben manejar con tal precisión las significaciones. Algo puede servirle porque nos refiere a otro algo (ausente) bien determinado. Pero también puede servirle porque no nos refiere concretamente a nada. Porque "suspende" un significado.

Buñuel emplea tanto el sentido como la ausencia del sentido. Cuando un significante significa, nos remite a una ausencia. Cuando un significante no llega a significar, nos obliga a permanecer en lo presente. Se convierte en interrogante: ¿qué significa lo presente, puesto que no suministra de algún modo su significado? ¿Qué hace un dato de ese tipo en un contexto donde todos los datos significan?

Algunos autores emplean esto como incentivo del interés del espectador. En algún momento llega la "plena información" que cubre todos los huecos y descubre todos los enigmas.

No es éste el caso de Buñuel (ni el del último Bergman): los significantes ambiguos no adquieren nunca su significado.

¿Podemos considerarlos significantes, cuando no hay significado preciso? Estos significantes nos refieren, con toda claridad, al terreno de lo impreciso. De este modo, Buñuel consigue incluir en su obra el registro de una zona de las actitudes humanas, para la que otros autores son insensibles.

En *VIRIDIANA*, como en *EL ANGEL EXTERMINADOR*, son los personajes "nobles" quienes tienen acceso a esta esfera. La vaguedad significante es un privilegio social.

Los mendigos resultan fáciles de comprender íntegramente y en todo momento, a pesar de que las actitudes cambian y se pasa de una a otra que es contradictoria, como algo "natural".

Estos personajes, cuyas necesidades son claras, no pueden sino realizar actos claros para satisfacerlas.

Si se muestran beatos y bien hablados, es para conseguir techo y comida. Si se soportan entre ellos, es porque Viridiana los obliga a esto con sus limosnas.

Los gestos no simbolizan nada privado. Los objetos que emplean y el modo en que los emplean, carecen de una segunda intención, que pueda ser oculta para unos y evidente para otros. Emplean frases hechas. Creen en supersticiones muy difundidas. Realizan gestos codificados. Hay algo —mucho— en común, entre la enana, el leproso, la embarazada, el ciego, el anciano, el carrente de paladar: todos son hijos del mismo atraso y parecida miseria.

Este parentesco objetivo los opone al mundo privado, simbólico y complejo de Viridiana, el tío, el primo (e incluso la criada).

Me dedicaré a examinar la función de los mendigos en una secuencia justamente admirada pero nunca analizada.

La excepcional Ultima Cena de los mendigos —excepcional, por única— incluye alimentos tan simples, que hubieran podido ser los de la época de Jesús: cordero asado y natillas (leche con azúcar, maicena y yemas, perfumada con cáscaras de limón, tal como las preparaba mi abuela). Es un menú de todos los días. Mejor dicho, el menú de todos los días que sueña la miseria (y no obtiene sino en ocasiones raras). Para los mendigos, el cordero y las natillas son tan fabulosos como sentarse en la mesa de los patrones, usar sus manteles bordados, su platería y cristalería.

En esta cena, como en la celebración clásica del Carnaval, se invierten las relaciones cotidianas. Por un rato, el de abajo ocupa el lugar del de arriba; el esclavo es dueño de su dueño y el dueño es esclavo de su esclavo. Pero sólo por un rato.

Buñuel suma a esta momentánea inversión del orden cotidiano, un elemento sonoro que cumple parecida función: en una obra carente de "música de fondo", aparece el trozo de "El Mesías" de Haendel. Este "Aleluya" del coro, se refiere a la Resurrección de la Carne: esa otra inversión del orden natural; el cuerpo de Cristo, muerto como el de un hombre, vuelve al mundo de los vivos. Es el triunfo sobre la muerte y la promesa de una salvación

semejante para el resto de los mortales.

El Carnaval del mundo antiguo, se funde con la Resurrección del mundo cristiano. En esta cena que no puede sino ser Ultima, porque no hay reforma del atraso y la miseria, sino su olvido momentáneo, la promesa cristiana carece de sentido para los mendigos.

Buñuel prepara un significante que podemos descifrar completamente (yo lo intenté en los párrafos anteriores). Pero se trata de una trampa.

Para los mendigos, Carnaval y Resurrección no significan nada. Comen porque tienen hambre. Usan la vajilla porque nunca la han disfrutado. Bailan, como jota aragonesa, el "Aleluya" de Haendel.

Si teníamos una refinada cadena de significaciones, Buñuel se ha encargado de advertirnos que en ella proyectábamos nuestras propias significaciones: la cultura de nuestra clase.

Para los mendigos, esos mismos significantes tienen otro significado. No son otra cosa que comida para un hambre real, vajilla para una cena concreta, música para un baile como cualquier otro.

Es la cultura —y las significaciones— de otra clase.

El famoso momento "de la foto", cuando una de las mendigas se levanta la falda frente a la mesa donde sus compañeros se congregan en una pose que nos refiere a la "Ultima Cena" de Leonardo da Vinci, no es necesariamente una blasfemia de los mendigos, sino —cuanto más— una simple coincidencia.

¿Pueden conocer todos los mendigos una tal alusión y realizarla unánimemente? No. La blasfemia es de Buñuel y no contra la Iglesia, sino contra el Arte. O, mejor, con nuestra cultura de clase, que incluye tranquilamente una pintura sublime y la miseria, en dos casillas que habitualmente no se relacionan. Pero Buñuel junta lo incongruente. Mejor dicho, muestra la congruencia que por prejuicio de clase no vemos.

Cataliza el doblez de la mente del espectador.

Esa es la blasfemia.

Oscar Garaycochea

Especial
para Cine Club
Mar del Plata

Cine Regina

Miércoles 16 - 18.45 / 20.45 / 22.45



Cine Club Mar del Plata

temporada/1970 Programación Setiembre

Hace un año en Marienbad

HACE UN AÑO EN MARIENBAD (L'année dernière à Marienbad, Francia, 1961). Dirección: Alain Resnais. Argumento, guión y diálogos: Alain Robbe-Grillet. Fotografía (blanco y negro): Sacha Vierny. Música: Francis Seyrig. Montaje: Henri Colpi y Jasmine Chasney. Intérpretes: Delphine Seyring, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoeff, Gérard Lorin, Pierre Barbaud, Françoise Bertin, Luce García-Vilel, Hélène Kornel, Jean Lanier. Producción: Terra Film/Société Nouvelle des Films Comoran/Précital/Como Films/Argo Films/Les Films Tamara/Cinétel/Silver Films/Cineriz (Roma) (Pierre Courau y Raymond Froment). Duración: 93 minutos.



Marienbad, desde no sabemos donde, desde aquí

"De modo que, después de todo, yo no estaba soñando —se dijo la niña—, a menos... a menos que todo sea parte del mismo sueño. ¡Solamente espero que sea 'mío' sueño y no un sueño viviente en la mente el Rey Rojo! No me gusta pertencer al sueño de otra persona".
L. Carroll: "A través del espejo"

En el comienzo del film, una voz masculina describe una peripecia desarrollada entre objetos fastuosos y anacrónicos. La narración es ahogada por la enumeración de objetos. El narrador se diluye en inventariante. Convenía decir, entonces: "una peripecia **obstruida** por objetos fastuosos y anacrónicos".

Esta voz llega cuando están siendo proyectados los títulos del film. Es previa a la imagen de cualquier objeto. La voz construye un interlocutor y una serie de objetos que sólo podemos imaginar. Cuando concluyen los títulos, la cámara comienza a recorrer ornamentos, recintos vacíos, donde colecciona espejos, molduras, cristales, mármoles, metales, estucos: un texto visual que parece la traducción del texto auditivo. La presencia posterior de estas imágenes, sugiere que son el producto o ilustración del texto auditivo. Pero la relación se establece entre un locutor invisible y la visión de un sitio a través del movimiento de cámara que no corresponde a nadie.

Luego, Resnais emplea un recurso elemental de la sintaxis cinematográfica: la banda de imágenes y la banda sonora, **no pueden coincidir**, porque el que habla no es mostrado en el acto de hablar y no hay ruidos que provengan de objetos precisos. Por lo tanto, no hay manera de verificar la existencia de sincronismo. Imagen y sonido aparecen al mismo tiempo, pero no hay entre ellos otra coincidencia que aquella que se produce en la mente del espectador.

El texto se reitera. Las imágenes, también. Cada serie tiene una organización propia. Los nexos que el film propone, son de vecindad sin fusión. Este paralelismo aparece como módulo de toda la obra.

Lentamente, en un proceso que no llega a completarse nunca, van apareciendo los personajes y el conflicto. Emergen de un fondo no neutro sino neutralizado [palacio de otra época, lugar vacío, movimiento de cámara atribuible a no se sabe quién, relato dicho por alguien que no se ve, referencia a algo que se reitera, personajes inmóviles en atención a no se sabe qué, diálogos que son oídos parcialmente, música y movimiento de cámara que dificultan la percepción, etc.]. Los títulos del film eran ya un emblema: letras grises sobre un fondo gris, apenas diferenciadas por un perfil iluminado.



Hace un año en Marienbad

La obra parte de cero [el gris, el anonimato, la significación enigmática] y en su marcha va definiéndose, pero no del todo, sólo para deteriorarse. El paralelo inicial entre voz anónima y cámara sin personaje, se repite, variando los elementos pero no la función.

El seductor imagina [recuerda o inventa] un pasado (verdadero o falso) donde la seducida prometió la cita actual. Paralelismo y no reunión de pasado y presente, real o irreal.

El seductor consigue que el movimiento de la mujer coincida exactamente con el suyo, sólo en el final de la obra, cuando salen uno tras otro, en la misma dirección pero separados.

El seductor dice perder a la mujer en el momento en que salen: no hay reunión fuera de la obra, tal como no la hay en el interior.

Tantas ambigüedades delimitan algo: seductor y seducida no pueden dejar de ser "aquel que intenta seducir" y "aquella que intenta resistirse". No se confunden, aunque la peripécia resulte confusa. El esfuerzo del hombre es el de un onanista. En la mayor vecindad, se confirma una distancia no superable. El presente está dirigido a crear el pasado —lo imaginado— y sólo eso. En el momento en que comienza el futuro, con la salida del "sitio" [o el fin de la obra, es igual], el momento en que lo imaginario comienza a realizarse, un personaje y otro desaparecen, agotados, como espejismos: la obra concluye.

No hay en la persecución otra finalidad que lograr una cercanía sin fusión, una vecindad inmodificable. Se trataba de crear un destino sintético, un "juego" que escamotera la operación que realiza lo imaginario. La obediencia exigida por el hombre, no tiende al encuentro erótico o al reconocimiento de pasado y presente, real e imaginario. El hombre construye o reconstruye una imagen y exige el acatamiento de la mujer utilizada en la elaboración.

Ella es un objeto o materia prima, apenas un accidente en el plan del hombre. Idéntica operación podría ser cumplida con otra, puesto que no hay ninguna certeza de que todo lo que se dice haya ocurrido. Aquello que se construye en la mente de la mujer, es algo que debió suceder hace un año. Nada sucede objetivamente. No hay contacto corporal, sino asedio, tan persistente, que la mujer concluye aceptando todo, "abandonándose" a la

Alice, personaje de Lewis Carroll [alguien conocido por ese seudónimo,] se interroga [en el mundo que está del otro lado del espejo] sobre su existencia como simple imaginación de otro personaje [sabido por ella como imaginario].

Por lo tanto: la criatura imaginaria de un autor imaginario, se interroga en un mundo imaginario sobre su existencia como producto de la imaginación de un personaje imaginario. ...

Despejando: la imaginación de alguien se interroga sobre la posibilidad de su existencia.

Pero Alice no quiere pertenecer a la imaginación de otro. ¿Qué Alice habla? ¿El personaje imaginado por Carroll, o la niña a quien Carroll dedica su libro?

Carroll, autor de cuentos y poemas para niños, es Dobson, matemático; es Dodgson, fotógrafo de niñas semi-desnudas.

¿Alice, criatura real, protesta mediante Alice, criatura imaginaria? ¿Contra qué sueño, dónde quién la posee? ¿Cuál de las dos Alices desea ser dueña de "su" sueño?

Podemos suponer que Alice, criatura real, se resiste a pertenecer al "sueño viviente" del Rey Rojo o de Carroll. Pero no es Alice, criatura real, quien protesta en el libro: es Carroll quien acepta o inventa esa protesta. Vale decir: en el texto imaginario por Carroll, hay una resistencia contra esa imaginación. El texto es el "sitio" donde la imaginación se resiste a existir como imaginación. Quiere existir objetivamente, como Alice-personaje o como Alice-real. Quiere dejar de ser un "sueño viviente" de otro. En el texto, la imaginación del autor intentaba realizarse [irrealizándose]: dedi-



car a una Alice-real esa Alice-personaje; a una Alice-ajena esa Alice-propia. Pero el texto trata de negar su dependencia del autor: necesita existir fuera, convertirse en algo que le sea ajeno, en algo real: personaje literario o niña no violada. La imaginación se cuestiona mediante el texto. Se destruye en el texto.

Aunque la obra del psicótico es parte de la magia misma, la del artista normal no carece de magia. También éste trata de dominar un mundo y en su creación se corporiza algo de la creencia mágica. Pero la diferencia resulta clara en ambos terrenos: primero, el artista normal crea, no para transformar el mundo exterior, sino para describirlo a otras personas sobre las cuales desea influir; segundo, la tarea de producción tiene un significado realista definido. El artista progresiona mediante el ensayo y el error; aprende y sus modos de expresión cambian, o su estilo se transforma. El artista psicótico crea a fin de transformar el mundo real; no busca un público y sus modos de expresión permanecen inmutables en cuanto el proceso psicótico ha alcanzado cierta intensidad.

La investigación psicoanalítica de la creación artística, ha demostrado la importancia del público para el proceso de creación. Dondequiera ocurre la creación artística, existe la idea de un público, aunque el artista pueda atribuir dicho papel a una persona real o imaginaria. (...)

Cuando se estudia el aspecto inconsciente de la creación artística, surge alguna clase de público.

E. Kris: "Psicoanálisis y arte"

imaginación del hombre, entregándose sin condiciones. Pero no es recibida, no es poseída, no es modificada objetivamente.

Al dejar de resistirse, la mujer se transforma en un fantasma para el hombre. Siendo ajena a su imaginación, la perseguida. Siendo lo mismo que su imaginación, la deja. Por lo tanto, el hombre no buscaba otra cosa que el asedio y la obediencia; no buscaba el acuerdo con ella, sino la concreción de un plan autosuficiente. Aquello que parecía el fin, era un medio. Y viceversa.

Resnais define de este modo una serie de objetos: un personaje, la conducción autoritaria, la obra artística.

En cada caso, el empleo es "aceptar, para rechazar luego". Resnais acepta la existencia de un personaje que centra el interés del espectador, pero este personaje es el mismo que obsesivamente centra su interés en otro personaje, la mujer, que a la fuerza, por cansancio, concluye centrándose en una situación imaginaria del pasado, dirigida a una concreción actual que no se realiza.

En el final de tanto movimiento, el autor muestra nada. El producto es nada. Las herramientas del arte quedan a la vista, estúpidas, como pueden parecerlo cada vez que se proponen sus límites. El arte queda al descubierto como artificio. El gran film de prestigio múltiple —texto de un autor de vanguardia, dirección del autor de HIROSHIMA, MON AMOUR, refinadísimas imágenes y banda musical, bellos decorados, estilizada interpretación— queda entonces frente al mundo de todos los días, el mundo prosaico que está fuera del "sitio" donde transcurre la obra, tan estúpido como puede ser un film o cualquier obra artística que pretende abrazar el infinito.

El film complejamente organizado, pierde todo sentido apenas concluye. Más aún: pocas imágenes cinematográficas hay tan inestables y corruptibles como éstas, al parecer fijas, eternas.

La composición laberíntica que tanto cuesta seguir, se revela prescindible, inexistente, como el espacio más allá del espejo; pero no desde el comienzo sino a partir de su ejecución.

Sin el film, la idea de su inutilidad no existiría. Una vez transcurrido el film —o el monólogo del protagonista— el film concluye y netamente no trasciende, no encuentra un "más allá" del arte. Despues del FIN, cada especta-

Hace un año en Marienbad

dor se encuentra con su experiencia cotidiana de un universo "prosaico", heterogéneo, que no puede encontrarse nunca con el universo paralelo del film.

La seducción no consumada por el personaje, se refleja, ampliada, en la seducción no consumada por la obra. O esto podría ser visto a la inversa: me parece más correcto, pero es imposible de afirmar. El personaje no quiere poseer a la mujer asediada; la obra no quiere poseer al espectador desorientado. El propósito contra las normas del amor, se reitera en aquél contra las normas del arte. Autor y personaje han conducido cada elemento de sus obras en una única, enigmática dirección. Apenas la obra se completa, esa dirección cesa y no comunica ningún impulso. Entre obra y vida no hay nexos. Tampoco entre artista y espectador. En el final de la obra, la falta de trascendencia —la intrascendencia, entonces— muestra que no hay continuidad sino paralelismo entre un orden y otro. Esta relación sólo puede ser definida

La verdadera ausencia no es la del pasado o la certeza de lo que haya ocurrido o no, sino aquella delatada —denotada, conviene decir— por la conducción autoritaria; sea el destino inventado por un personaje para mover a otro, sea la obra "cerrada" que inventa un autor. Ir contra ese destino o contra esa obra, significa delimitar el área de la libertad.

La definición autoritaria del personaje y la tendencia general del arte a ser autoritario, tienen que soportar la definición antiautoritaria de Resnais. El texto de Robbe-Grillet es reescrito —y destruido— al ser respetado. El "aceptar, para rechazar luego", supone la estricta obediencia a un texto ajeno (y siempre un texto variadamente ajeno: Duras, Robbe-Grillet, Cayrol, Semprun Sternberg). Pero la transformación del texto en films, la "realización" segunda de una obra ya "realizada" literariamente, implica la muerte del texto. Una parte del texto, las descripciones del autor, difícilmente deja rastros. Los diálogos, al ser dichos, al verse que alguien preciso dice algo de cierta manera, en cierto lugar, mueren como algo que nadie preciso dice de ninguna manera precisa, en un lugar que cada uno de nosotros, lectores, imagina de distinto modo.

Cuando Resnais filma gestos estilizados o poses inmóviles, en un decorado anacrónico y lujoso, ajeno al mundo de los espectadores, utiliza los medios más adecuados para limitar al texto su posibilidad de aparecer como algo rico en significaciones; los medios cinematográficos equivalentes a los literarios del texto original, producen el efecto contrario: no hay equivalencia. El film aparece como derivado de un texto literario, que aparece como derivado de un propósito autoritario. Robbe-Grillet parece comandar un texto, que comanda a Resnais en la producción de un film, etc. Un impulso único parece transferirse desde algo anterior al texto de Robbe-Grillet, hasta algo posterior al film de Resnais; desde la imaginación de Robbe-Grillet, hasta la imaginación del público cinematográfico; desde la imaginación del personaje masculino, hasta la imaginación del personaje femenino, si buscamos el paralelo en el anterior de la obra. Luego, la concepción autoritaria supone:

autor —————> obra —————> público

Pero no es así. La crítica supone la posibilidad de otra dirección:

autor <———— obra <———— público

En ningún caso la transferencia es real; en ningún caso corresponde a una penetración.

Robbe-Grillet, movido por cualquier impulso, forzosamente ha construido un texto concreto. Resnais, movido por cualquier impulso, forzosamente lo utiliza para darle una nueva concreción. El público cinematográfico, lo utiliza a su modo; no puede abandonarse al film [permitir que el film lo seduzca] más allá del tiempo de proyección; después, tiene que criticarlo o rechazarlo.

Durante la proyección, ["sitio" de realización e irrealización] dos impulsos se encuentran:

autor —————> obra <———— público

Resnais construye un film que obedece al impulso autoritario de Robbe-Grillet y suscribe el rechazo del público.

¿Resnais frustra voluntariamente su impulso [y el de Robbe-Grillet que aceptara antes] o es el público quien lo impone?

Yo podría intentar una respuesta, intentando impulsar a quien lea. [¿Pero no es la crítica un nuevo "sitio" de encuentro?]

O. GARAYCOCHEA

Cine Regina

Miércoles 23 - 18.45 / 20.45 / 22.45



Cine Club Mar del Plata

temporada 1970 Programación Setiembre



1. Entrevista

Pregunta: ¿Fué su padre —actor teatral— quien lo persuadió de no sonreír nunca?

Respuesta: No. Nadie lo hizo. Simplemente me decidí a ello porque como niño que creció actuando frente al público, aprendí que justamente debía ser ese tipo de cómico. Si me hubiera reído de lo que hacía, el público no lo hubiera hecho. Cuando más serio me ponía, más carcajadas conseguía. Así, cuando ingresé en el cine, era ya algo automático, ni me daba cuenta de ello.

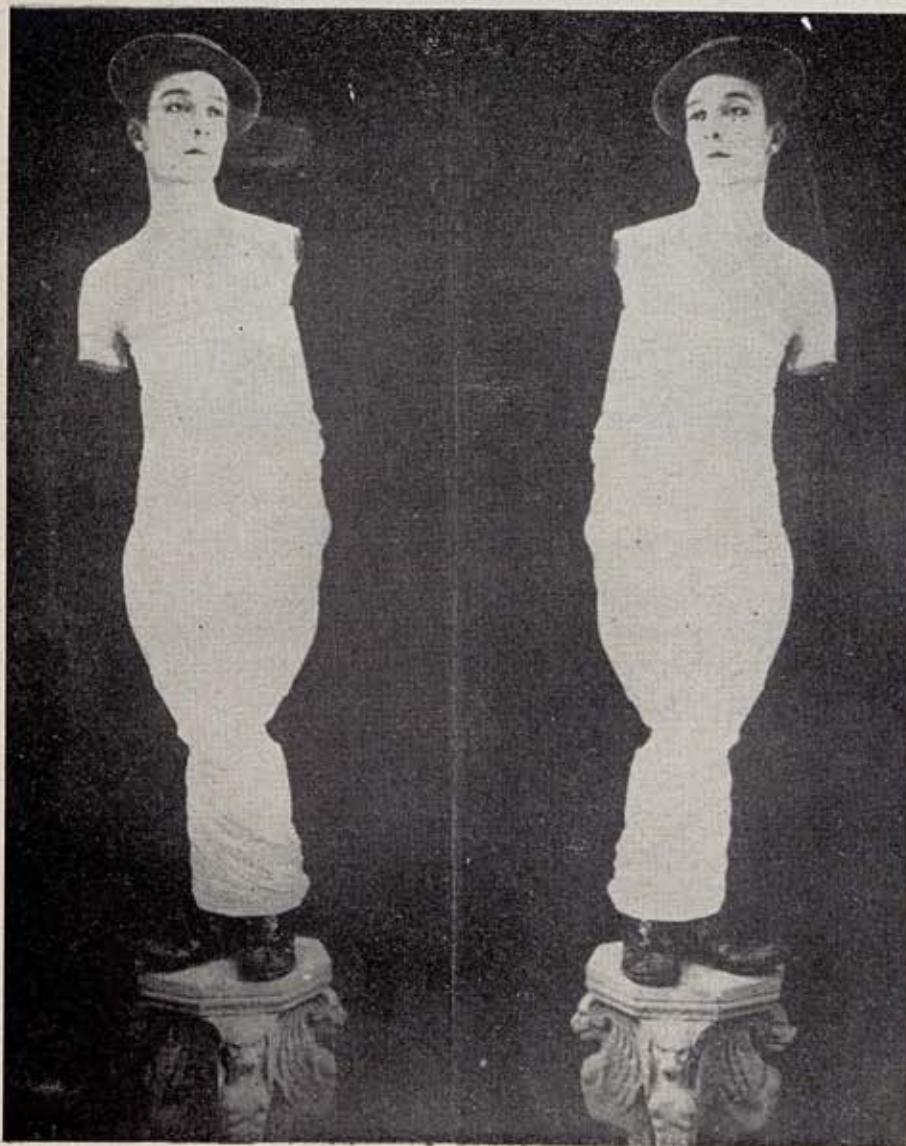
Pregunta: ¿Sonrió alguna vez en la pantalla?

Respuesta: Lo hice por sugerión de alguien, una vez, sólo para demostrar que al público no le gustaría. Y no le gustó. Cuando recién había comenzado a filmar, ya tenía fama, en revistas y crítica, de "cara de piedra". Fui a ver mis primeros films para ver si había sonreído alguna vez, porque, a la verdad, no me había dado cuenta.



El Argonauta

EL ARGONAUTA (The balloonist, USA, 1923). Dirección y guión: Buster Keaton y Eddie Cline. Fotografía: Elgin Lessley. Intérpretes: Buster Keaton, Phyllis Haver. Productor: Joseph M. Schenk. Duración: 2 rollos. Distribución: Cinemateca Argentina.



El Navegante

EL NAVEGANTE (The navigator, USA, 1924). Dirección: Buster Keaton y Donald Crisp. Argumento y guión: Clyde Bruckman, Jean Havez, Joseph Mitchell. Fotografía: Elgin Lessley y Byron Houck. Intérpretes: Buster Keaton, Kathryn Mc Guire, Frederick Vroom, Noble Johnson, Clarence Burton, H. M. Clugston. Producción: Joseph M. Schenck. Duración: 60 minutos. Distribución: Cinemateca Argentina.

2. Crítica

La base de las mejores comedias de Keaton (...) estaba en el reconocimiento de posibles disparidades entre formas aparentes y funciones atribuibles. (...) Constantemente veía más allá de las formas nuevas funciones, destruyendo armonías habituales para obtener las finalidades (a veces sin sentido) que se proponía.

Se ha observado que la identificación de Keaton con las máquinas era insólita, y que las verdaderas co-estrellas de sus films eran las máquinas, como el navío de *THE NAVIGATOR* o la locomotora de *THE GENERAL*. Uno supone que estos últimos corresponden al personaje protagónico interpretado por Keaton, pero el llevaba su identificación con las máquinas hasta el extremo de atribuirles el título del film.

Erwin Panofsky ha señalado que —en contraste con Chaplin— Keaton es en sí mismo un mecanismo, movido por impulsos fuera de su control y conocimiento y capaz de establecer relaciones amistosas con una máquina, como su semejante, por una "insonable afinidad". (...) Keaton carece de emociones, obedece a un impulso metafísico. No es un héroe ni una víctima, "es un simple y elemental santo de William James, transportado para su inmenso azoramiento, de la edad de San Bernardo a la época predicha por Samuel Butler". En su irresponsable personalidad, se pueden encontrar elementos no sólo del santo, sino del monomaníaco: Su "insonable afinidad" con las máquinas, crece al mismo tiempo que aumenta también su desunión con los seres humanos. Keaton parece separado del medio ambiente que lo rodea, ajeno hasta el punto de la locura, como una extraordinaria figura neutral, impulsado por apremios más allá de su comprensión y sin que su conducta parezca tener origen en alguna motivación consciente. (...)

Keaton se mueve en un calmo vacío propio, en direcciones que sugieren la trayectoria de una bala moviéndose a través de un túnel de viento, golpeado por remolinos de incesante violencia. Su falta de compromiso se extiende también al público, del que siempre ha aparecido separado por un vidrio o pared aislante. Su falta de respuesta emocional, su interminablemente rígida e inflexible conducta, supone una herida previa, que aunque no puede recordar, controla cada uno de sus movimientos. La dignidad y el silencio de su sufrimiento, habla de la inmensidad de una pena anterior, que no puede ser expresada en palabras. En sus films hay siempre algo reprimido, un poco alejado del público, cuya naturaleza está sujeta a cualquier conjeta. Es esta reserva, la que en definitiva hace tan poderosas las interpretaciones de Keaton.

Christopher Bishop
(*Film Quarterly*, 1958)

3. Textos

• Nuestra mejor fórmula era comenzar con una situación normal —acaso un pequeño problema— pero capaz de provocar algunas breves risas, presentando a nuestros personajes, colocándolos en situaciones y sacándolos de ellas. Cuando llegábamos al cuarto o quinto rollo, planteábamos algo fuerte y comenzábamos a provocar carcajadas. Luego salíamos de esa situación y provocábamos las mejores carcajadas en el último rollo.

La cuestión era plantear primero el personaje, caracterizándolo bien. Y luego desarrollar las situaciones en base a ello. Así, en *THE NAVIGATOR*, si la pareja central no hubiera sido presentada inicialmente como millonarios, sin haber tenido nunca que mover un dedo para hacer algo, su situación en un barco vacío, sin tripulantes, no hubiera resultado tan graciosa.

• Como tantas otras cosas, yo estimo que los medios de hacer reír han evolucionado desde la época de mi debut, y los gruesos medios empleados hace 20 años por mis antecesores y por mí mismo no obtendrían hoy el mismo éxito.

El público ha crecido y desea presenciar ocurrencias cómicas más refinadas. Se continúa, evidentemente, apreciando las caídas burlescas y las tortas de crema, pues esto es humor en acción pero se desea verlos presentados con una originalidad que casi los renueva.

Ya debo decirles, por otra parte que es más difícil tener éxito en en cine que en el music-hall donde es posible volver a tomar más de un efecto frustrado con cualquier payasada improvisada; en el cine lo que ha fallado queda hermosamente fallado.

Por otra parte, es más difícil realizar un film cómico en dos rollos que un drama en cinco. A diferencia de los dramas, en el film cómico no se utiliza ningún tipo de manuscrito preparatorio; simplemente combinamos una pequeña historia, suficientemente definida para que puedan ser construidos los decorados; al instante buscamos todos los "gags" (ideas y juegos de escena cómicos) que puedan convenir a la situación y al marco de la acción. Cuando sentimos que hemos "rodado" material para cinco o seis films, nos detenemos y reunimos todo lo realizado; con cortes sucesivos llegamos al metraje pedido, que encierra lo mejor de todo lo filmado. Podeis daros una idea del trabajo...

Un cómico cinematográfico no puede "durar" años y producir siempre un igual número de films. Cuatro años es la duración de su carrera y su inspiración renovada sin cesar.

Nada extraño tiene que, tarde o temprano, los cómicos cinematográficos lleguen a producir films de largo metraje, en los cuales las complicaciones de una intriga vienen a reemplazar los trucos cómicos que no se pueden hallar indefinidamente.

Se ha preguntado repetidamente porqué guardo, a lo largo de mis films, uniformemente, ese semblante particularmente afligido.

Esto me parece simple; desde los tiempos de mi iniciación en el music-hall he notado, una vez finalizado un giro más o menos gracioso, que se provoca en los espectadores una explosión de risas tanto más grande cuando el actor se mantiene indiferente.

Hay, por el contrario, cómicos que parecen tomar siempre partido por el público y lo colocan dentro del secreto. Así procedía Fatty; de esta manera el público reía con él, mientras que, en lo que a mí me concierne, el público se rie de mi.

Luego que un cómico se pone a reir es como si dijera al público que no debe tomarlo en serio, que todo es mentira, engaño. No se lo tomará jamás en serio; se encontrará en las situaciones más risibles y no hará reír. Ante todo, el film cómico consiste para el comediante en hacer el idiota, y cuanto más seriamente lo haga, más desopilante resultará.

Uno de los más entretenidos cómicos de variedades que yo he visto es Patsy Doyle; que se llama a sí mismo "el gordo triste". Lo recuerdo siempre, plantado en medio de la escena, con aire lugubre, contando sus penas al público, con una voz cargada de dolor. Era su carga, y se tornaba verdad, pero, si por azar Patsy hubiera sonreído, su efecto hubiera fallado completamente.

No sólo la interpretación de los papeles cómicos es trabajo importante, también está la creación de la obra y su puesta en escena. La comedia es fugaz. Es necesario producir su primer efecto en el momento preciso, dar al público el tiempo para reponerse y luego seguir a fondo, continuar la progresión en el caso siguiente. En este ritmo hay algo de matemáticamente preciso, puesto que es importantísimo que el público sienta con toda fuerza el incidente cómico y pueda aguardar la próxima explosión de risa sin la menor sensación de laxitud. Este ritmo es una ciencia, que pertenece enteramente al director.

Un film cómico se ensambla, por así decirlo, con la misma precisión que las ruedecillas de un reloj. La cosa más simple, ejecutada más rápida o más lentamente de lo preciso puede llevar a los más desastrosos efectos, innumerables escenas de la más alta comicidad fueron completamente perdidas para el público por haber sido representadas muy precipitadamente.

Dentro de la interpretación de toda comedia burlesca hay un gran sentido psicológico y una ciencia del ritmo, cuya importancia no es preciso subrayar.

Buster Keaton

Cine Regina

Miércoles 9 - 18.45 / 20.45 / 22.45



Cine Club Mar del Plata

temporada/1970 Programación Setiembre



El Cuentero o el problema de la salvación

EL CUENTERO (Il bidone, Italia, 1955). Dirección: Federico Fellini. Argumento y guión: Federico Fellini, Ennio Flaiano y Tullio Pinelli. Fotografía (blanco y negro): Otello Martelli. Música: Nino Rota. Escenografía: Dario Cecchi. Montaje: Mario Sandrei y Giuseppe Vari. Intérpretes: Broderick Crawford, Giuletta Masina, Richard Basehart, Franco Fabrizi, Alberto De Amicis, Kenia Valderi, Lorella De Luca, María Zanolí, Sue Ellen Blake, Irene Cefaro. Producción: Titanus S. G. C. Duración: 95 minutos. Distribución: Lorca.

Oyendo a uno de mis colegas que, a la salida de la proyección del film en Venecia, comentaba: "Menuda porquería", no me sentí muy orgulloso de mi calidad de crítico francés. También es cierto, después de todo, que estos "espíritus fuertes" eran menos severos que la generalidad de los críticos italianos: a algunos de los más estimables los he oido decir que, sin duda alguna, EL CUENTERO probaba claramente hasta qué punto se habían dejado engañar quienes elogiaron LA STRADA.

He de confesar, por mi parte, que la proyección de Venecia me había dejado perplejo al no poder entender el diálogo italiano: algunas secuencias muy largas me habían parecido discutibles; pero lejos de disminuir mi admiración por LA STRADA, EL CUENTERO me parecía, por el contrario, confirmar el genio que la otra película manifestara. Incluso relativamente fallido, el último film de Fellini implicaba, sin embargo, una capacidad de invención, y una visión poética y moral en nada inferior a la de LA STRADA y de LOS INUTILES.

El Cuentero

Pero EL CUENTERO no es un film fallido. Me doy cuenta ahora, volviéndola a ver por tercera vez, con subtítulos y aligerado de algunas escenas superfluas. Aunque que eso no quiere decir que no tuvieran justificación desde un cierto punto de vista. En realidad, el film es demasiado corto, porque Fellini había previsto ciertas ampliaciones, necesarias para la compresión del destino de los personajes, y a las que ha renunciado finalmente. Las escenas en cuestión suponían, por tanto, una puerta falsa, y era preferible cortar un poco más que cortar sólo a medias. Nada comparable, en todo caso, con las mutilaciones de que fue objeto en un momento determinado una copia de LA STRADA, ni tampoco comparable felizmente con las que al parecer pensaba realizar en EL CUENTERO el distribuidor francés. Se trataba nada menos que de transformar radicalmente el sentido del desenlace.

Augusto, el héroe del film, muere, en efecto, por haber tratado de estafar a sus compinches, pretendiendo haberse apiado de la niña paralítica cuyos padres acababan de ser engañados por la banda. En realidad, requería guardarse el dinero para ayudar a su hija a seguir sus estudios. Desenmascarado, le abandonan agonizante en un terraplén junto a la carretera de montaña donde ha tenido lugar el ajuste de cuentas. Se comprende que si, realmente, se hubiera dejado conmover por la pobre campesina, Augusto quedaría rescatado y moriría inocente para mayor satisfacción del maniqueísmo que preside los **happy-ends** comerciales.

Augusto, ¿es bueno o malo? Fellini no se coloca jamás, felizmente, al nivel de esta psicología moral. Su universo es una dramaturgia del problema de la salvación. Los seres son lo que son y lo que llegan a ser, no lo que hacen; sus actos no les juzgan ni objetiva ni subjetivamente por el mal o el bien que producen ni por la rectitud de sus intenciones. La pureza del ser se sitúa más profundamente; para Fellini se define esencialmente por la transparencia o la opacidad del alma, o todavía más, si se prefiere, por una cierta permeabilidad a la gracia.

De manera natural, los seres perfectamente transparentes y abiertos al amor del prójimo quieren y hacen generalmente el bien (aunque este "bien" no tenga a menudo más que un lejano parentesco con la moral); estamos por tanto en el palmo de las consecuencias, no en el de las causas. Podemos así creer que Augusto se salva, como Zampanó, aunque haya hecho y haya incluso querido el mal hasta el fin, y esto porque, al menos, ha muerto en la inquietud. La conversación con la chiquilla paralítica no le ha enternecido en el sentido psicológico de la palabra. Lejos de hacerle avergonzarse por traicionar la confianza de una niña, le ha dado, por el contrario, la fuerza y la determinación necesarias para engañar a sus cómplices; pero ha introducido al mismo tiempo la turbación en su alma, ya que le ha hecho advertir al mismo tiempo no tanto la mentira accidental de sus actos cuanto la impostura esencial de su vida.

Inversamente, Picasso (cuya historia ha sido acortada en la versión definitiva), es una personalidad amable, tierna, sentimental, siempre rebosante de buenas intenciones y dispuesta a apiadarse de los otros y de sí mismo; pero el destino de Picasso no tiene probablemente ninguna esperanza. Roba porque "parece un ángel", y todo el mundo estará siempre dispuesto a creer en su inocencia. Incapaz, sin embargo, de reaccionar verdaderamente, incapaz de remontar sus pendientes interiores, Picasso está abocado a la oscuridad y el fracaso definitivos, a pesar de su simpatía y de su amor por su mujer y su hijo. Picasso no es malvado, pero se ha perdido mientras que Augusto, siendo inaccesible a la piedad, se salva probablemente.



No empleo de manera intencionada el vocabulario cristiano, aunque la inspiración cristiana esté sin duda presente en la obra de Fellini; si lo hago porque, probablemente, no hay otro que trazduca mejor el orden de realidades que son objeto de un tal film. Ya se entiendan como metáforas o como verdaderas metafísicas, los términos de gracia o de salvación, obscuridad o transparencia de alma, son los que se imponen a mi pluma como capaces de expresar con mayor exactitud esa situación de las estructuras más profundas del ser que ven afectados por la conducta de nuestra vida.



De esos "cuenteros" Fellini ha dicho, me parece, que eran los Vitelloni (inútiles) envejecidos. La fórmula define perfectamente a esos estafadores mediocres cuyo talento no va más allá de imaginar un modesto timo, incapaces incluso de enriquecerse como ese antiguo compinche, convertido en traficante de drogas, que les invita a una fiesta en su lujoso departamento. Esta secuencia extraordinaria, donde volvemos a encontrar una vez más el tema mayor del cine contemporáneo, el del **surprise-party** es el mejor momento del film. Fellini ha querido sin duda, dentro de las posibilidades simbólicas de una secuencia donde el realismo es más agudo, construir una imagen del infierno, demasiado ardiente por lo demás para que nuestros pobres diablos puedan mantener el fuego mucho tiempo.

Y me doy cuenta de que apenas he contado "la historia". Y es que sin duda el lector ha leído el resumen muchas veces. Pero es, sobre todo, porque este film no incita a hacerlo. Aunque fértil en episodios insólitos y divertidos, el mérito de la película no hay que buscarlo en el pintoresquismo. Detenerse en ello no llevaría más que a hablar de lo accesorio. EL CUENTERO está construido, o más bien creado, como una novela: desde el interior mismo de los personajes. Fellini no ha pensado nunca, seguramente, al concebir una situación, en su lógica ni todavía menos en su necesidad dramática. Los acontecimientos son totalmente imprevisibles y necesarios al mismo tiempo, como también hubieran sido necesarios otros que Fellini hubiera colocado en su lugar.

Si me hiciera falta comparar este rincón del mundo con un universo novelístico conocido, y, a pesar de todo lo que puedan tener la oposición en los detalles, elegiría sin duda el de Dostoieski. Como en el caso del novelista ruso, también para Fellini los sucesos no son más que los instrumentos, tremendamente accidentales, de las vacilaciones de las almas; y nunca suponen nada de esencial, nada que interese fundamentalmente su salvación. El Bien y el Mal, la felicidad y el sufrimiento no son, en estas perspectivas, más que categorías muy relativas con relación al problema absoluto con el que estos heroes se ven enfrentados, y que habría que llamar, aunque empleemos una vez más la misma metáfora, el problema de la salvación.

ANDRE BAZIN
"France-Observateur" (1956)



Filmografía de Federico Fellini

1950: LUCI DEL VARIETA (Luces de Variete). Corealizador: Alberto Lattuada. Argumento: Federico Fellini. Guión: Alberto Lattuada, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli. Fotografía (Blanco y Negro): Otello Martelli. Música: Felice Lattuada. Intérpretes: Giulietta Masina, Peppino De Filippo, Carla Del Poggio, Folco Lulli, Franca Veleri. Duración: 90 m.

1951: LO SCEICCO BIANCO (El sheik Blanco). Argumento: Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Tullio Pinelli. Guión: Federico Fellini, Ennio Flaiano y Tullio Pinelli. Fotografía (Blanco y Negro): Arturo Gallea. Música: Nino Rota. Intérpretes: Alberto Sordi, Leopoldo Trieste, Giulietta Masina, Brunella Bovo. Duración: 85 m.

1953: I VITELLONI (Los inútiles). Argumento y guión: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli. Fotografía (Blanco y Negro): Otello Martelli. Música: Nino Rota. Intérpretes: Alberto Sordi, Franco Interlenghi, Franco Fabrizi, Leopoldo Trieste, Riccardo Fellini, Leonora Ruffo. Duración: 103 m.

1953: UN'AGENZIA MATRIMONIALE (Agencia Matrimonial, 49 sketch de L'amore in Città - Amor en la Ciudad). Argumento: Cesare Zavattini (encuesta diario "Lo spettatore"). Guión: Federico Fellini y Tullio Pinelli. Fotografía (Blanco y Negro): Gianni Di Venanzo. Música: Mario Nascimbene. Intérpretes: actores no profesionales.

1954: LA STRADA (La Strada). Argumento: Federico Fellini y Tullio Pinelli. Guión: Federico Fellini, Tullio Pinelli y Ennio Flaiano. Fotografía (Blanco y Negro): Otello Martelli. Música: Nino Rota. Intérpretes: Giulietta Masina, Anthony Quinn, Richard Basehart, Aldo Silvani. Duración: 94 m.

1955: IL BIDONE (El Cuentero).

1956: LE NOTTI DI CABIRIA (Las Noches de Cabiria). Argumento y Guión: Federico Fellini, Tullio Pinelli y Ennio Flaiano, colaboración de Pier Paolo Pasolini. Fotografía (Blanco y Negro): Aldo Tonti. Música: Nino Rota. Intérpretes: Giulietta Masina, Amadeo Nazzari, Francios Perrier, Dorian Gray, Franca Marzi. Duración: 110 m.

1959: LA DOLCE VITA (La Dulce Vida). Argumento y Guión: Brunello Rondi, Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano. Fotografía: (Blanco y Negro): Otello Martelli. Música: Nino Rota. Intérpretes: Marcello Mastroianni, Anita Ekberg, Anouk Aimée, Magali Noel, Yvonne Forneaux, Lex Barker, Alain Cuny, Nadia Gray, Jacques Sernas, Valeria Ciangottini. Duración: 178 m.

1961: LE TENTAZIONI DEL DOTTORE ANTONIO (Las Tentaciones del Dr. Antonio, Sketch de Boccacio 70). Guión: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, sobre una idea de Cesare Zavattini. Colaboración: Brunello Rondi y Goffredo Parise. Fotografía (Eastmancolor): Otello Martelli. Música: Nino Rota. Intérpretes: Anita Ekberg, Peppino De Filippo, Donatella Nora.

1963: OTTO E MEZZO (Ocho y Medio). Guión: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli y Ennio Flaiano. Fotografía (Blanco y Negro): Gianni Di Venanzo. Música: Nino Rota. Intérpretes: Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Claudia Cardinale, Bárbara Steele, Sandra Milo, Rosela Falk. Duración: 130 m.

1965: GIULIETA DEGLI SPIRITU (Julietta de los Espíritus). Argumento: Federico Fellini y Tullio Pinelli. Guión: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi. Fotografía (Technicolor): Gianni Di Venanzo. Música: Nino Rota. Escenografía: Piero Gherardi. Intérpretes: Giulietta Masina, Mario Pisú, Sandra Milo, Valentina Cortese, Sylva Koscina, José Luis de Villalonga, Silvana Jachino, Caterina Borato. Duración: 100 m.

1967: TOBY DAMMIT (Il ne faut pas parler sa tête avec le diable). Episodio de "Histoires extraordinaires". Dirección: Federico Fellini. Guión: Federico Fellini y Bernardino Zapponi, según un cuento de Edgar Allan Poe. Fotografía (eastmancolor): Giuseppe Rotunno. Música: Nino Rota. Montaje: Ruggiero Mastrianni. Intérpretes: Terence Stamp, Salvo Randone, Anne Tonietti, Fabrizio Angeli. Producción: Les films Marceau (París) - P.E.A. (Roma). Duración del film: 123 minutos. Los dos episodios restantes fueron dirigidos por Roger Vadim ("Metzengerstein") y Louis Malle ("William Wilson").

1968/69: FELLINI SATYRICON (Satyricon). Dirección: F. Fellini. Guión: F. Fellini, Bernardino Zapponi, con la colaboración de Brunello Rondi, inspirados en "Satyricon" de Petronio. Fotografía (Panavisión - technicolor): Giuseppe Rotunno. Música Nino Rota, İlham Mimaroglu, Tod Dockstader. Escenografía: Danilo Donati, Luigi Scaccianoce, según bocetos de Fellini. Vestuario: D. Donati. Montaje: Ruggiero Mastrianni. Intérpretes: Martin Potter, Hiram Keller, Salvo Randone, Magali Noël, Alain Cuny, Capucine, Lucia Bozzo, Max Born, Fanfulla, Mario Romagnoli, Hylette Adolphe, etc. Producción: Alberto Grimaldi para la P.E.A. Duración: 130 minutos. (La exhibición de "Satyricon" fue prohibida en la Argentina; se exhibió en el último Festival de MdP).

Cine Regina

Miércoles 2 - 18.45 / 20.45 / 22.45

Cine Club Mar del Plata

temporada/1970 Programación Setiembre



Mi Padre

Istvan Szabo:
Elegía a la muerte
de mi padre

Nació en 1938. Realizador de films de ficción teñidos de cierto lirismo nostálgico, fijado a acontecimientos históricos. Szabo se diplomó en la Escuela Superior de Cine en 1961. Fue asistente de Janos Hersko en *Diálogos* (1963).

Films realizados: *Concierto* (corto), *Variaciones sobre un tema* (corto) 1961; *Tú* (corto), 1963; *La edad de las ilusiones* (largometraje), 1964; *Mi padre* (largometraje), 1966; *Piedad* (corto), 1967.

"*MI PADRE*" era un gran hombre. Era guerrillero, un héroe. Luchó a brazo partido contra el enemigo durante la guerra. Realizó múltiples acciones temerarias y generosas. Luchó a puñetazos, a pistola; fue perseguido, pero siempre logró despistar a sus perseguidores. Era invencible. Conocía muchos idiomas. Había viajado por todos los lugares (de joven, en bicicleta). Era médico.

El pequeño niño evoca a su padre que ha muerto y revisa, con devoción, los objetos que fueron suyos. El espera ser digno, alguna vez, de esos objetos prestigiosos y prohibidos. En todas partes está su padre muerto.

MI PADRE (Apa, Hungría, 1966). Dirección, guión y diálogos: Istvan Szabo. Fotografía (Blanco y Negro): Sandor Sara. Música: Janos Gonda. Intérpretes: Miklos Gabor, Andras Balint, Kati Solyom, Klari Tolnay y Dani Erdelyi. Producción: Marfilm Studio 111 (Budapest). Duración: 90'. Distribución: Centuria.

—Este era su reloj; éstos, sus libros de medicina. Están escritos en Latín. Sí, mi padre conocía el latín.

El niño cuenta a sus amigos cómo era su fantástico padre. Primero imagina, luego cuenta. A veces las operaciones son simultáneas.

—No importa que yo imagine. De alguna manera debió ser. Debo ser como era mi padre.

—Los niños desconfían de lo que cuento de mi padre. Les diré: el maestro fue compañero de mi padre, lucharon juntos; él lo conoció bien.

—Ahora temo que el maestro les diga a los niños que no es cierto lo que he contado de mi padre.

—Fulanito dice que mi padre no debía ir a la iglesia, como le he contado. Dice que los guerrilleros eran comunistas, y los comunistas no van a la iglesia. Mi padre era guerrillero. Le diré: Cristo era comunista antes que muchos otros, en el fondo es lo mismo. Unos y otros quieren el beneficio de todos.

Sentados en una habitación, los niños, seriamente, discuten de la vida, la religión, el comunismo, los oprimidos, la justicia y la diferencia de clases. El anfitrión es un pequeño conde de una familia venida a menos. El es ahora el oprimido, dictaminan niños, "Pero lo es como castigo". ¿Cómo era "MI PADRE"?

Con cariñoso rigor, la imagen habla del niño. El niño que de pronto es un joven y debe medirse consigo mismo. Recién ahora, la poderosa figura del padre dejará caer sobre él su pesada sombra.

Hasta entonces le había bastado con magnificarlo. De ese modo, inventándolo tremendo y valiente, se había consolado de su tremenda ausencia. Si bien él no tenía padre, tenía por lo menos su memoria fabulosa para esgrimirla contra todo el mundo, para ayudarse a vivir. Pero ya no.

—Debo saber como era mi padre. Emprende entonces una búsqueda una interrogación a personas y lugares, algunos vagamente recordados de su infancia. La respuesta estaba ya implícita en su inquietud, sólo que necesitaba verificarlo: un buen hombre, eso había sido su padre. Algunos hasta recordaban algunas particularidades: su padre había sido el primer médico en emplear cierta medicina en el país.

Su padre había sido, pues, un buen médico, un buen hombre. Tal vez no había sido valiente, tal vez sí.

—Pero ¿qué importancia tiene eso ahora que debo saber como soy yo mismo?

¿Qué debo hacer yo ahora, con "MI PADRE" muerto?

—Heme aquí en medio del Danubio. Debo cruzarlo. Ya no queda tiempo de volver atrás. Estoy aquí, en medio del río, solo; nadie puede ayudarme; debo llegar a la otra orilla sin ayuda de nadie. Hasta ahora he usado del recuerdo de mi padre para ayudarme. Pero ni él ni nadie puede ayudarme ahora. Debo hacer esto solo. Esta es mi decisión. Será así en adelante.

Hasta aquí, con rara maestría, nos ha traído Szabo, a través de la imaginación fantástica de un niño solitario: a la encrucijada. Todos hemos sido ese niño y todos los padres han sido el padre de ese niño. ¿Y ahora qué?

Cruzando el mismo río que alguna vez cruzó su padre, el hijo piensa que está solo, que esa su prueba definitiva, la prueba que lo revelará un hombre.

Delicadamente, eludiendo —como en todo el film— la facilidad del énfasis, Szabo levanta la cámara y deja ver una multitud cruzando el río.

No hay epopeya personal; no hay revelación; no hay encrucijada. Todos, incisantes, cruzamos ese incisante río.

J.P.
Heraldo del Cine
octubre 1969

Un Edipo staliniano

Istvan Szabo es un cineasta infinitamente delicado y sensible y sus films se le parecen: recordemos el cortometraje que lo reveló: TU (gran Premio de Tours en 1963) Contrariamente a Kovacs —ese gigante tranquilo—, y a Jancso —luchador vivaz—, Szabo parece completamente abocado a la búsqueda de una reflexión interior. En "La edad de las Ilusiones" (1965) se interrogaba con gravedad sobre las razones para existir de una adolescencia que podría haber sido la suya.

MI PADRE, Gran Premio de Moscú en 1967, se vé un poco disminuido por el hecho de habernos llegado un poco tarde: su aspecto introspectivo y onírico puede hacerlo subestimar después de obras más fuertes y "necesarias", lo que sería injusto (aunque comprensible): esta vez se trata exactamente de un punto de partida autobiográfico: el padre de Szabo —como el de su personaje— era cirujano y murió en 1945, un mes antes del fin de la guerra. Esto determina el argumento de la historia. Privado así de la presencia reconfortante e indispensable de su padre, el chico se inventa literalmente otro. El film nos permite asistir en cierta manera, a sus ensueños: hechos de armas paternales en la resistencia, proezas profesionales del cirujano, acceso del ser querido a la dignidad y los honores de héroe nacional, por todos aclamado. Todo esto está mezclado con reminiscencias directas surgidas del fondo de la memoria en la que el chico revive subjetivamente (la cámara la toma de su punto de vista), recuerdos de su primera infancia con el padre.

La acción del film se desarrolla desde 1945 hasta 1956 y se encuentra muy ligada a la historia húngara. Cuando el muchachito se inventa un padre, lo hace en el contexto de ideas y prácticas políticas de la Hungría del período staliniano y el culto que rinde a la personalidad de su padre es —a todas luces— la trasposición de otro culto mucho más pernicioso que conduce a la explosión de 1956. Esta coincide con la vida personal del protagonista, con la toma de conciencia definitiva y con el fin de su "La edad de las ilusiones". El sentido profundo de esta obra y su alcance real son claros: a través de un caso individual, se trata la parábola histórico y social. Al igual que los individuos es necesario que los pueblos terminen con sus ensueños y vuelvan a la lucidez necesaria.

El mérito de Szabo es doble: evita todo esquematismo en su toma de la perspectiva histórica y en el doble juego simbólico de su tema, pero no cae en la trampa de un freudismo barato cuando se refiere al mito del padre cuya imagen fascinante y frustrante debe ser irremediablemente destruida para que el chico pueda acceder a la adultez —y el pueblo a la conciencia social—.

Pero el verdadero milagro de este film reside en la justezza y fineza de la evocación del mundo de la infancia: la acertada elección de su pequeño protagonista y luego (cuando este crece) del excelente actor Andras Balint, la poesía de los episodios imaginarios o su intensa calidad dramática (pienso aquí en la secuencia del tranvía cubierto de carteles de captura y empujado por las calles del Budapest liberado), la excepcional belleza de las imágenes de Sandor Sara... Todo esto confiere a la obra, un gran poder de seducción psicológica y visual. Comparado a los films generalmente más pesadamente realistas de la producción húngara, MI PADRE es un obra intimista y soñadora, pídica y tierna: esa es su originalidad y su virtud.

MARCEL MARTIN
CINEMA 69 nº 139
traducción Lucrecia Amor

Cine Regina

Miércoles 5 - 18.45 / 20.45 / 22.45



Cine Club Mar del Plata

Temporada 1970 / Programación Agosto



Doctor Glass

DOCTOR GLASS (Doktor Glas, Dinamarca, 1967). Dirección: Mai Zetterling. Argumento: novela de Hjalmar Soderberg. Guión: Mai Zetterling y David Hughes. Fotografía (blanco y negro): Rune Ericsson. Intérpretes: Per Oscarsson, Lone Hertz, Ulf Palme, Nild Eklund, Bente Dessa, Lars Lunde, Bendt Rothe, Ingolf David, Helle Hertz, Jonas Bergstrom. Producción: Joseph Hardy y Enni Korzen para Laterna Film (Copenhague). Duración: 90 minutos. Distribución: Fox.

Ciclo: Alan Resnais (I)

Cortometraje:

NOCHE Y NIEBLA (Nuit et brouillard, Francia, 1955). Dirección: Alain Resnais. Texto: Jean Cayrol dicho por Michel Bouquet. Asesores históricos: André Michel y Olga Wormser. Fotografía (blanco y negro y eastmancolor): Ghislain Cloquet y Sacha Vierny. Música: Hans Eisler. Montaje: Henri Colpi y Jasmine Chasney. Producción: Argos Film y Como Film. Duración: 32 minutos.

Tres Pieles de Víbora Sobre los films de Mai Zetterling

Mai Zetterling ha abordado la creación cinematográfica como un general de talento podría haber enfrentado un campo de batalla: con dosis bien equilibradas de conocimientos tácticos y de imaginación activa. Detrás, una indignación apenas controlada impulsa las maniobras bélicas pero no las dirige. Lo revelador es el blanco enemigo: la situación de la mujer en una sociedad gobernada por hombres, para su provecho y comodidad; la hipocresía respecto al sexo; la suficiencia de las clases altas. Es posible desestimar tal actitud como anacrónica: en la segunda mitad del siglo XX, y en Suecia, esos males parecerían inverosímiles. Sin embargo, el anticlericalismo y la mística sexual de un Buñuel no son menos anacrónicas, resabio del clima intelectual de los años 20. Es la calidad de la furia en ambos directores lo que hace tan desconcertante, por comparación, la personalidad de la Zetterling. Los blancos de Buñuel han sobrevivido, en un clima mediterráneo, católico, con salud menor pero aún considerable; lo que es más importante, están inmensamente vivos para él, como objetos dilectos de su ira, transformados por su imaginación en fuerzas siniestras de un mundo de pesadilla pero real, apenas un reflejo más intenso del mundo cotidiano. El territorio de la Zetterling se propone como una plaza abierta al debate común; pero sus opiniones, impulsadas por un feminismo guerrero y un antipuritanismo feroz, serían escuchadas con más atención si no se vistieran con castillos pintorescos, garden parties en la noche de San Juan, reservadas fiestas de disfraces y esa complacencia particular en la exhibición de una conducta supuestamente depravada y supuestamente aristocrática, que desde La dolce vita cuenta con una justificación moral automática. Es la participación de esta dudosa literatura lo que hace a sus films, sobre todo al segundo, menos poderosos o mordaces de lo que el mismo temperamento de su autora permitiría esperar.

Alskande par (Parejas amantes, 1964), su debut como directora de largometrajes, es un esfuerzo notable: adapta a un guión maneable los siete volúmenes de Las señoritas von Pahlen de Agnes von Krusenstjerna, enrola a gran parte de la compañía estable de Bergman, usa cantidad de decorados y escenarios naturales en lo que fue evidentemente una filmación larga y cuidadosa, y tiene esa terminación pulida, profesional, que pocos primeros films lucen. Puede suponerse que los años de trabajo de la Zetterling en Inglaterra, como actriz en papeles sin interés, le permitieron frecuentar la labor de profesionales eficaces. Más que sus documentales para la BBC, o que su corto independiente The War Game (El juego de la Guerra, 1963), premiado en Venecia, la familiaridad con el trabajo de estudio en una industria activa, cualquiera sea el valor intrínseco de los films realizados, fue un capital que la Zetterling invirtió en su propia obra.

En Alskande par la narración avanza y retrocede constantemente, y se mueve en sentido lateral, entre cada una de las tres mujeres embarazadas. Los atisbos de infancias y de las relaciones fluctuantes entre ellas parecen suscitados por asociaciones más bien mecánicas, y la ejecución prolífica sólo sirve para subrayarlo.

Una golosina regalada hoy evoca la torta deseada e inalcanzable ayer; el tratamiento protector y displicente de los médicos resume el de padres, amantes o maridos. Aunque la elección de personajes y episodios de las novelas sea discutible, la multitud de episodios y figuras esbozadas crea la ilusión de una intrincada textura de ficción, el carácter de la gran novela del siglo XIX y esto importa más en el film que el peligro de que la construcción se disuelva en un devaneo impresionista. El diálogo no pierde una ocasión para formular epigramas sobre el sexo, el amor, la maternidad sin embargo, los actores contagian cierto espíritu a sus figuras: Eva Dahlbeck y Jan Malmajo hacen una excelente escena de comedia pervera con su diálogo frente al tocador y el juqueteo con una boa; Harriet Andersson, con la sola energía de su personalidad, confiere coherencia a un personaje que mezcla rasgos de dos figuras de la novela.

La Zetterling se preocupa por investigar todas las posibilidades visuales de cada situación, ya sea un consejo familiar espiado desde bajo una mesa por una nena, ya sea la reunión de la noche de San Juan, puesta en escena con un sentido del espacio que no demuestra, por ejemplo, Vilgot Sjoman en Syskonbadd (El fuego, 1965), donde en una escena de fiesta menos figuras se ven obligadas a entrar y salir de primeros planos. Alskande par revela una voluntad de estilo más que un estilo, y una indudable capacidad de realización; carece, sin embargo, de esa fuerza, de esa intensidad que podría haberla elevado al nivel agresivo que la autora busca.

Nattlek (Juegos nocturnos, 1966), segundo largometraje de la Zetterling, es una obra completamente propia. Revela, por una parte, cuanta vivacidad su primer film había derivado aun del material no perfectamente dirigido de las novelas de la Krusenstjerna: este relato más bien escuálido juega con ingredientes imponentes (incesto, impotencia, masturbación, locura, exhibicionismo) y puede ser identificado, con ligereza pero sin injusticia, como el film que empieza con un aborto transformado en happening y termina con la dictaminación del castillo familiar como cura para la impotencia. Por otra parte, el film se toma muy en serio sus aspectos más irritantes: el pintoresquismo derivado de Fellini, las explicaciones psicoanalíticas siempre a mano. Nattlek podría haber sido la mejor comedia de humor negro sobre las obsesiones del temperamento escandinavo. Visualmente bonito, esforzadamente significativo, llega a participar de lo que denuncia: la angustia cultivada, la decoración visual y dramática no son, en un plano estético, actitudes menos insinceras que el ocio o la complicada promiscuidad a que se entregan los personajes. Intermitentemente, por ejemplo cuando el chico y la anciana comparten un momento de ternura, mientras pintan huevos de pascua, un tono diferente (en este caso esa unión de outsiders a quien la poca edad y la mucha excluyen del poder: un eco de James Purdy) atravesía la corteza de aspiraciones para descubrir la pasión desorientada que anima al film.

Pero esa pasión, o cualquier intensidad de sentimiento, son algo tan insólito en el cine sueco que, aun indiferente a la clave elegida por Mai Zetterling, el espectador desarrolla verdadero respeto por la autora, si no hacia sus dos primeros films. El hecho de que, en el lapso de un año, haya completado otras dos realizaciones indica, al menos, que llegó para quedarse. La primera es una producción danesa filmada con diálogo en inglés: *Doktor Glas* (1967), basada sobre la novela de Hjalmar Soderberg. Es posible que el sucesivo alcance por la traducción inglesa de la novela, más que el del último film de Dreyer (*Gertrud*, 1964, adaptación de una obra teatral de Soderberg), haya decidido la producción, que es distribuida por Fox. Por otra parte, la Zetterling ha recibido mayor atención de público y crítica fuera de Suecia, sobre todo en los países de habla inglesa. Esta compleja realización requería no sólo alguien con su dominio del inglés sino también con su perspectiva internacional.

El otro film es el mejor de su producción sueca, y un síntoma promisorio: *Flickorna* (*Las chicas*, 1968). En él están la vindicación apasionada del sexo femenino, la violencia intelectual, hasta los resabios, felizmente suavizados aquí, de Fellini. Pero un marco original, audaz, ordena estas preocupaciones permanentes. La Zetterling y David Hughes (su marido y coguionista) deben observarse que los libretos de todos sus films son redactados en inglés, y traducidos más tarde por alguien —como la periodista Marianne Hook— cuyo sentido del sueco hablado sea más actual que el de la Zetterling, residente de Inglaterra y Francia, que sólo regresa a Suecia para filmar. Reiteran la estructura de *Alskande par*, con una variante decisiva: las tres mujeres embarazadas son ahora tres actrices que ensayan y representan *Lysistrata* de Aristófanes durante una gira por las provincias. Aquí también la acción sigue ordenadamente los tres cursos paralelos que esos recorren, pero el desarrollo novelístico del primer film es reemplazado por una ausencia casi total de narración, a pesar de la riqueza ininterrumpida de episodios.

Las actrices se analizan a través de la obra de Aristófanes. ¿Es posible también para ellas influir en la historia contemporánea? ¿Pueden asumir actitudes sociales, políticas que comprometan a su sexo en cuanto tal? Las muchas figuras secundarias, la robusta observación social, el cambio constante de escenarios no adelantan una narración sino un razonamiento. *Flickorna* es realmente un debate: tanto como *Jag är nyfiken* (*Yo soy curiosa*, 1966-67), el discutido film-encuesta de Vilgot Sjoman; pero no juega con choques de realidad y ficción, documental y reconstrucción. El film de la Zetterling "cita" la realidad (la vida en Kiruna, los refugios atómicos, la apatía del público escandinavo) para apoyar sus argumentos sin abandonar el territorio de ficción elegido.

Este territorio está poblado por las fantasías miedos y deseos de las tres actrices. Para Lysistrata-Bibi Andersson, su marido es el hombre de negocios que mantiene conversaciones telefónicas simultáneas con dos amantes y las lleva consigo a modo de perchas dentro de un baúl enorme. Myrrhine-Harriet Andersson puede escapar de su amante maduro a través de un paisaje nevado, perfectamente blanco, pero terminará aceptando disculpas en una exhibición de muebles, en el dormitorio ideal.

Kalonike-Gunnel Lindblom encuentra a su marido ante la caja de un supermercado, preguntándose si hay algo más que ella deseé y él pueda darle, y a un chico abrazado por el nopal en el mismo bosque donde el marido lee su diario en un sillón, junto a un fuego de utilería.

Estos desarrollos crecen junto con la obra de Aristófanes. La primera secuencia del film es la lectura de una de las primeras escenas de la obra. Luego, en un ensayo, el director pide a las actrices mayor compenetración; cada una evoca entonces breves imágenes de su vida privada que les permiten hallar el tono buscado. Mientras la gira avanza, los fragmentos de la obra que el film muestra siguen una continuidad aproximada, de modo que al final son las últimas escenas de *Lysistrata* las que se representan. Cada fragmento de Aristófanes sugiere nuevas asociaciones. El desierto blanco de Kiruna y la elegancia tradicional de Karlstad, con su contexto histórico, presiden, orientan de distinto modo esas secuencias imaginadas.

Este plan tan brillante es, también, rigurosamente intelectual. La investigación de la situación de la mujer, o lo que es aún más importante: de su deseo y capacidad para cambiarla, reviste una minuciosidad parlamentaria. Pero como la clave dominante es la imaginaria el film se beneficia con una levedad compensatoria, que sólo ocasionalmente cae en la trabajosa extravagancia de momentos como la muerte imaginaria de Lysistrata-Bibi Andersson y el regocijo fúnebre de los hombres. Para un film sin esquema narrativo convencional, alcanzar los 95 minutos con desmayos sólo casuales en su segunda mitad, es casi una proeza.

La inteligencia de la Zetterling se revela también en la elección de las actrices, temperamentos afines a las figuras que deben encarnar en la ficción de Aristófanes y en la de la directora. Hay algo sumamente contemporáneo en el film, a pesar de su carácter a primera vista erudit: *L'amour fou* de Jacques Rivette o *I visionari* de Maurizio Ponzi son sólo dos de las obras realizadas en la temporada 67-68, donde se enfrentan actores de teatro con dramas (de Racine y Musil, respectivamente) que iluminan sus vidas privadas o las complican. La originalidad de *Flickorna* como "ensayo de ficción" sobre la contemporaneidad de Aristófanes es superior a algunos forzados recursos a la fantasía visual, a las reminiscencias de *8½* en su fin de fiesta.

Como siempre con Mai Zetterling, queda una incómoda sensación de que los problemas que la autora plantea pueden ser reales pero están exacerbados por su consentida pasión hasta un punto en que el público puede no reconocer ya la urgencia o el interés del

debate. Quizá porque la Zetterling es la primera directora de cine que hace de la situación de la mujer en la sociedad su tema primordial y absorbente, sus films, su enfoque de problemas, sus opiniones afiebradas, parezcan un poco irreales a los críticos-hombres habituados a un cine hecho por directores-hombres.

A fines de 1968, Mai Zetterling y David Hughes pasaron algunos días en Buenos Aires, escala en una investigación de campo para un proyecto ambicioso: un film-encuesta sobre el cine nuevo en el mundo, sobre los jóvenes que asaltan el cine como en otros tiempos la poesía, para expresarse y combatir con imágenes sonoras. Este film, auspiciado por la compañía Sandrews de Estocolmo, ha sido pospuesto por el momento; aparentemente, los autores se hallaron ante un panorama mucho más complejo del que imaginaron. El intento, de todo modo, revela la insatisfacción de la Zetterling con los límites de la ficción, ya puestos a prueba en *Flickorna*, su voluntad de probar formas y enfoques. Al negarse a hablar de sus films, en Buenos Aires, declaró: "Los que ya hice no me interesan: son como la piel que la víbora deja caer cada primavera, sin que le importe pues tiene una nueva; los que no hice todavía se malograrian si intentase describirlos con palabras".

Edgardo Cozarinsky

(Parte de este texto está traducida de *Una exploración del cine sueco sonoro*, Wahlstrom & Widstrand, Stockholm, 1969).

CINE & MEDIOS n° 1
Junio/julio 1969

Filmografía de Mai Zetterling

24 de mayo de 1925: nacimiento de Mai Zetterling en Västerås (Suecia).

- 1964 *Alskande Par* (Parejas Amantes)
- 1966 *Nattlek* (Juegos Nocturnos)
- 1967 *Doktor Glas* (Doctor Glass)
- 1968 *Flickorna* (Las Chicas)

Cine Regina

Miércoles 10 - 18.45 / 20.45 / 22.45



Cine Club Mar del Plata

temporada 1970

Programación Junio



Por la Patria Losey por losey

En "Por la Patria" tenía conciencia de una cosa —no sé hasta qué grado era consciente en ese momento, pero lo era al menos en parte— y esto no ha sido comprendido por las personas a las que les ha gustado o no esta película. Me he decidido a realizar una película de guerra en la que mientras que transcurre en la Primera Guerra Mundial en una manera específica y clásicamente limitada, no la consideré una película de guerra. Como lo he señalado anteriormente, durante toda la película no se disparan tiros, excepto durante la ejecución; no hay escenas de batalla; y las únicas escenas de muerte y desolación son amortiguadas o estáticas. La mayoría de las personas la han considerado como una película de guerra, y he recibido innumerables cartas en las que me decían que era la más grande película de guerra que se haya filmado, e igualmente innumerables eran las cartas que me decían cómo me había atrevido a competir con "Sin no-

POR LA PATRIA (King and country, Gran Bretaña, 1964) dirección y producción: Joseph Losey; argumento: obra teatral "Hemp" de John Wilson, basada en una historia de James Lansdale Hodson; guión: Evan Jones; fotografía (ByN): Denys Coop; música: Larry Adler; intérpretes: Dirk Bogarde, Tom Courtenay, Leo McKern, Barry Foster, James Villiers, Peter Copley, Barry Justice, Vivian Metalon; productores asociados: Norman Pringgen y Richard Goodwin; duración: 86 minutos.

vedad en el frente".

Lo que realmente estaba pensando cuando realicé "Por la Patria" —no sé hasta qué punto conscientemente— era la terrible situación en la que se ve atrapado cada ser humano, repetidas veces en este siglo. Esta guerra, donde millones de personas sufrieron las muertes más espantosas, personas de todas las clases, donde se ahogaron en el lodo un cuarto de millón y otros fueron abandonados para morir en los campos de batalla, otros pasaron 2, 3 y 4 años en condiciones inhumanas, las que, eventualmente, enloquecieron a muchos de ellos y dejaron a muchos con neurosis de guerra por el resto de sus vidas —todo por un minúsculo pedazo de tierra. Era una frontera extensa, una extensa línea de batalla pero que no se movía hacia adelante o hacia atrás por más de cientos de kilómetros.

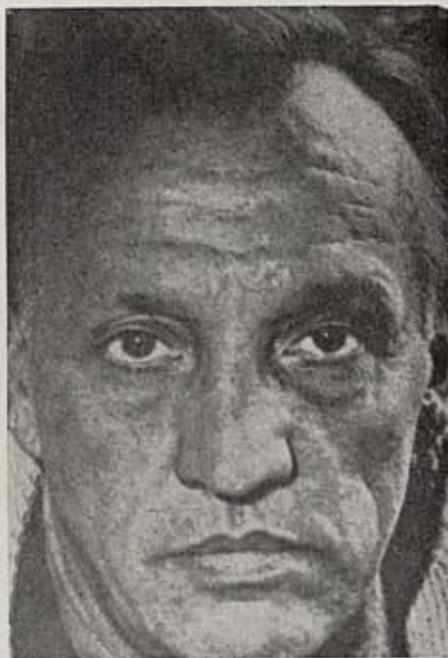
El hombrecito de la película, quien simplemente no podía soportarlo, que desertó y fue apresado, no cree

en La Patria. Lo nutren con ello, y es entonces que dice: "Bueno... Por la Patria". ¿Pero cuál es su alternativa? Disgustado con su sociedad; una relación desdichada con su esposa, pobreza, ninguna clase de posición. Y el otro hombre, el Coronel, el que finalmente se enfrenta con la situación, y que dice, "Yo no sé"; o el Mayor personificado por Dirk Bogarde, quien al principio está muy seguro de su posición y dice que a los desertores se les mata como a perros, como lo haría con un perro con una pata quebrada, pero quien al contacto de estos soldados llega a comprender que no es tan simple. Pienso que todas estas personas, son igualmente culpables, e igualmente están atrapadas en distintas formas por la misma cosa. Porque en cierto punto tendrán que admitir, que: por instinto como en el caso del muchacho; por carácter e instinto fundamental, o por sentimiento y compasión, como en el caso del Mayor, además de

clase y educación, que la guerra es insensata, que no están peleando por nada que tenga un significado para ellos, y que todo es un barbarismo idiota en relación a cualquiera de las civilizaciones en las que nacimos y nos toca vivir nuestras muy limitadas vidas. ¿Entonces, por qué lo hacen? Simplemente para no ser fusilados como desertores, simplemente para que no se los considere como despreciables opositores escrupulosos, simplemente para no pensar nunca más en las contradicciones de la sociedad. Todas estas personas son culpables, incluyendo al joven soldado, porque la crisis los lleva al punto de enfrentarse uno a otro, y ninguno de ellos acepta una posición absoluta en relación a lo que él es o lo que ha llegado a comprender. Los hombres, el coro —el que con toda propiedad ha sido criticado como ligeramente acartonado, pero ha tenido que serlo por varias razones— van más allá por ese camino que otros, y creo que el Teniente, personificado por James Villiers es un intérprete para un tipo de actitud más admirable, tal vez, aunque menos esclarecedora que aquellos del Coronel o el Mayor.

"Por la Patria" es para mí, tal vez más que "El Sirviente" una historia sobre hipocresía, una historia sobre personas que son educadas para llevar una cierta forma de vida, a los que se les dan los medios para ampliar su conocimiento y ampliar su comprensión, pero a las que no se les da la oportunidad de utilizar su entendimiento en conexión con ello, y que finalmente tienen que enfrentarse con el hecho de que tienen que ser rebeldes a la sociedad, que tienen que ser proscriptos, parias y extraños a la sociedad por el resto de sus vidas, con todas las vicisitudes que ello acarrea, o aceptar la hipocresía.

Fragmento extractado del libro "Losey on Losey" por Tom Milne. Traducido por B. E. Roman Porcel.



Filmografía de Joseph Losey

Nace en La Crosse, Wisconsin (USA), 14 de enero 1909.

I) Largometrajes

- 1948: **The Boy With Green Hair** (El muchacho de los cabellos verdes)
- 1949: **The Lawless** (Intolerancia)
- 1951: **The Prowler**
- 1951: **M**
- 1951: **The Big Night**
- 1952: **Stranger on the Prowl** (Andrea Forzano - Seudónimo)
- 1954: **The Sleeping Tiger** (Víctor Hanbury - Seudónimo)
- 1956: **The Intimate Stranger** (Confesión de culpa) (Joseph Walton - Seudónimo)
- 1957: **Time Without Pity** (Tiempo sin piedad)
- 1957: **The Gypsy and the Gentleman** (La irresistible)
- 1959: **Blind Date/Chance Meeting** (Deseo y destrucción)
- 1960: **The Criminal/The Concrete Jungle** (La jungla de cemento)
- 1962: **The Damned** (inédita en Argentina)
- 1962: **Eve** (Eva)
- 1963: **The Servant** (El sirviente)
- 1964: **King and Country** (Por la patria)
- 1966: **Modesty Blaise** (Modesty Blaise)
- 1967: **Accident** (Extraño accidente)
- 1968: **Boom** (Boom, el ángel de la muerte)
- 1968: **Secret Ceremony** (Ceremonia secreta)

II) Cortometrajes

- 1939: **Pete Roleum and his Cousins**
- 1941: **A Child Went Forth**
- 1941: **Youth Gest a Break**
- 1945: **A Gun in his Hand**
- 1955: **A Man on the Beach**
- 1960: **First on the Road**



TODA PARA VENDER (Wyszko Na Sprzedaz, Polonia, 1968). Dirección y guión: Andrzej Wajda. Fotografía (Agfacolor): Witold Sobociński. Música: Andrzej Korzynski. Escenografía: Wiesław Sniadecki. Intérpretes: Beata Tyszkiewicz, Elżbieta Czyżewska, Andrzej Lapicki, Daniel Olbrychski, Witold Holtz, Małgorzata Patocka, Bogumił Kobiela, Elżbieta Kepinska, Irena Laskowska, Tadeusz Kalinowski, Wiesław Dymny, Wojciech Solarz, Josef Fuks, Witold Dederko, Andrzej Kostenko y The Troubadours Band. Producción: The Kamera Film Unit (Varsovia). Productor ejecutivo: Barbara Pec-Slesicka. Duración: 105 minutos. Distribución: Norma.

La segunda vida de Andrzej Wajda



En el gélido enero de 1967 un hombre intentó abordar un tren en movimiento, falló y se deshizo sobre los rieles de una estación ferroviaria de Varsovia. Era Zbigniew Cybulski, un actor que había logrado algo más que la fama en diez años antes: con sus lentes ahumados, sus gestos entre crispados y vacilantes, los vasos de vodka encendidos a la memoria de los compañeros muertos y la muerte propia en un basural ilimitado, había alcanzado la condición de mito. Las gacetillas que lo definían "el James Dean polaco" acertaban a pesar del accesible clisé. Para un público internacional, ese temperamento intenso y desesperado era una imagen del legendario romanticismo polaco, de un estilo nacional disputado por heroísmos y derrotas: pero una imagen reconocible en términos actuales.

El mito, desde luego, tenía un artifice ajeno a la figura visible: el director Andrzej Wajda. En forma diferente aunque paralela, Cybulski y Wajda quedaron apresados en aquel

espacio común que se llamó **Cenizas y diamantes**. En el campo socialista, 1956 no fue sólo el año de Budapest; en Polonia, Gomulka pareció elegir, y emprender, una senda propia, modernamente independiente. Los años siguientes vieron difundirse varios films notables y los nombres de sus realizadores: se formaba una "escuela polaca". Munk (**Sangre sobre los rieles**, **Heroica**, **La pasajera**), Kawalerowicz (**El verdadero fin de la guerra**, **Tren nocturno**, **Madre Juana de los ángeles**) y Wajda eran sus talentos mayores. Aunque trazar relaciones entre los vaivenes políticos y las obras estéticas sea un frecuente atajo hacia el errar, resulta curioso que a medida que la renovación polaca se diluía en un nuevo estancamiento, menos dogmático que el stalinismo pero igualmente estéril, sus directores más alabados parecieran agotarse. Munk murió accidentalmente en 1962, Kawalerowicz delató la facilidad de su brillo epidémico,

Wajda prosiguió un empecinado camino hacia la oscuridad.

LOS HECHOS DEL APOSTOL. La audacia de llevar al cine una novela como **Cenizas y diamantes** de Andrzejewski se mide con los films anteriores del mismo Wajda. Si en **Generación** (un relato parco y sencillo de la Resistencia, inédito en la Argentina), el valor y la eficacia correspondían a los camaradas, y una línea de diálogo invocaba la autoridad de "aquel buen viejo de barba, Karl Marx"; si en **Kanal** (una narración más elaborada, con frecuentes atisbos de una intensidad insólita) se aludía a la pasividad con que el ejército rojo permitió a los nazis extinguir el levantamiento de Varsovia, para irrumpir luego como libertadores entre ruinas; en **Cenizas y diamantes** el antihéroe combatía contra los comunistas en los inciertos días entre el fin de la guerra y el principio de la paz, sin que se pretendiera ignorar que los grupos dere-

chistas habían peleado también contra el invasor, La misma **star quality** de Cybulski infundía al personaje la fascinación de un Werther de la política, y Wajda prestaba a las últimas imágenes de un mundo que se extinguía (una polonesa bailada al amanecer en un salón de fiestas ya abandonado) una elegancia fúnebre pero poderosa.

Esta fuerza lírica en la evocación de un universo condenado mereció reproches de amaneramiento y complacencia ya entonces; reparos estético moralistas que se reiteraron con más justicia para **La flecha blanca**, donde la imposible carga de la caballería polaca contra los tanques nazis fue celebrada con un esplendor plástico y un refinamiento en la invención (la espada ensartada en las últimas frutas del verano, un palacio desierto merodeado por caballos) que lo hicieron, quizás por esos límites mismos, la obra más personal de Wajda antes de **Todo para vender**.

Dos títulos menores (una débil parábola con fondo de ocupación en **Sansón**; la adaptación de un relato de Leskov en **Lady Macbeth en Siberia**, obra curiosísima que debe ser revalorada) precedieron el reencuentro con Cybulski en el episodio polaco de **El amor a los veinte años**. Opuesto a una generación que no conoció los rigores de la guerra, el héroe aparecía como un excéntrico desplazado en una sociedad que no entiende ni lo entiende, recobrando su prestigio por un instante gracias a una trivial proeza en un jardín zoológico. Si cabe llamar decadente a esa predilección casi necrofílica por virtudes ya sin curso, por las formas de vida cuya propia agonía torna cautivantes, habría que reconocer en Wajda a uno de los pocos, grandes artistas decadentes del cine, junto a von Sternberg y Visconti.

EL HECHIZO Y SU EXORCISMO. Pero, de algún modo, el mismo Cybulski había sobrevivido a su propio mito. Aunque hiciera algunas composiciones valiosas, su figura llevaba adheridas las reminiscencias de **Cenizas y diamantes**; en un film inédito en la Argentina (**Salto** de Tadeusz Konwicki), interpretó con posible autoironía a un desconocido que llega a un pueblo arrastrando recuerdos de un pasado heroico y torturado, que resulta ser sólo una familia dominante de la que ha huido. La muerte no lo sorprendió en pleno mito como a Dean, sino a medio camino del derrumbe.

Wajda, mientras tanto, había consumido dos años en **Cenizas**, larguísima, carísima y mórbida crónica de los regimientos polacos que uncidos

al ejército de Napoleón, recorren toda Europa tras el espejismo de conquistar la independencia perdida de su patria. Luego se hundiría en el film más "maldito" e inédito de su carrera: **Las puertas del paraíso**, donde la más perdida de las causas (la cruzada de los niños, en el siglo XII) parece haberse perdido una segunda vez entre sus desentendimientos con un elenco extranjero (Wajda, casi coquetamente, declara no hablar más que polaco) y una producción británico-yugoslava.

La muerte de Cybulski liberó a Wajda de la autoritaria sombra de su film más famoso, por el más siniestro de los caminos: el (tan previsible para su temperamento) el homenaje póstumo. En 1968 Wajda reúne para el ceremonial al actor Andrzej Lapicki, que se le parece, para que encarne a un realizador llamado Andrzej, cuyos triunfos mayores se ganaron dirigiendo a Cybulski; a su mujer, la actriz Beata Tyszkiewicz, y a otra actriz, Elzbieta Czysewska, cuyos nombres alguna vez el chisme asoció con el actor muerto. A Bogumil Kobiela, actor de **Cenizas y diamantes**, para que diga en el nuevo film su rechazo de ese homenaje. Aun a Adam Pawlikowski, el ambiguo compañero del viejo film, para que, en segundo plano de una escena de bar, encienda un vaso de vodka. El tema es la desaparición de un actor, innominado, invisible) durante un rodaje, la noticia de su muerte, la decisión del homenaje póstumo, el reconocimiento de la extensión y la fragilidad del mito. Pero Wajda subvierte las bases mismas de este propósito, descubriendo la ficción de secuencias que empiezan con un sostenido tono íntimo, haciendo que su nuevo actor favorito (Daniel Olbrychski) rechace encarnar a Cybulski, cuando en la "vida real" toda Polonia lo considera el desdeñoso heredero de su cetro. Todo está en venta —señala Wajda—, porque el artista del espectáculo vive de ese exhibicionismo que le hace descubrir su intimidad, elaborar con ella su tarea.

Más que una postdata a **3½** de Fellini o un logrado análisis del grupo el film parece ser una de las obras mayores y más originales de Wajda. Más importante aún: ha iniciado un nuevo período de creatividad. Su comedia inmediata, **Cazando moscas**, no se parece más que a sus propios **Brujos inocentes** de 1960 y es otro ejemplo de cine moderno liberado del naturalismo como de la resaca de la estética socialista: el crítico polaco K. T. Toeplitz señala que una superficie realista recubre situacio-

nes de fábula, un tratamiento sumamente formalizado de peripecias dignas de un **conte moral** volteriano. En su obra más reciente (**El paisaje después de la batalla**), Wajda retoma la guerra, los campos prisioneros, el incierto principio de la paz, con una libertad desconocida para exponer y articular los materiales narrativos y dramáticos. Si ha logrado que esta verdadera segunda vida da su lenguaje, aparentemente inaugurada con el triunfo de **Todo para vender**, haya remozado los episodios y los sentimientos que azuzaron sus primeros films, la victoria de Wajda quizás sea definitiva. En 1967, el año mismo de la muerte de Cybulski, admitía (en una entrevista con Bolesław Sulik): "En Polonia el arte tiene una función particular. Soporta el peso de una tradición por el hecho mismo de que el Estado no existió durante más de cien años, o existió sólo en la literatura, el arte, aquello a lo que todos podían referirse. El arte era el reflejo y la única verdadera vida política del país. Hay que hallar alguna forma de romper ese espectro de temas. Pero no puede ser una forma simple".

Edgardo Cozarinsky

La pregunta que no cesa

Un hombre corre por un andén, intenta abordar el tren en marcha, cae bajo las ruedas. La voz de "corten" modifica la percepción del episodio: se rueda un film. Además, es el primer día de trabajo, el actor principal no se ha presentado y es el director quien debió doblarlo para la escena. Dos elementos fundamentales de **Todo para vender** quedan sentados en esos minutos primeros: la permutación de director y actor, que permite aceptar que este homenaje a Cybulski sea realmente un film sobre Wajda, y la denotación constante de un segundo grado de ficción: "film dentro del film", anécdotas legendarias quizás fraguadas junto a reminiscencias del cine (los vasos encendidos a la memoria del compañero muerto, como en **Cenizas y diamantes**), donde estas figuras parecen hallar su expresión más sentida. No se trata solamente de que Wajda opere en una trama casi inextricable de alusiones históricas y personales, con actores ligados por los vínculos más dispares al muerto. Ha hecho de su elegía un film sobre una ausencia.

¿Quién era Cybulski? Actor dotado, personalidad elaborada, representante de una generación, o modelo contemporáneo del tradicional romanticismo polaco, su imagen resiste (más bien elude) cualquier intento demistificador. Quizás su preciado vaso de lata no fue arrebatado a ningún oficial alemán sino comprado a un guerrillero; quizás nunca viajó a Berlín, en pleno 1942, para comprar un ramo de flores inaccesible en Varsavia. Pero es de él de quien se habla, es él el centro va-

cio, omitido, de esta composición: como el personaje ausente (o la verdad incognoscible) de tantos relatos de James. Si la crítica refuerza el mito, quizás sólo se lo pueda exorcizar aceptándolo.

Si la verdad de Cybulski estuvo en sus posibles mentiras, y entre el fragor de un espectáculo histórico un técnico evoca la más frágil historieta sentimental, el único homenaje posible está en vender (en publicar, en entregar al público que paga, ávido de intimidad) todo el juego: la sangre pintada sobre la nieve, Olbrychski imponiendo su capricho de correr tras unos caballos en el momento mismo de filmar, pero aceptando la sucesión de Cybulski, y Wajda permitiendo que su asistente —como se dice que ocurre a menudo— le realice la escena. Al hacerlo, se produce una transustanciación más delicada e inasible que ese gesto esencial del cine contemporá-

Wajda vuelve

Después de "Cenizas", Andrzej Wajda hizo en Londres un film del cual no quiso hablar y que demostró ser un fiasco: "Gates to paradise". Acerca de "Todo para vender" al contrario, ferviente y discreto homenaje al gran actor Cybulski, trágicamente desaparecido, accedió a responder a las preguntas del crítico polaco Boleslaw Michalek.

—¿Qué es lo que hay para vender en este film?

—Este título tiene para mí un sentido irónico, auto-irónico, porque se trata de mí mismo. Desde hace unos años, yo tenía en la mente imágenes que me gustaban, ideas que encontraba curiosas, trazos de personajes, migajas que nunca había logrado poner en ninguno de mis films, tanto más cuanto que todos mis films anteriores estaban escritos por otros. Yo las expongo ahora. Expongo también todo el dolor que se tiene al hacer un film, sobre todo un film como este: consagrado a un amigo que ya no existe, que tenía una personalidad extraordinaria, pero inalcanzable, puesto que él no está más acá.

"Es extraño: cada vez que yo comenzaba un nuevo film, pensaba en Zbygnew Cibulski como protagonista. Pero finalmente, actuó en mis films sólo tres veces. Yo lo quería también en "Kanal", en "Los brujos inocentes". Además, él también tenía ganas de trabajar conmigo. Un amigo lo había visto unos meses antes de la catástrofe. El me había relatado esta conversación extraña en el curso de la cual Zbygnew había dicho repentinamente en ese tono sentimental e irónico que era el suyo: "Dile a Wajda que seguirá nostálgico de mí". Era casi una amenaza. Yo la citó en el film.

"Era más que un intérprete de roles determinados: un personaje rico, estimulante, fascinante.



neo, de Godard a Fischerman: "el lenguaje que se señala a sí mismo". Con su obra más provisional, más enrarecida, Wajda ha logrado su mejor film. Desentendiéndose con un gesto displicente de las respuestas que pretenden dar soluciones, ha construido **Todo para vender** como una espiral de preguntas, no ya "Quién era Cybulski", ni siquiera "¿Quién soy yo?", sino "¿Qué es el cine?". Un cuestionamiento incesante sería la tácita respuesta que, como postdata, deja el film.

Edgardo Cozarinsky.

te, muy difícil en las relaciones; su personalidad era suficiente por sí misma para ser la materia de un film extraordinario. Yo estaba finalmente convencido de que había que hacer simplemente un film con él, sobre él. En ese momento llegó la noticia de ese accidente estúpido y mortal. Yo me sentí como un autor al cual súbitamente se le ha arrebatado su personaje principal. Tuve entonces la idea de hacer un film sobre él, desgraciadamente sin él. ¿Era factible? Yo tenía dudas, todos las tenían. El punto de partida, nada más que dudas. Las expongo también. Todo es para vender.

"Eso me hace pensar en una imagen que he visto en alguna parte: un viejo en el Marché aux Puces. Ofrece a los clientes todo lo que tiene: algunos pobres objetos, que sin embargo son significativos de todo lo que ha hecho en la vida".

—En definitiva, ¿es entonces más un film sobre Wajda que sobre Cybulski?

—Yo no diría eso. Quizás, al fin de cuentas, el film no haya expresado esa imagen, o más bien esa sombra de Zbygnew que yo trataba de evocar. Pero esa sombra era el origen de todo: de todas las situaciones, de todas las palabras, de todos los gestos, aún si, en definitiva, las situaciones han tomado una orientación un poco diferente. Aunque el nombre de Cybulski no esté pronunciado, es él, es esa especie de fascinación secreta que él sembraba alrededor suyo quien está en la base del film. Me ha servido también de un texto que él había grabado cuando vivía. Es un bosquejo que él había concebido y que se relata en medio de la filmación de una escena de batalla; es una historia un poco ingenua, sentimental, un poco amarga, sobre el primer amor.

"Por otra parte, todos los actores conocían bien a Zbygnew y lo querían. Y esto es importante. En el curso de la filmación no había equivocos. Se pensaba en él, se hablaba de él, se registraban reacciones a propósito de él —sin que su nombre fuera pronunciado. Gran parte de los diálogos no estaban escritos antes. Eran improvisados por los amigos de Zbygnew que trataban de definir sus sentimientos, sus relaciones con él, sus reacciones ante su desaparición y ante la necesidad de hacer ese film".

—Todos los actores (Beata Tyszkiewicz, Andrzej Lapicki, Elzbieta Czyżewska) usan sus verdaderos nombres. ¿Por qué?

—Porque si, porque representan algo más que un rol cualquiera; se representan a ellos mismos, al menos en lo que concierne a sus relaciones con Zbygnew. Ellos tienen así el derecho de usar sus verdaderos nombres. Y bien, en ese sentido, es también un film sobre mí mismo.

—Parece que hay más: puede sentirse en este film una cierta toma de posición del realizador frente a todo lo que había hecho antes.

—Quizás eso era inevitable. He hecho doce films. Con esos doce films se me ha "clasificado", "catalogado", se me ha dado una "cara", una identidad: mis puntos de interés, mi escritura, mis personajes, mis debilidades, etc. Yo hice uso de ellas: Más aún: cada vez que me sentaba a buscar ideas, instintivamente yo usaba esa cara.

"Pero esta vez me he sentido más libre. He tratado de pasar un poco más allá de todo lo que ha sido definido como mi identidad, de agregar un auto-comentario. El tema se prestaba bien a ello y el problema de lealtad no se planteaba: ni frente a los acontecimientos históricos ni frente a un autor. Así pude distanciarme un poco de la historia que cuento, poner la nota auto-íronica, agregar a la historia una crítica de esa historia, poner ciertas cosas en duda.

"Sí, hay en este film momentos y escenas enteras que están muy próximos a todo lo que había hecho antes: esos caballos que aparecen súbitamente; a veces ese tono patético en el límite de la caricatura; esas pequeñas historias equívocas, llenas de simbolismo, tal la historia del cubilete del desaparecido, que toma las formas de un símbolo de su pasado (verdadero o falso), de sus nostalgias secretas, de su mitología, etc. Yo cito todo eso, pero, por así decir, lo pongo entre comillas. Eso habría debido hacerse un poco accesorio. En ese sentido, es un film importante para mí mismo".

—En el plano estético, ¿también es distinto?

—Francamente, yo buscaba cambiar de tono, desembarazarme del tono solemne, de los grandes gestos, de las pausas... Buscaba un lenguaje más directo, más simple, menos pasado, más rápido también. Después de todo, el tema habría podido ser simplemente aburrido para todos los que no estuvieron al corriente del caso Cybulski: sería mortal si el film fuera aburrido también.

—Quiérase o no, "Todo para vender" hace pensar en "Ocho y medio".

—Oh, ¡tenía tanto miedo de esa comparación! Eso me ha inquietado desde el primer momento. Hay obras a las cuales está prohibido acercarse: hay peligro de muerte. Así con "Ocho y medio". Reflexionando sobre mi film, y luego al realizarlo, he hecho un esfuerzo constante para no pensar en Fellini. Pero esa es la superficie, la idea de partida. Después, hay otro medio, otros problemas, otro drama, otra manera de ver. Eso espero...

—Después de "Todo para vender", ¿habrá una comedia?

—Sí, la primera de mi vida. Para mí es una prueba. Cuando se hacen films llamados serios, y la gente queda indiferente, uno se dice: bueno, no tienen sensibilidad, tanto peor para ellos. Y eso es una excusa. Pero cuando se hace una comedia, y el público no ríe, entonces eso es grave. No hay más excusas.

"La comedia se llama "Cazando moscas". Es la historia de un hombre muy mediocre y de una chica que descubre en él al artista. Una nueva vida comienza. Desgraciadamente —y éste es el tema del film— él no es artista..."

B. M.



Biofilmografía de Andrzej Wadja

Andrzej Wajda nació en Suwalki (Polonia), el 6 de marzo de 1926. Hijo de un oficial de carrera, la ocupación nazi le impidió asistir regularmente al colegio y se ocupó en oficios diversos (ayudante de tonelero, de cerrajero) hasta unirse, en 1942, a la Resistencia y actuar como enlace del ejército polaco dependiente del gobierno exiliado en Inglaterra (Armia Krajowa). Completó sus estudios después de la Liberación y se inscribe en la Academia de Bellas Artes de Cracovia. Estudia pintura y, hacia 1950, abandona su actividad plástica ante la imposibilidad de aceptar, en ese campo, los principios del realismo socialista. Se inscribe en la Escuela de Cine, de Lodz, de la que se gradúa en 1952. Realiza, como trabajos prácticos, tres cortos metrajes que luego consideraría simples borradores, y trabaja como asistente de Aleksander Ford en *Platka z ulicj Barski* ("Los cinco de la tarde Barska", 1953). A partir del primer largo metraje, su filmografía es la siguiente (salvo indicación contraria, se trata de producciones polacas; los títulos entre comillas son los de estreno en Buenos Aires, los demás traducciones literales del original):

1954. *Pokolenie* (Generación). Guión: Bohdan Czesko sobre novela propia. Foto: Jerzy Lipman. Con Urszula Modrynska, Tadeusz Lomnicki, Tadeusz Janczar, Roman Polanski.

1956. *Ide do słońca* (Voy hacia el sol). Cortometraje (-14').

1957. *Kanal* ("Kanal" - "La patrulla de la muerte"). Guión: Jerzy Stefan Stawinski. Foto: Jerzy Lipman. Con Tadeusz Janczar, Teresa Izwaska, Teresa Berezowska, Emile Karewicz.

(En 1957, sobre argumento de Wajda, Bohdan Poreba dirige *Apen Poleglych*: "Llamada de los muertos en el campo de batalla".)

1958. *Popiół i diament* ("Cenizas y diamantes"). Guión: A. W. y Jerzy Andrzejewski, sobre novela de este último. Foto: Jerzy Wojcik. Con Zbigniew Cybulski, Ewa Krzyżewska, Adam Pawlikowski, Bogumił Kobiela.

1959. *Lotna* ("Lotna" - "La flecha blanca"). Guión: A. W. y Wojciech Zukrowski, sobre relato de este último. Foto (afgacolor): Jerzy Lipman. Con Barbara Kurowska, Jan Pichelski, Adam Pawlikowski, Jerzy Moes.

1960. *Niewinni czarodzieje* (Los brujos inocentes). Guión: Jerzy Andrzejewski y Jerzy Skolimowski. Foto: Krzysztof Winiewicz. Con Tadeusz Lomnicki, Zbigniew Cybulski, Krystyna Stupińska, Roman Polanski.

1961. *Samson* (Sansón). Guión: A. W. y Kazimierz Brandys, sobre novela de este último. Foto: Jerzy Wojcik. Con Serge Moulin, Alina Janowska, Elzbieta Kepinska, Beata Tyszkiewicz.

Sibirskie Ledzi Macbeth ("Lady Macbeth en Siberia"). Yugoslavia. Guión: Svetla Lukic, sobre relato de Nikolai Leskov. Foto: Aleksander Se-

kulovic. Con Olivera Markovic, Ljuba Tadic, Bojan Stupica.

1962. *L'amour à vingt ans* ("El amor a los veinte años"). Francia-Polonia-Italia-Alemania Federal-Japón. Episodio polaco: guión de J. S. Stawinski, foto de J. Lipman, con Barbara Lass (née Kwiatkowska), Zbigniew Cybulski.

1964-65. *Popiół* (Cenizas). Guión: A. W. y Aleksander Scibor-Rylski, sobre novela de Stefan Zeromski. Foto: Jerzy Lipman. Con Daniel Olbrychski, Peter Wysocki, Beata Tyszkiewicz, Pola Raksa.

1967. *Gates to Paradise* (Las puertas del paraíso). Inglaterra-Yugoslavia. Guión: A. W. y Jerzy Andrzejewski, sobre novela de este último. Foto (color): Wiesław Jahoda. Con Lionel Stander, Ferdy Mayne, John Fordyce, Mathieu Carrière, Pauline Challoner, Jenny Agutter.

1968. *Wszysko na sprzedaż* ("Todo para vender"). Guión: A. W. Foto (afgacolor): Witold Sobaciński. Con Daniel Olbrychski, Beata Tyszkiewicz, Elzbieta Czyżewska, Andrzej Łapicki.

Polowacie na muchy (Cazando moscas). Guión: Janusz Glowacki. Foto (afgacolor): Zygmunt Samosiuk. Con Margorzata Braunek, Zygmunt Malanowicz, Daniel Olbrychski.

1969. *Krajobraz po bitwie* (El paisaje después de la batalla). Guión: A. W. y Andrzej Brzozowski, sobre cuentos de Tadeusz Burowski. Foto: Zygmunt Samosiuk. Con Daniel Olbrychski, Tadeusz Janczar, Zygmunt Malanowicz, Stanisława Celinska.

Cine Regina

Miércoles 14 - 18.45 / 20.45 / 22.45



Cine Club Mar del Plata

Programación Octubre temporada/1970

El fin de viaje

LA GUERRA HA TERMINADO (La guerre est finie, Francia/Suecia, 1966). Dirección: Alain Resnais. Guión, diálogos y narración: Jorge Semprun. Fotografía (blanco y negro): Sacha Vierny. Música: Giovanni Fusco. Montaje: Eric Pluet. Escenografía: Jacques Saulnier. Sonido: Antoine Bonfanti. Intérpretes: Yves Montand, Ingrid Thulin, Genevieve Bujold, Dominique Rozan, Francoise Bertin, Michel Piccoli, Paul Crauchet, Gérard Sety, Jean Bouise, Anouk Ferjac, Yvette Etiévant, Jean Dasté, Annie Farge, Gérard Lertigau, Jacques Rispal, Jean-François Rémi, Pierre Leproux, Marie Mergey, Marcel Cuvelier, Roland Monod, Bernard Fresson, Laurence Badie, José-Maria Flotats, Catherine de Seynes, Jean Larroquette, Claire Duhamel, R. J. Chauffard, Martine Vatel, Roger Pelletier, Antoine Vitez, Jacques Robnard, Pillete, Jean Bolo, Pierre Decazes, Jacques Wallet, Pierre Barbaud. Producción Safracima (París) - Europa Film (Estocolmo) (Alain Queffélan). Duración original: 122 minutos, local: 115 minutos. Distribución: Centuria.



"Esta mañana, al despertarme, he visto ese torrente de luz, he visto la primavera, mi corazón se llenó de alegría y del deseo apasionado de volver a mi ciudad natal". Chejov.

Cuando más avanzada la obra de Resnais más revemos los films anteriores bajo una nueva claridad. No una claridad franca que nos ayudaría a percibir mejor el conjunto o el detalle, sino una claridad más y más sospechosa, más y más indecisa, envolviéndolo más profundamente aún en una zona de réplicas y excusas. Cada nuevo film aclara un terreno, descubre un camino que el film siguiente no explota, que parece dejar de lado provisoria o definitivamente. Ni bien se ha salido de los paseos invernales y nocturnos de los naufragos de "Muriel", ya se entra con dificultad y torpeza en el sueño nostálgico de un comisionado de la Revolución Española.

Con una voz desconocida se habla del Sur y de la buena estrella mientras a la vuelta de calles asoladas pasan furtivamente las frágiles siluetas de algunas jóvenes anónimas. Sin duda Resnais cambia de autores y de colaboradores para proteger mejor su universo propio y para que él mismo pueda verlo mejor. Sin embargo, de "Muriel" a "La guerra ha terminado", cambiando de época y de color, la búsqueda es la misma: es una especie de experiencia pictórica, un esfuerzo por sentir el gusto de una fruta al imaginarla, el olor del pasto al dibujarlo. Los objetos pueden sucederse. La búsquedad subsiste. En Resnais hay una necesidad de exactitud y de renovación que caracteriza al retratista o al paisajista fiel y respetuoso. Antes de filmar, Resnais se informa. Pero los informes que recoge no lo conducen a ningún documental, no desembocan en ningún naturalismo. Las noticias de rado", como Hiroshima o Bou-

actualidad insertadas en "Hiroshima mon amour" y en "Muriel", los papeles falsos y otros accesorios minuciosos en "La guerra ha terminado" no hacen más que perder al espectador haciéndole entrever nuevas líneas contradictorias posibles, venciendo indefinidamente las barreras de una ciudad, de un mundo que podría haber creído sincero. Ninguna pausa ha sido fijada, todo está establecido. Sin duda porque la mitología de Resnais tiene toda la forma del "tránsito", o del "pasaje", del viaje con breves escalas, sin artificios al folklore o al color local, ya que la acumulación de los detalles, de los objetos funcionales o decorativos embrolla las pistas en vez de aclararlas. Sin duda también porque tal mitología, entremezclando verdaderos y falsos países recupera sus propias fantasías. ¿No está Marienbad tan escrupulosamente descrito, hasta "enumerado", como Hiroshima o Bou-

logne? ¿Y cómo el Dickson de mañana podría ser más imaginario que el Diego de hoy?

La geografía resnaisiana estimula los grandes viajes y fundamenta la obra entera. Al principio existen dos puntos aislados, Hiroshima y Nevers, Marienbad y Le Reste, Boulogne y Argelia, París y España. Cada film relata la distancia que une y separa esos lugares. Los últimos planos son decisivos por si solos: se deja Hiroshima al alba, Marienbad a medianoche, Boulogne en el crepúsculo y París a plena luz. Todas las fuerzas se reunían pura y simplemente para preparar esas partidas irremediables. Son abandonos, huídas provocadas por el deseo (España, Le Reste) o la obsesión (Nevers, Argelia) de otra región, de otro planeta hacia el cual tendían los personajes con la misma impotencia que la de los héroes de las leyendas celtas o chejovianas. Ese lamento por el exilio que une las voces de Montand y Thulin en la 'oca esperanza de una tierra protetida':

"Siento mis fuerzas y mi juventud dejarme gota a gota, ¡un solo sueño se agranda y se precisa en mí! dejar todo y partir. Y te hablo, te hablo todo el santo día... soportar este clima a cada instante puede caer nieve y todavía esas conversaciones además del mercado no iré más a esa casa, no puedo, pájaros migratorios, cisnes o patos queridos míos, mis bienaventurados." (Chejov). Y la urgencia de Diego por salir del "cajalabozo" faustiano liberando a Eu-

rídice, fervor que le hace decirse (porque la palabra del film es la que se dirige a sí mismo):

"Es acá donde ella vive, detrás de esta muralla húmeda y su crimen fue una dulce ilusión. Tu irresolución acelera su muerte" (Goethe). La única necesidad que preside los menores impulsos sigue siendo aquella, enraizada y ciega, de la persuasión, de la necesidad última de hacer creer, de convencer, cuando se ha dejado de creer y para evitar el silencio. Una obstinación tal carga las cosas de un igual poder de credibilidad. Todo ya está mistificado. Y eso da al consentimiento final la tristeza de un movimiento descontrolado, sin detención posible. "La música es tan alegre, tan estimulante, y se tienen ganas de vivir ¡oh! mi Dios, olvidarán nuestras caras, nuestras voces, no se sabrá más cuántos somos, en poco tiempo" (Chejov).

Pero eso no es más que vanos ardores y vanos movimientos. El tono de Resnais contando sus relatos se parece mucho al de alguna persona removiendo en su memoria o en su imaginación, transformando todas las cosas, insistiendo a cada momento sobre el hecho de que todo no fue más que provisario y sin consecuencia. Se le podría muy bien oír decir sobre Diego como Henry James sobre sus personajes: "Ha recorrido el mundo en todos los sentidos, siempre tenía su mala estrella en contra. Todo se le ha roto entre las manos. Creo que se casó con una europea en no sé cuál país. Ella no hizo más que pasar por su vida". Siempre cercados por lo precario de las aventuras que viven o sueñan vivir, los personajes de Resnais, en lugar de dejarse ir a la deriva, tratan de proyectar, construir, amueblar en contra de todo obstáculo. A pesar de lo movedizo del terreno hay un constante deseo de construir. El departamento de Seyrig está tan amenazado como el de Thulin por la única razón de que detrás de las paredes el mundo se extiende y se propaga, el Mar del Norte y los Pirineos, Argelia y España. Y

sin duda haría falta que los exiliados, en vez de inventar vidas falsas, tuvieran la posibilidad de crear una nueva, en donde, como en el cine, el espacio por fin concordara con los deseos íntimos: "Si esta vida que tenemos no fuera por decir así más que un borrador y la otra una copia en limpio, pienso que cada uno de nosotros entonces trataría de no repetirse, o al menos crería otro ambiente, un departamento como el suyo por ejemplo, inundado de luz, lleno de flores" (Chejov).

Esa nostalgia no deja de dar a gestos y a hechos una coloración realmente mágica. Resnais nunca ha escrito aún sus propios escenarios y diálogos. Como si probara la necesidad de disimular sus preocupaciones profundas tras las preocupaciones aparentes de los demás, como si destruyera por debajo una vistosa red de significaciones, incurriendo forzadamente en error aquél que, seducido por la superficie agresiva, ignora lo que hay debajo. El mundo de Resnais está hecho de arabescos y sabias trampas. A imagen de los mitómanos que filma, no sabe si tiene demasiadas identidades o si no posee ninguna propia. La guerra de España, como la de Troya, no tendrá lugar ya que, para él, "Sueño (rêve) y Revolución empiezan con la misma letra". Los viajes siempre están por comenzar.

André Techiné
Cahiers du Cinema N° 181
Traducción:
Josefina Sartora

Relaciones Temáticas

film	protagonista	escenario	lugar de procedencia	destino posterior	motivación	actividad	resultado
Hiroshima, mon amour (1959)	actriz francesa, lejos de su país, recuerda su juventud	Hiroshima, 14 años después de la explosión atómica	París (y Nevers)	París (y no Nevers)	amor frustrado (por la guerra)	reconocimiento de Hiroshima, conocimiento de un nuevo amante, recuerdos	¿distanciamiento?
Hace un año en Marienbad (1961)	hombre ajeno al "sitio" (e interpretado por un extranjero)	ningún sitio preciso construcción del pasado	ningún sitio preciso	ningún sitio preciso	amor frustrado (¿promesa de un reencuentro?)	seducción	¿nueva separación?
Muriel (1963)	ex-soldado francés, proveniente de la guerra argelina, llegado de vuelta a su ciudad	Boulogne-Sur-Mer, ciudad en transformación	Argelia	ningún sitio preciso	amor (tolerancia) frustrado (por mano propia)	reconstrucción del pasado, conclusión del pasado	¿nuevo destierro?
La guerra ha terminado (1966)	español llegado a Francia en la infancia, intentando cambiar la situación política en España, en repetidos viajes	territorio francés desde la frontera española hasta París	Madrid	Madrid (¿cárcel?)	amor frustrado (hacia la patria)	misión política	¿encarcelamiento?
Te amo, te amo (1968)	escritor vuelto del extranjero y salvado de la muerte, es enviado al pasado	¿territorio belga?: un pueblo que no figura en mapas	Glasgow, Bélgica: indeterminado	ningún sitio preciso	amor frustrado (¿por la propia mano?)	experimento científico	¿repetición? (suicidio)
caracteres generales	extranjero (o extrañado)	el destierro	lugar ausente	lugar indeterminado	distanciamiento de lo amado	intento de acercamiento a lo amado	inteterminado (para el protagonista únicamente)

Filmografía de Alain Resnais

Alain Resnais nació en Vannes (Marbihan) el 3 de junio de 1922. Tras haber interrumpido sus estudios en el IDHEC (la escuela oficial de cine de Francia), realizó varios films en 16mm, la filmografía que publicamos —aparecida en "Cahiers du Cinéma" nº 123— fue establecida con la participación de Resnais. Por muy completa que hemos querido hacerla, tiene varias lagunas: se trata de los films en 16 mm. que constituyen ensayos personales y cuyo recuerdo parece escapar al que ha sido llamado el cineasta de la memoria. Además, y paralelamente a su actividad de realizador, Resnais ha montado algunos films. He aquí la lista:

- 1952: *Devoir de vacances* (Paul Paviot)
- 1955: *La poite courte* (Agnès Varda)
- 1956: *Aux frontières de y'homme* (Nicole Védres)
- 1957: *L' Eil du maître* (Jacques Doniol — Valcroze)
- 1959: *Paris a l'automne* (Francios Reichnbach)
- 1945-46: *Schema d'une identification* (film mudo en 16 mm. dur.: 30 m.; copia desaparecida).
- Ouvert pour cause d'inventaire* (film mudo (16 mm.) dur.: 90 m.; copia desaparecida).
- 1946-48: Serie de films mudos en 16 mm. de una duración de 10 a 30 minutos).
- Portrait l'Henri Goetz*
- Visite a Lucien Coutard*
- Visite a Felix Labisse*
- Visite a Hant Hartung*
- Visite a Cesar Domela*
- Journee naturelle* (film en colores consagrado a Max Ernst).
- Visite a Oscar Dominguez* (inconcluso).
- La bague* (mimodrama de Marcel Marceau).
- 1948: *Van Gogh* (A petición de Gaston Diehl y de "Les Amis de l'Art", Resnais comienza su primer "Van Gogh" en 16 mm. Claude Hauser, director de producción de Braunerger le propone hacerlo en 35 mm.).
- Malfray* (film en 16 mm.: dur.: 20 m. y con sonido directo)
- 1950: *Gauguin*
- L'alcool tue* (film mudo (16 mm.) dur.: 25 m.)
- Guernica*
- 1951: *Les statues Meurent Aussi* (Por encargo de "Présence Africaine"). Este film ha estado prohibido por la censura francesa desde 1954. (Se ha entrenado mutilado tras el éxito de "Marienbad").
- 1955: *Nuit et brouillard* (film por encargo del Comité de Historia de la Deportación de la Segunda Guerra Mundial)
- 1956: *Toute la memoire du monde* (Film de encargo por cuenta del Ministerio francés de Asuntos Exteriores).
- 1957: *Le mystere de l'atelier 15*
- 1958: *Le chant du styrene* (Concurso técnico de Péchiney. Film de encargo para las fábricas Péchiney).
- 1959: *Hiroshima, mon amour* (Hiroshima, mon amour). Dirección: Alain Resnais. Guión y diálogos: Marguerite Duras. Fotografía (ByN): Sacha Vierny y Michio Takahashi. Música: Giovanni Fusco y Georges Delerue. Montaje: Henry Colpi, Jasmine Chasney y Anna Sarraute. Intérpretes: Emmauelle Riva, Eiji Okada, Bernard Fresson, Stella Dassas, Pierre Barbaud. Producción: Argo Films/Como Films Daiei Motion Pictures/Phaté Overseas (Samy Halfon). Duración: 90 minutos. Origen: Francia/Japón.
- 1961: *L'annee dernière à Marienbad* (Hace un año en Marienbad). Dirección: A. Resnais. Guión y diálogos: Alain Robbe-Grillet. Fotografía (ByN): Sacha Vierny. Música: Francis Seyrig. Montaje: Henri Colpi y Jasmine Chasney. Intérpretes: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Scha Ptoeff, Pierre Barbaud, Francoise Bertin, Luce García-Ville, Hélène Kornel, Jean Lanier, Gérard Lorin, etc. Producción: Terra Film/Société Nouvelle des Films Comoran/Précitel/Como Films/Argo Films/Les Films Tamara/Cinétel/Silver Films/Cineriz (Roma). (Pierre Courau y Raymond Froment. Duración: 93 minutos. Origen: Francia).
- 1963: *Muriel ou les temps l'un retour* (Inédito en Argentina). Dirección: Alain Resnais. Guión y diálogos: Jean Cayroy. Fotografía (technicolor): Sacha Vierny. Música: Hans Werner Henze. Montaje: Kenout Peltier y Eric Pluet. Intérpretes: Delphine Seyrig, Jean-Pierre Kerien, Nita Klein, Jean-Baptiste Thierée, Laurence Badie, Martine Vatel, Jean Champion, Claude Sainval, Jean Dasté, etc. Producción: Argos Films/Alpha Productions/Eclair/Les Films de la Pléiade/Dear Films (Roma). (Anatole Dauman). Duración: 115 minutos. Origen: Francia.
- 1966: *La guerre est finie* (La guerra ha terminado). Dirección: Alain Resnais. Argumento, guión y diálogos: JoJrge Semprun. Fotografía (ByN): Sacha Vierny. Música: Giovanni Fusco. Montaje: Eric Pluet. Intérpretes: Yves Montand, Ingrid Thulin, Genevieve Bujold, Dominique Rozan, Francoise Bertin, Michel Piccoli, Paul Crauchet, Gérard Séty, Jean Bouise, Anauk Ferjac, Yvette Etievant, Jean Dasté, etc. Producción: Sofracima (París)/Europa Film (Estocolmo) (Alain Queffélan). Duración: 122 minutos. Origen: Francia/Suecia.
- 1967: *Loin du Vietnam* (Inédito en la Argentina). Dirección: Alain Resnais, William Klein, Joris Ivens, Agnes Varda, Claude Lelouch y Jean-Luc Godard. Con la colaboración de: Michelle Ray, Chris Marker, Roger Pic, K.S. Karol, Marcelline Lorian, Francois Maspéro, Jacques Sternberg, Jean Lacoutre, Willy Kurant, Jean Boffety, Kien Tham, Denis Clairval, Ghislain Cloquet, Bernard Zitzerman, Alain Levent, Theo Robichet, Antoine Bonfanti, Harold Maury, Florence Malraux, Marie Louise Guinet, Claire Grunstein, Alain Frauchet, Didier Beaudet, Roger de Menestrel, Regnar, Jean Ravel, Colette Leloup, Eric Pluet, Albert Jurgensen, Ethel Blum, Michele Bouder, Christian Quinson, Jean Larivière, Maurice GaGrel, Bernard Eresson, Karen Blangueron, Anne Bellec, Valérie Mayoux. Producción: Slon. Duración: 120 minutos (aprox.). Filmeda en 16 mm. (technicolor). Origen: Francia.
- 1968: *Je t'aime, je t'aime* (Te amo, te amo) Dirección: Alain Resnais. Guión y Diálogos: Jacques Sternberg. Fotografía (eastmancolor): Jean Boffety. Música: Krzysztof Penderecki. Montaje: Colette Leloup. Intérpretes: Claude Rich, Olga Georges—Picot, Anouk Ferjac, Marie—Blanche Vergne, Carla Marlier, Alain Mc Moy, Yves Kerboul, Vania Vilars, Van Doude, Dominique Rozan. Producción: Parc Film/Mag Bodard. Duración: 92 minutos. Origen: Francia.

Cine Regina

Miércoles 7 - 18.45 / 20.45 / 22.45



Cine Club Mar del Plata

Programación Octubre temporada/1970



Dos o tres cosas que se de ella

DOS O TRES COSAS QUE SE DE ELLA (Deux ou trois choses que je sais d'elle, Francia, 1966). Dirección y guión: Jean-Luc Godard. Argumento: encuesta de Catherine Vimenet publicada por "Le Nouvel Observateur". Fotografía (Techniscope - Eastmancolor): Raoul Coutard. Montaje: Francoise Collin. Sonido: René Levert. Intérpretes: Marina Vladí, Anny Duperey, Roger Montsoret, Raoul Lévy, Jean Narboni, Christopher Bourseiller, Marie Bourseiller, Joseph Gehard, Hélène Bielinic, Robert Chevassu, Yves Beneyton, Jean-Pierre Laverne, Blandine Jeanson, Claude Miller, Jean-Patrick Lebel, Juliet Berto, Anna Magna, Benjamin Rosette, Helen Scott. Director de producción: Philippe Senne. Producción: Anouchka Films, Argos Films, Les Films du Carrosse, Parc Film. Duración: 90 minutos. Distribución: Norma.

Entre los obreros que trabajan en una obra en la plaza de la Concordia y dos mujeres que se venden a un periodista americano (a una cuadra de la Embajada de los Estados Unidos *) debe de haber una relación. Sin embargo cuando, un poco después se cruzan en los corredores del subte ni se miran, como si sus opresores y sus luchas fueran diferentes.

Buscar la relación.

Y comenzar haciendo surgir esta relación de la primera y sin embargo velada evidencia: yuxtaponiendo dos planos, el de los obreros cavando y el de las mujeres desvestiéndose; experimentar y ver el resultado obtenido que no es el habitual montaje paralelo. Se siente que esas dos acciones no son distintas sino que son dos caras de la misma realidad. Hay identificación —o mas bien tentativa de identificación—, como si los planos fueran reversibles y que so-

lamente la dimensión de la pantalla impidiera —mostrándolos al mismo tiempo— de ver su coincidencia.

Si se impide a las gentes saber que su lucha es común, el cine debe esclarecerlos. Por eso DOS O TRES COSAS... procede por propagación yuxtaposición de ideas, analogías, es decir todo lo contrario a un discurso político rígido. La paradoja es: cuanto más se interesa Godard en la realidad social, menos realistas

son sus films. Pero siempre fue así, de Eisenstein a Visconti, porque se trata de cine, y es este útil de percepción visual y auditiva que Godard debe manejar.

Pero en Godard, como en todos los modernos, está la fascinación de la imagen y el sonido y el deseo, a su vez, de quitarles la espoleta. Una revista, por ejemplo: la cámara no tiene —ya— el derecho de arrogarse el mejor ángulo. Godard toma varias posiciones: del que mira y del objeto mirado. El trabajo es fácil porque una revista es un objeto codificable que se puede definir por la cantidad de páginas, su precio, sus colores. Pero cuando Godard quiere hacer la misma experiencia sobre Marina Vlady mirando a un desconocido sentado en la mesa de al lado, cerca de la mujer que, justamente, hojeaba la revista, debemos admitir un fracaso. Ella lo mira él también, un poco. Cómo ir más allá, decir algo más? Todo recae en pleno misterio.

Todo se encadena perfectamente hasta que un hombre y una mujer dejan de ser objetos. En DOS O TRES COSAS... acechan todos los peligros del "relato": está la tentación de dejarse llevar por la fluidez de lo vivo y sin embargo hay que superarla. No ceder a la digresión, solamente aprovecharla, nombrarla, porque, cuando uno filma un autito rojo entrando a un garaje al lado del cual hay unas plantas que parecen palmeras salvajes, como no caer en la tentación de tomar por los caminos de la imaginación?

Las cosas no son sólo lo que son, enumerarlas no es suficiente para obtener una realidad única, objetiva: la multiplicidad subjetiva se insinúa siempre.

No importa, hay que esforzarse, ir más allá, reducir la distancia a interpretar, y sobre todo no perder de vista el fin a conseguir. La marcha será larga y difícil y el comentario lo dice a la primera persona que nos lo recuerda sin cesar, la prostituta y el cineasta viven en un mismo sistema al punto que, para ambos, por más pura que sea la trayectoria escogida, las calles momentáneamente tomadas no podían ser más que las calles de la vergüenza.

Sylvain GODET

DOS O TRES COSAS QUE SE DE ELLA sigue la línea "entomologista" de los films de Godard. Pero renueva enteramente las dudas y las búsquedas formales de "**Una mujer casada**" y **Vivir su vida**". Las digresiones venían a propósito de una mujer, sus problemas y los del mundo que arrastraba tras de ella y que la desfiguraban a medida que se precisaba su rostro, que se afirmaban los contornos. El medio de múltiples implicancias y significados vagos daba su sentido al hombre que lo poblababa. El esfuerzo moral del cine para recuperar el cine. Pero, que cosas recuperar?, o mejor: cuántas? Una, dos o tres... porque cosas y planos se confunden. Entonces que importan la ficción y los elementos que la componen, sólo importa la creación. Y es lo que hace Godard.

"Que recuperar" significa "Qué filmar?". El tema del film es la asociación, la manera como las ideas afluyen y son retenidas: el proceso del reparto y superposición. La unidad no es posible. Cada elemento tomado por separado tiene su doble o su triple a pesar de la singularidad de las relaciones y la variación de las funciones. Por ejemplo, "ella" es a la vez la región parisina y la mujer joven, o mejor: la relación entre ambos, es decir, más que lo que las une, lo que las separa. Por ejemplo Marina Vlady es prostituta y actriz a la vez y la minúscula gota de espuma sobre el café aparece también "galáctica". Todo sucede como si el único soporte sólido fuera lo "visible" como lo entendía Joyce, es decir una "ineluctable modalidad" de formas y colores. Los "posibles imaginarios" burlados por lo real son entrevistados y retenidos al mismo ritmo —al parecer— que el consciente los retiene, los prolonga, los olvida, los retoma y los abandona nuevamente. Porque lo que apasiona a Godard es la abundancia la profusión, la confusión original.

La aclaración llega a la pantalla a través de la memoria y más a menudo de la evocación. Porque cualquier persona puede participar en esta aceleración de un universo perdido en los signos. Es suficiente detener al pasar, los rostros en un café o en la calle y filmarlos mientras hablan o se callan.

Como es "**Muriel**" en DOS O TRES COSAS... la luz se hace a lo largo de varios encuentros que provoca el film un sentimiento de igualación o tal o cual historia que podría ser tal o cual otra, esta joven y ese desconocido de Asia hundidos en "la espléndida unanimidad que nos une a todos, como viajeros que somos" (Virginia Wolf).

La dispersión deviene el resultado de una urgencia de aferrar todo desesperadamente: no hay que perder un segundo, no hay que parar de filmar para sobrevivir a la llegada de la noche, al momento en que la pareja anónima va a hundirse en el olvido.

André Techine

Cahiers du cinéma
Mayo 1967. - n° 190
Trad. Lucrecia AMOR

* La Embajada de los Estados Unidos, en París, queda a pocos metros de la plaza de la Concordia.

Cine Regina

Miércoles 30 - 18.45 / 20.45 / 22.45



Cine Club Mar del Plata

temporada/1970 Programación Setiembre



El Faraon

Los senderos
se bifurcan

EL FARAO (Faraon, Polonia, 1965). Dirección: Jerzy Kawalerowicz. Guión: Jerzy Kawalerowicz y Tadeusz Konwicki, según la novela de Boleslaw Prus. Fotografía (eastmancolor): Jerzy Wojcik. Música: Adam Walacinski. Escenografía: Jercy Skrzepinski. Intérpretes: Jercy Zelnik, Piotr Pawolowski, Krystyna Mikolajewska, Barbara Brylska, Leszek Herdegen, Jercy Buczacki. Producción: "Kadr" Film Unit/Film Polski. Duración original: 184 minutos; local: 134 minutos. Distribución: Norma Cinematográfica. (Se exhibe una copia doblada al inglés.)

A menudo llamamos al lado bueno del engaño y la duplicidad, sentido del secreto, del matiz o la ambigüedad. Un prejuicio hace que se los asocie a todo lo que carece de peso, lo que es liviano, frágil, ágil y no se concibe que puedan ir a la par con cualidades contrarias. De esto sufrió, ante todo, el insólito film de Kawalerowicz, cuyas ambiciones políticas y reflexivas lo sitúan al margen de lo espectacular aunque no de lo monumental. Sin embargo, todo se desliza hacia... el aburrimiento. Es entonces desde el "vamos" un film he-

cho engañoso, porque tendiendo trampas a lo largo del relato, se permite —¿defecto?, ¿cuálidad?— ocultarlas a los ojos de los que—espectadores— deberían develarlas mejor y antes que otras víctimas para quienes estaban tendidas en realidad.

Tal como la pirámide alrededor de la cual se establece, EL FARAO se presenta a primera vista, macizo, rudo, abrupto, poco acogedor. Pero poco a poco, como la pirámide, se revela horadado de mil laberintos, corredores, pasadizos secretos, salas de espejismos... Y si no ponemos atención en memorizar que doblamos, por ejemplo, dos veces a la derecha antes de hacerlo a la izquierda, tam-

poco faltan las amenazas, acurrucadas al fondo de posibles confusiones. Y siempre a semejanza de la pirámide, EL FARAO junta sus líneas de fuerza, las anuda y las hace converger —cima suspendida entre el cielo y la tierra— hacia un último plano enigmático sobre la oscuridad y la ausencia.

Tal vez un día habría que interrogarse sobre cierta vocación de Polonia por lo oscuro y cierto gusto por las múltiples complicaciones que llevan a la simplicidad. Ejemplo de ello algunos de sus cineastas: SKOLI-



MOWSKY, cuya rapidez en la sucesión de los hechos, la precipitación y profusión de los indicios hacen que nos extraviamos; hasta que un lento, segundo y profundo movimiento de síntesis recupera en una nueva y común dirección todos los elementos anteriores y arma el rompecabezas. HAS, cuyo **Manuscrito** (sacado, como "EL Faraón", de un libro que traía ya muchos elementos oscuros) superponía círculos para cortarlos a niveles dispuestos regularmente, tan regularmente como para engendrar el esquematismo y el aburrimiento. Y ya sabemos que KAWALEROWICZ las oscuridades en "La Sombra" y los túneles en "Tren Nocturno". Es cierto que en la versión presentada en París, EL FARAOH ha sido bastante cortado (1), lo cual no ayuda mucho a su esclarecimiento. Pero parece que los cortes afectaron principalmente los roles de dos mujeres: Sara, que dejamos abandonada en pleno desierto y reencontramos como esposa sumisa, y Hebron que, recién comprometida, hallamos luego como mujer adúltera. Pero también están esas batallas donde no sólo los generales enemigos rivalizan en duplicidad sino que el organizador de sus situaciones se divierte en despistarlos anunciandonos, por ejemplo, grandes enfrentamientos donde no habrá más que palmadas y congratulaciones y, más tarde, dejándonos suponer un desastre —por su insistencia en contar las bajas egipcias— para revelarnos que, en realidad, la victoria fue completa (y, colmo de lujo, el faraón se pregunta "¿cómo diablos pudo suceder esto?"). Y ese doble del Faraón, inventado por los sacerdotes para sembrar, como en "Metrópolis", la confusión en la ciudad; luego la doble muerte final a

la "William Wilson" . . . Y ahora que pienso: y esos primerísimos planos donde se esboza la línea a seguirse más tarde según la cual la línea recta es el camino más corto entre dos puntos. ¿Qué vemos allí? Dos escarabajos que cruzan tranquilamente la pantalla de derecha a izquierda, empujando una bolita de arcilla. Recorrido de algunos centímetros que viene a cortar perpendicularmente un interminable travelling hacia atrás, llevando al portador de la noticia al gran sacerdote . . . el cual decide entonces no cortar el camino de los animales sagrados e imponer al ejército un rodeo gigantesco. Me extraña que a Fieschi —muy sensible, sin embargo, a los dobles, espejismos y vértigos borgianos— no le haya gustado la hermosa idea de la utilización, por los sacerdotes, de un eclipse de sol para impresionar al pueblo. Se encuentran allí subrayados —esta vez en una buena síntesis— la importancia del culto solar entre los egipcios, la alianza de la religión y los hombres de ciencia (pues el gran sacerdote sabe que el eclipse tendrá lugar tal día a mediodía y decide así la "mise en scène") y el papel decisivo —ya— de los provocadores (algunos agentes de los sacerdotes, perdidos en la muchedumbre, la incitan a atacar el palacio un día antes de lo convenido). Pero, según parece, el film vale por sus cualidades políticas, quedémonos pues en ese plano. Allí tampoco las cosas están muy claras. En la vigésima dinastía el Imperio está por caer; un conflicto enfrenta al joven e inexperto Ramsés a los sacerdotes (encabezados por Heridor, quien a su muerte tomará y conservará el poder). Pero en realidad, ¿existen estas divergencias? o el Faraón es, en cierta forma, el pivot de la ambigüedad que reina en todo el film? Porque nos es presentado autoritario, débil, generoso, inicuo, tolerante, racista. Y hasta los sacerdotes son dos (de gran parecido físico entre sí): Heri-

dor, aristócrata, altanero y poderoso, y el "otro", hombre del pueblo, lúcido y hostil a toda guerra de prestígio. Durante todo el film Asiria y Egipto nos son presentados como dos grandes potencias enfrentadas por una guerra fría. Se nos dice que en Egipto los Fenicios viven como parásitos: comerciantes ricos, codiciosos, dispuestos a venderse y a todas las traiciones. Una discusión entre los más notables de entre ellos nos los revela —curiosamente— marcados por los signos de un "judaísmo" excesivo. Y es que en el retorcido y diabólico "EL FARAOH" se manifiesta el ancestral y rudo antisemitismo polaco. Prueba de ello: el deseo de que los fenicios, esos indeseables se vayan, vuelvan a su pequeño país; se llegaría hasta expulsarlos o —simplemente— eliminarlos físicamente. Podemos suponer de quienes se trata. Pero por otro lado se habla mucho de otro pequeño país, limítrofe de los dos "gigantes", siempre amenazado, desmembrado, repartido en premio y en pedazos a cada tratado de paz. Sólo que aquí, ese país es llamado... Israel. Por un poco creeríamos que Egipto es algo como Alemania o Rusia. Aunque esta religión agobiadora y poderosa, reacia a las presiones del Estado nos devuelva a la actual Polonia. Decididamente, nos extraviamos y cuanta razón tenía Lenín cuando decía que Bretaña era la Polonia del Occidente.

Jean Narboni
Cahiers du Cinema N° 190
Traducción Lucrecia Amor

(1) La versión proyectada en Argentina es la misma proyectada en Francia, reducida a 2 hs. 15'.

Cine Regina

Miércoles 21 - 18.45 / 20.45 / 22.45



Cine Club Mar del Plata

Programación Octubre temporada/1970



Ceremonia Secreta

CEREMONIA SECRETA (*Secret Ceremony*, Inglaterra, 1968). Dirección: Joseph Losey. Guión: George Tabori, según el cuento homónimo de Marco Denovi. Fotografía (technicolor): Gerry Fisher. Música: Richard Rodney Bennett. Montaje: Reginald Beck. Vestuario: Dior (Elizabeth Taylor), Susan Yelland. Diseñador de la producción: Richard MacDonald. Sonido: Leslie Hammond. Decorador: Jill Oxley. Asistente de dirección: Richard Dalton. Intérpretes: Elizabeth Taylor, Mia Farrow, Robert Mitchum, Pamela Brown, Peggy Ashcroft. Producción: John Heyman/Norman Priggen. Duración 108 minutos. Distribución: Universal.

El Pudriero

Como "El sirviente" y "Boom", **CEREMONIA SECRETA** es ante todo un enfrentamiento a puertas cerradas de dos seres replegados sobre si mismo en el seno de un universo marginal. Luego es una casa tan aislada como la isla de "Boom" y como ella, "fortaleza, prisión y tumba". Es un film claustrofóbo como la mayoría de las obras de Losey; un film donde el decorado va a jugar un papel, ocupar el lugar de un verdadero personaje. Por último es un

universo asediado por la obsesión del sexo y de la muerte que rœ los seres. Historia de una complicidad entre dos mujeres, ambas amputadas por la muerte: Leonora de su hija, Cenci de su madre. Y ambas van a jugar a adoptarse, a "reconocerse" en todos los sentidos de la palabra, tratando de colmar su frustración, de transferir su personalidad, de identificarse, una y otra, a una imagen desaparecida. ... Y hay un tercer personaje que merodea alrededor

de Cenci y de la casa: un hombre — o mejor El Hombre —, el padrastro de Cenci, quien es a la vez el sustituto del padre desaparecido y "censurado" en la casa (su rostro está tapado en todos los retratos) y el amante deseado. Pero es reducido a la categoría de instrumento del que se servirá Cenci para llegar a ser mujer y que Leonora destruirá.

Sus condiciones sociales diferentes (Leonora prostituta de modales vulgares y Cenci rica heredera), y sobre todo su propia soledad y dolor van a separar estos seres, oponerlos, y finalmente romperlos. "Uno de los temas principales —dice Losey— es que las gentes no dan suficientemente de ellos mismos y menos aún en el momento adecuado; y también que todos tienen una necesidad tan urgente y desesperada de algo, que no pueden ayudarse: están tan preocupados por si mismos que se vuelven peligrosos para los demás".

Si Losey se hubiese contentado con filmar esas relaciones individuales, no hubiera hecho más que describir en caso estrictamente dependiente del sicoanálisis, o, como un Tennessee Williams trascendido, hubiese efectuado una transposición poética de todo el arsenal freudiano. Pero por el contrario, Losey se dedica a mostrarnos esos monstruos lastimosos como un producto de la sociedad, como víctimas de un sistema de educación y de moral que precipita la caída. Es así como Leonora busca en la prostitución —además de un medio de vida— un autocastigo por la muerte de su hija de la que se siente responsable ("se puede matar —dice— mirando hacia otro lado o ausentándose"); y, no es acaso el peso muy cristiano del pecado original que le ha inspirado ese castigo físico? La marca de una religión donde encuentra la fuerza (si así podemos llamarla) de la aceptación... Losey denuncia vigorosamente esta cobardía, esta huída en un ritual mörbido, ese masoquismo cristiano: "Lo que detesto es que la gente ponga toda su fe y su esperanza en la religión y que dependan completamente de ella..."

Y aquí, el hecho de que la prostituta sea católica, que la veamos ir a la iglesia, rogar, confesarse, es para mí por importante porque señala su lado esquizofrénico: ésta búsqueda de la religión de una tabla de salvación, de un sostén que no le es posible encontrar en la realidad o en ella misma". Una cantidad de detalles, de notaciones, recuerdan en la dirección esta alienación del personaje: foto de comunión de la hija muerta, espectáculo del bautismo...

En cuanto a Cenci, no es sólo el shock causado por la muerte de su madre que hace de ella una "niña de 22 años" sino, y más profundamente, las reglas puritanas inculcadas por una sociedad (familia, educadores) que la ha "conservado" y tratado como una niñita, censurando sus deseos de información (secuencia donde hace preguntas muy íntimas a su "madre" con respecto a las relaciones sexuales), rechazando sus necesidades físicas y haciendo en ella ese deseo —más o menos inconfesado— de ser violada (las dos secuencias de la cocina: donde juega sola a rechazar los avances del padrastro y donde armada de tijeras muy evidentemente castradoras, le corta la barba —muy simbólica también—; pero

sobre todo en la secuencia donde finge su "violación" y el falso embarazo que es su consecuencia). (1)

Y como siempre en Losey, es precisamente en el momento en que los personajes ponen fin al juego cuando renuncian al simulacro, cuando en una fulgurante explosión de lucidez ellos se aceptan sin mentiras (Cenci deja la infancia para hacerse mujer), es en ese momento cuando la muerte se precipita sobre ellos. Como si la lucidez significara el derrumbamiento del ceremonial sobre el cual reposa toda la sociedad. Trágico absurdo de la condición del individuo que denuncia todo el cine de Losey: de los héroes de *La irresistible* y de *Eva* al mundo de *El infierno* y de *Por la patria*, siempre la sociedad condena al individuo a dar vueltas en el círculo del orden establecido, de las instituciones, castigando mortalmente toda tentativa de evasión. También parece injusto y falso reprochar a Losey de "ceder a la virtuosidad", de caer en el esteticismo y sobre todo de hacer cine decadente. Esa puesta en escena y ese decorado sobrecargados hasta el mal gusto —pero dice un personaje de *Ceremonia Secreta* "hay que elegir entre el buen gusto y la verdad humana"—, esa teatralidad de la残酷 que hace pensar más en Antonin Artaud que en Brecht, del cual Losey se declaraba seguidor hasta ahora, esa estética que realiza "no el barroco sino el art nouveau", ese clima mörbido profundamente malsano que no deja de evocar el de *Reflejos en tus ojos dorados* (2) e igualmente el universo de Torre Nilson (*La casa del angel*, *La mano en la trampa*), todo esto elegido, querido deliberadamente por un autor perfectamente dueño de su estilo y de sus personajes no hace más que reflejar el estado de descomposición avanzada de una civilización que seguramente es decadente, que cae en el esteticismo más adulterado. Simplemente, Losey osa llevar hasta sus límites más extremos a un cine tan apegado al formalismo y a la desmesura teatral que parece llegar al punto de negarse a sí mismo. Pero que importa ya que al fin de cuentas, siempre, es por su lucidez costosamente adquirida que ese cine se nos impone como profundamente auténtico y como uno de los más cercanos de nuestro tiempo, a nuestras angustias, a nuestros fantasmas, a nuestro mundo—pudriero.

Guy Braucourt

Cinema 69

Traducción:

Lucrecia Amor

Josefina Sartora

(1) Es de destacar la importante modificación aportada por Losey y su guionista Tabori sobre el cuento de Denevi que ellos adaptaron: en la narración en lugar del padrino, había un blusón negro que entraba en la casa y violaba efectivamente a Cenci, la cual moría al acostarse...

(2) Losey: "No, no he visto el film de Huston. Pero he tratado de adaptar la novela de Carson McCullers que me gusta enormemente. Siento mucho no haber podido hacerlo".

Actividades Paralelas

Ciclo Nuevo Cine Francés / Teatro Diagonal

Cine Club Mar del Plata y Alianza Francesa

Temporada 1970 | Programación Julio

París visto por...

PARIS VISTO POR... (Paris vu par..., Francia, 1965); film colectivo dividido en seis episodios (16 mm. Eastmancolor). 1) LA MUETTE, dirección y guión: Claude Audran, Claude Chabrol. 2) SAINT GERMAIN-DES-PRES, dirección y guión: Jean Douchet; fotografía: Néstor Al-Chappey. 3) MONTPARNASSA & LEVALLOIS, dirección y guión: Jean-Luc Godard; fotografía: Albert Maysles; intérpretes: Nadine Ballot, Barbet Schroeder. Producción: Les minutes; distribución: Embajada de Francia.

4) RUE SAINT DENIS, dirección y guión: Jean-Daniel Pollet; fotografía: 5) PLACE DE L'ETOILE, dirección y guión: Eric Rohmer; fotografía: 6) GARE DU NORD, dirección y guión: Nadine Ballot, Barbet Schroeder. Producción: Les minutes; distribución: Embajada de Francia.

film colectivo dividido en seis episodios (16 mm. Eastmancolor). 1) LA MUETTE, dirección y guión: Claude Audran, Claude Chabrol. 2) SAINT GERMAIN-DES-PRES, dirección y guión: Jean Douchet; fotografía: Néstor Al-Chappey. 3) MONTPARNASSA & LEVALLOIS, dirección y guión: Jean-Luc Godard; fotografía: Albert Maysles; intérpretes: Nadine Ballot, Barbet Schroeder. Producción: Les minutes; distribución: Embajada de Francia.

"RUE SAINT DENIS", es un guión más sólido que inteligente, puesto en escena con resabios naturalistas (actores, decorados, diálogo). Humor a veces demasiado fácil (el tímido se llama León), otras absolutamente previsible. Buena dirección de actores y mucho partido sacado del espacio, cerrado y pequeño. El sketch más asequible de los seis; más "typical" que popular.

"GARE DU NORD": un breve plano nos sitúa en exterior; panningo aproximativo a un edificio. Interior: cámara al hombro y sonorización directa portátil, ventajas de un procedimiento técnico que dura casi quince minutos de cine genial. Fusión completa de una materia y una manera, el larguísimo plano que nos lleva hasta el final (cerrado por un tercio, bastante corto) presenciará los movimientos fluctuantes de un matrimonio, sus divergencias respecto al barrio, al misterio de las relaciones humanas, al destino... su separación y el encuentro de Nadine con un hombre que le propone la fuga y se la argumenta con frases que se parecen, con precisión asombrosa, a las que ella acababa de decir a su marido, hasta su suicidio ante la negativa de ella. La cámara deviene un implacable elemento de registro in situ, microscopio casi, que detecta el más leve matiz del actor, quien no constituye ya su interpretación plano tras plano sino que se limita a vivir en continuidad, del mismo modo que la puesta en escena deja de ser la reconstrucción parcial progresiva de una realidad dada. Flexibilidad visual atenta para captar al vuelo el mínimo gesto revelador unida a un sonido extremadamente justo, imágenes de estremecedora poesía humana en un fugaz viaje: En cuento, Fascinación, Afinidades electivas, Muerte.

Apenas recobrado el aliento "SAINT GERMAIN-DES-PRES": elegancia en las imágenes, agilidad en la narración. Tras la bella secuencia inicial, descripción por la ausencia de la relación establecida por la pareja el día anterior, asistimos a una precisa relación entre la verdad y la apariencia, cifrada paralelamente en el hombre y su decorado (funcionalismo minnelliiano), precisión establecida para revelarnos su falsedad. Historia de destrucción, de falsas apariencias en la que Douchet apunta una visión pesimista del hombre, casi cruel, usando sabiamente de la función expresiva del color, mucho más trabajado que en los restantes directores.

"PLACE DE L'ETOILE" es el sketch más difícilmente asimilable por el público, puesto que Rohmer, su autor, no ha hecho concesión alguna: en este sentido es el anti-Pollet. La historia contada por Rohmer: un hombre que para evitar las consecuencias de la violencia se violenta a sí mismo, reúne característica que la hacen especialmente importante.

En primer lugar, se trata de un verdadero "Paris vu par Rohmer", es decir, que en él se ve París (es el único que ha mostrado París, Douchet y Rouch haciendo sólo muy parcialmente) y además ha dado una visión personal de la ciudad. Para Rohmer, París es, antes que nada, un espacio, en su sentido más geográfico y topográfico posible. Reencontramos aquí una característica ya conocida en Rohmer ("Najda a París", "La boulangerie de Monceau"), fruto de una inteligencia abstracta, arquitectónica, urbanística casi, para la que recorrer un itinerario es antes que

nada situar, referir sistemáticamente a unas coordenadas, ordenar vías de acceso. Rohmer va a la realidad y filma su evidencia misma; de ahí la carencia de segundo discurso en la obra, o el voluntario no-empleo de la elipsis que confiere a ciertos actos de sus criaturas un carácter netamente ritual: la compra de pasteles, la moneda con que se paga ("La boulangerie de Monceau"), la pequeña sesión espiritista de Bertrand, Guillaume y Suzanne moviendo la mesa y deletrando una por una las letras ("La carrière de Suzanne"), los distintos caminos recorridos yendo al trabajo ("Place de l'Etoile") con sus pasos de peatones; en ocasiones defectuosos, el pequeño rito de la espera y las luces. Según Rohmer, París es una ciudad entre gris y beige (ver el sólido trabajo de Néstor Almendros), desprovista de misterio.

"MONTPARNASSA-LEVALLOIS" (Godard): exposición de un conflicto entre verdad y apariencia en un estilo diferente al Godard habitual. La historia contada, que trasciende un tono amargo y cruel, tiene antecedentes en la obra godardiana: Jean-Paul Belmondo se la refirió a Anna Karina en "UNA MUJER ES UNA MUJER". Godard se ha complacido en hacer uno de los dos amantes de la chica, que cree equivocar los sobres de las cartas respectivas. En otras palabras, existe una identidad prodigiosa entre el artista (escultor) y el mecánico: mismo vocabulario, parecido diálogo, mismo espíritu apasionado por el trabajo, indumentaria, gafas negras y forma de llevarlas, mismas evoluciones en similar decorado, en fin, constatación no sin cierta ironía del arte existente en cualquier trabajo artesanal, incluso mecánico, y viceversa, así como el de la igualdad en el. El estilo de "Montparnasse-Levallois" viene dado por la "action-sculpture" plano de la evolución histórica entre el artista y el obrero especializado. de que habla el escultor: Godard ha dirigido a los actores como fragmentos metálicos combinados libremente y el operador los ha soldado, quiero decir los ha filmado "sur place". El resultado es un cuerpo que hace pensar en una trasposición plástica del "free-jazz".

"LA MUETTE" nos devuelve el mundo personal de Chabrol, universo cerrado gravitando sobre sí mismo, poblado de seres propensos a devenir grotescos, criadas seductoras de padres y niños tontos, mujeres distantes, de fachada digna, típicamente burguesas. El propósito satírico (familiar y burgués) de Chabrol se alza a un estilo cada vez más caricaturesco; actores dirigidos en actitud límite con la farsa que mueren al caerse por una escalera exhalando la más completa variedad de sonidos guturales atonalizados o, Claude Chabrol en persona, deparándonos gestos, muecas y situaciones (la conversación con el hijo) verdaderamente regocijantes. En "La Muette" no se recurre nunca a los efectos burdos de "Las mayores estafas del mundo", cuyo sketch chabroliano, notablemente inferior a éste, se nos aprecia disminuido de su contigüidad a un Polanski genial, y muestra un retorno al Chabrol creador de los primeros tiempos.

RAMON FONT
Film Ideal 1966

Los Autores de París visto por... hablan de sus episodios

"LA MUETTE" es la vida de familia en el distrito 16 de París. Pretende ser el resumen de quince minutos de una idea que tenía en la cabeza desde hace mucho tiempo, y no porque yo hubiese vivido esa especie de caricatura de la vida familiar. Pero basta con visitar a esas gentes para ver en sus casas burguesas a esa juventud endomingada, a esos padres llenos de lujuria, a esas doncellas aprovechadas...

Todo esto me ha hecho pensar que los personajes de la burguesía se prestan a la caricatura. La burguesía más que una clase es un estado de ánimo que resiste a todos los regímenes sociales. Constituye una especie que se perpetúa de generación en generación.

Su tontería engendra el aburrimiento, y viceversa. Y como se aburren, las mujeres engañan a sus maridos, van más de la cuenta al peluquero, se sienten enfermas constantemente, etc. Los maridos van detrás de las jovencitas y trastocan más de lo debido. Lo peor del caso es que una vez acostumbrados a este ritmo no se sienten desgraciados. Mientras el hombre puede satisfacer su pequeña libido y ganar dinero, y mientras la mujer pueda utilizar ese dinero para sus cremas de belleza, no hay problema alguno. Todo va bien. Sólo que se pasan el día diciendo barbaridades. Y como en general no se hablan más que durante las comidas, esas barbaridades se convierten todavía en algo más monstruoso. Es como si se sentasen a la mesa sólo para insultarse.

CLAUDE CHABROL

Mi idea al realizar el episodio de "SAINT GERMAIN" era revelar cómo era de día la gente que vemos de noche en este barrio. De noche SAINT GERMAIN tiene un aire natural; de día, parece falso, maquillado. Para mí SAINT GERMAIN vive sólo para sus apariencias, para su belleza exterior. Es como una gran mentira que permite a los que vienen a refugiarse aquí sumergirse en esa mentira.

Mi episodio es un intento de arrancar esa máscara diurna de SAINT GERMAIN. El personaje central es una americana puritana que intenta ocultar sus deseos bajo una capa burguesa. Existen también los dos muchachos, cuya relación he querido que fuese deliberadamente ambigua.

JEAN DOUCHET

En una secuencia de "Una mujer es una mujer", Belmondo contaba esta historia como un hecho que había leído en un periódico. En realidad yo la había sacado de una novela de juventud de Giraudoux. He sido feliz al filmar esa historia, porque creo que eso me da un aire más real a "Une femme est une femme".

He rodado este episodio en tres o cuatro planos, cosa que he creído indispensable para captar a los actores con toda autenticidad. De hecho, ha sido como filmar un acontecimiento real. Otra cosa que me interesaba en el guión era mostrar que se puede trabajar con las carrocerías de los automóviles con el mismo estilo y los mismos útiles que un escultor moderno.

Al trabajar con Albert Maysles, el mejor operador americano de cine directo, me ha parecido trabajar con un pintor. Su movimientos de cámara reemplazan a las líneas. Por otra parte, el cine además de imagen es sonido. En los principios del cine sonoro, el público no podía captar todo el diálogo; escuchaban el sonido y eso les parecía maravilloso. Ahora, la gente cree que debe entender claramente todas y cada una de las palabras. Es una idea falsa del cine, y con este film me gustaría destruirla.

JEAN-LUC GODARD

Mi episodio de la "RUE SAINT-DENIS" ha sido escrito pensando sobre todo en un actor: CLAUDE MELKY.

Creo que un film nace del acercamiento a sus personajes, y no de su evolución. Estoy a favor de un cine trágico y dramático, pero no creo que el drama nazca forzosamente de una situación excepcional o crítica. Creo que más bien nace de las cosas que existen y que no son comprensibles. Lo que me interesa siempre es algo incorrecto: ese algo que se halla detrás de esas cosas.

JEAN-DANIEL POLLET

El tema de mi episodio me lo ha sugerido la estructura geográfica de la "PLACE DE L'ETOILE". ¿Qué hay en esa plaza?, automovilistas y peatones. He recogido al peatón. Y a un peatón hay que hacerle andar. Y también se le puede hacer correr. Yo necesitaba que mi personaje corriese, pero ningún parisense tiene prisa hasta el punto de correr 400 metros seguidos. Mi personaje debía temer algo, lo que me dio la idea de su pelea con el individuo a quien pisa.

Cuando uno habita en una ciudad, se siente el deseo simultáneo de estar protegido del mundo y abierto a él. El urbanismo clásico conseguía esa abertura y esa protección. Actualmente ya nadie se ocupa de eso, y poco a poco se va destruyendo París. Es por eso que creo que mi film trata ese problema y, cuando se habla de París, el problema más importante es comprender su belleza y hacerla comprender. Mi film es, por esa razón, un film comprometido.

ERIC ROHMER

He rodado mi episodio de la "GARE DU NORD" en 20 minutos. Es decir, en el tiempo real de la acción. La improvisación, por tanto, ha sido completa para mí como para el operador, los técnicos y los mismos actores.

La historia ha sido inspirada por uno de los paisajes urbanos más dramáticos de París: el puente de la calle Lafayette sobre los raíles de la estación del Este. He tomado como punto de partida el hecho de que una mujer que vive en este barrio comprueba con terror como un inmueble en construcción va a ocultarle la vista de París. En realidad esta es la excusa de que se sirve para provocar una discusión con su marido. Más tarde se encuentra con un extraño que le repite los mismos argumentos que ella ha empleado en su discusión familiar, significa la ausencia de una salida y la causa absolutamente inconsciente de un drama que creo existe constantemente, el acto fortuito de alguien que, sin darte cuenta, por torpeza y con la mejor fe del mundo, provoca catástrofes.

Mi rodaje en dos únicos planos creo que está justificado, ya que me parecía capital para que el espectador estuviese preparado para el drama final.

JEAN ROUCH

Cine Regina

Miércoles 18 - 18.45 / 20.45 / 22.45



Cine Club Mar del Plata

Programación Noviembre temporada/1970

Extraño Accidente

Dirección:
Joseph Losey

EXTRAÑO ACCIDENTE (Accident, Gran Bretaña, 1967)
Guión: Harold Pinter, basado en la novela de Nicholas Mosley.

Fotografía (Eastmancolor): Gerry Fisher.

Música: John Dankworth. Montaje: Reginald Beck. Escenografía: Carmen Dillon. Vestuario: Beatrice Dawson. Intérpretes: Dirk Bogarde, Stanley Baker, Jacqueline Sassard, Michael York, Vivien Merchant, Delphine Seyrig, Alexander Knox, Ann Firbank, Brian Phelan, Terence Rigby, Harold Pinter, Freddie Jones, Jane Hillary, Jill Johnson, Nicholas Mosley, Maxwell Findlater y Carole Caplin. Producción: Joseph Losey/Norman Priggen. Duración: 105 minutos. Distribución: Rank.



Losey cuenta siempre, básicamente, dos apólogos:

a) el de la víctima y su victimario, modelo a escala de la organización social;

b) el del acusado y su defensor, acerca del crecimiento de la conciencia y las posibilidades de modificar estructuras opresoras.

EXTRAÑO ACCIDENTE ingresa como nueva variante del primer tipo. Los contrastes de otros films del autor se han amortigua-

do. No vemos quién opriime y quién sufre, sino quién se opriime y sufre, incapaz de resistir a la obediencia que nadie y todos reclaman.

Steven, otro de los cobardes de Losey, no se atreve a dar un solo paso fuera de la rutina, a mover una mano para sujetar a la bella extranjera que se le ofrece.

Incapaz de hacer lo natural en el momento adecuado, tendrá que violarla (o poco menos) cuando

la encuentra inconsciente tras el accidente donde ha muerto su prometido.

La actividad reprimida se expresa, monstruosa pero lógica, sólo cuando el cobarde halla la situación propicia. Entretanto, una calma de sepulcros domina las actividades siempre banales: un paseo en bote es la parodia de un romance veneciano imposible; el domingo en la casa de campo, reúne y atrapa a personajes que se atormentan sin límites ni sentido con sólo permanecer un minuto más en compañía; la aventura extramatrimonial vivida cuando la mujer está en el hospital por dar a luz, resulta tan exótica y previsible como la repetición de la fórmula de un coctel.

Cuando Losey enfatiza algún medio formal o crea cierta proyección sentimental del espectador en alguno de los personajes, lo hace únicamente para conducir con toda tranquilidad al desengaño, a la imposibilidad de mantener el afecto o encantamiento semiestético.

Durante el paseo en bote, la cámara recorre el cuerpo de Ana, su torso descubierto por el vestido veraniego, la fronda, la evidente alusión fálica suministrada por una pértila en manos de William, y mientras siguen acumulándose las notaciones sensuales, Steven se mueve. Nosotros, espectadores, deseamos su reacción: que toque a Ana, olvidando a William, instalando el cambio, el movimiento, en medio de esta anécdota inmóvil, pero Steven se encarga de disuadirnos sin una palabra: no se mueve un milímetro. Losey extiende las duraciones y subraya con esto la frustración en acto. Llega a incluir la imagen pleonástica de un cisne girando sobre sí mismo y dos arpas en la banda sonora: todo es tan bello como ridículo: el tiempo transcurre inútilmente: el héroe es cobarde, nos defrauda una vez y otra. En cada nuevo episodio aumenta la distancia que nos separa de él. El encuentro con Francesca, su aman-



te de diez años antes, está filmado parodiando al cine publicitario y simultáneamente al cine snob: dos polos de la expresión, pero sobre todo dos convenciones aceptadas pasivamente por los personajes. Muchas veces Losey no necesita filmar a estos seres que nos disgustan. Basta escuchar el tecleo de la máquina de escribir mientras vemos la totalidad de una casa desde el camino. Basta el sonido de los dos accidentes. Basta el panorama —anodino— del campo, cuando nuevamente Steven no se atreve a tocar a Ana: los personajes salen de cuadro y la cámara permanece allí, quieta, sin preocuparse por los seres humanos, registrando durante diez segundos matorrales y arboleda.

Losey omite buena parte de la materia narrativa. Las ausencias importan tanto como las presencias. Basta dedicar más tiempo a documentar un partido de cricket, que el drama íntimo de Steven o Charles al enterarse que Ana y William se han comprometido. Basta un partido de rugby de salón o la prisa estúpida que reina en la emisora de tv, para recordarnos la vigencia de "la lucha por la existencia".

Los personajes han sido devorados por esa paz tan bien organizada y poco satisfactoria. ¿En beneficio de quién? Nadie de los que están a nuestra vista disfruta nada. El mundo subterráneo de THE DAMNED (inédita en la Argentina) ha subido a la superficie. Ninguna bomba estalló, pero los intelectuales de EXTRANO ACCIDENTE viven contaminados y estériles en el ghetto de su profe-

sión. No inciden en la vida común. Apenas hay dos personajes que escapan ligeramente a la definición: la esposa de Steven —embarazada, productora de algo por ahora— y el joven aristócrata —William es tan "natural" y humano como un Shorthorn—. La sordina no consigue omitir que hay desesperación en Losey: la misma de otros artistas europeos que producían casi simultáneamente MOUCHETTE, PLAYTIME, PERSONA, LOIN DU VIETNAM. No quiere construir una obra bella o sólo puede hacerlo para destruir de inmediato lo conseguido. La belleza sería tan estúpida como el libro que Charles sostiene junto a una botella de whisky. Pero si la obra se nos aparece como bella —y tan grave en la voluntaria pobreza o destrucción de medios— es porque nos empuja a definiciones en el mundo: a sentirnos incluidos en un aparente fin del mundo o a sentirnos ya de ningún modo solidarios en una podre que no cabe lamentar.

OSCAR GARAYCOCHEA
especial para Cine Club
MAR DEL PLATA

Cine Regina

Miércoles 2 - 18.45 / 20.45 / 22.45



Cine Club Mar del Plata

Programación Diciembre temporada/1970

Dios y el diablo en la tierra del sol

Dirección y Argumento: Glauber Rocha

DIOS Y EL DIABLO EN LA TIERRA DEL SOL (*Deus e o diabo na terra do sol*, Brasil, 1963). Guión: Walter Lima Jr. y Glauber Rocha. Diálogos: Paulo Gil Soares y Glauber Rocha. Fotografía (blanco y negro): Valdemar Lima. Música: Heitos Villa-Lobos y Bach. Canciones: Sergio Ricardo y Glauber Rocha. Montaje: Rafael Justo Valverde y Glauber Rocha. Intérpretes: Geraldo Del Rey (Manuel), Iona Magalhaes (Rosa), Sonia Dos Humildes (Dadá), Pthon Bastos (Corisco, el cangaceiro), Lídio Silvia (el beato Sebastiano), Mauricio Do Valle (coronel Antonio Das Mortes), Milton Rosa (otro coronel). Producción: Luiz Augusto Mendes; asociados: Jarbas Barbosa y Glauber Rocha. Productora: Herbert Richers Film - Producciones Copacabana. Distribución: Renacimiento Films. Duración: 112 minutos. (Premios: "Nayade de Oro", en III Muestra del cine Libre, Porretta Terme, Bolonia, 1964; Primer premio (categoría narrativa) en el I Festival de Cine Independiente Latinoamericano, Montevideo, 1954; exhibido en las ediciones de los festivales de Cannes, San Francisco y Acapulco, y en el de Río de Janeiro, 1965.)

Dios y el diablo en la tierra del sol es un film deslumbrante, maravillosamente lírico. Se desprende un tono de soberana evidencia como de los textos de Rimbaud.

Comparado con *Terra en transe*, el último film de Rocha es una obra de certidumbre, casi de inocencia. Se percibe que el hacer —el hacer estético, entre otros— tiene razones profundas: ese pasaje de la cámara utilizada sobre pie a la cámara en mano; y de un montaje de amplia medida en las frases y de frases (en sentido musical) a un montaje de contraste totalmente imprevisible: como también de la canción recitativa al coro obsesivo de armas automáticas, es el pasaje del tiempo donde se mira al tiempo desde donde se participa; de la visión magnetizada pero en calma, delante de quien se expone el paisaje de la vida y de la violencia, a la convulsión compartida.

Las declaraciones vehementes de Rocha vienen después. Las que hacen de la existencia de cada instante un combate y de un film como de toda manifestación, un golpe distinto en la confusión.

Ahora el autor de este poema en dos, de este fresco contado que es **Dios y el diablo...**, llega a ser el más salvaje de todos.

Su palabra se hace eco con la del "Che" y en Europa con la de



un Godard más aún con la de un Bellocchio, a sabiendas deshumanizada por un marxismo lógístico.

"...Pienso que hay que integrar el cine o toda otra actividad intelectual a la vanguardia revolucionaria del Tercer Mundo, y hacer de esto instrumentos de agitación o de propaganda..." (declaración al "Le Monde").

Dios y el diablo es una alegoría política.

Lo que lo lleva más profundamente que el deseo de mostrar es el de testimoniar que es analítico, la felicidad de sentirse en contacto directo con todo un inventario: un sentido de ecuaciones fundamentales (estructuras, conjuntos, fuerzas) para los cuales se orquestan *El sonido y la furia* del tiempo histórico sobre la mayor tiempo histórico sobre la moda mayor de las mitologías o de las construcciones científicas. Como toda obra viviente este film participa, pues, consubstancialmente de su temática: es lo que el dice; mitología hablando de mitos. (Ahí se indica la contradicción del racionalismo que contiene siempre en su corazón la no-razón; y más particularmente de un cine que deseándose didáctico es siempre también juego y espectáculo o política subjetiva. Hay lugar para interrogarse seriamente sobre esta reflexión de Bellocchio hablando justamente de Rocha y del Ci-

nema Novo brasileño (*Cahiers* número 176): "Un cine político es un cine que interpreta una realidad de clase con una objetividad absoluta, a fin de provocarla, y esto separando de esta realidad todos los aspectos que no se refieren a una condición social, pero quedan irremediablemente particulares. En un estilo que favorece una comprensión universal y que al mismo tiempo salva esta interpretación de la simple didáctica".

Dios y el diablo habla de los mitos que elaboran el pueblo: (el Cielo, el Infierno, el Bien, el Mal) pero es un mito desde luego que lo frecuenta: precisamente el del pueblo simbolizado por Manuel el vaquero y su mujer, viajando a través del Sertao fugitivo en

más aún a las formas modernas del drama o de la novela.

Más allá de una tentativa crítica que haría su felicidad de los detalles y de las contingencias, la pregunta esencial que espera una respuesta es esta: ¿se puede participar a la vez (en la obra como tal) de una realidad e intentar ponerla en claro; conjugar el canto, que es siempre más o menos abandono, y el análisis que es siempre más o menos violencia?

Haciendo este film tan libre, tan feliz a todas las miradas, Rocha ¿no se pierde en el mito, el mito cine (y en esos particulares que acuñan el sueño: puesta en escena, montaje, estilo) como la masa paisana en el suyo, que este film pretende denunciar?

los miserables reunidos en torno de Sebastián, el Profeta (el Dios negro) o que Corisco el bandido, loco de violencia (el Diablo rubio); todas estas secuencias parecen algo adicionales; tienen algo de furtivo y de oposición.

Rocha se desentiende de algunos planos, apremiado por reencontrar el tiempo fuerte del relato lírico-épico.

Y, sin embargo, de su misma confesión el film estaba allí esencialmente. No es el árbol el que esconde a la selva: es la selva la que esconde al árbol; el horizonte el que ciega a la tierra.

Tal es, pues, la crítica y la hipótesis que nace de esto.

Jugar la carta de la conciencia y quedarse fuera del juego, fría-



busca de su camino. El mito es lo que no discute, lo que desafía a la reflexión, lo que no llega a la conciencia como tal.

Porque la masa (y no el pueblo como en la perspectiva marxista clásica) en la hora actual es el mito primero de la ideología tricontinental: él es su continente. (cf. E. Guevara "El Socialismo y el hombre en Cuba"). He aquí por qué tratando a la masa ligada a la tierra, G. Rocha encontró naturalmente en este film el tono de la fábula y de la epopeya lúrica, mientras que con *Terre em transe*, hablando de la burguesía nacional urbana en el poder, adopta un modo de decir, lo que se acerca

Queda a la proyección, a pesar de todos los encantos, una impresión de ambigüedad, de duplicidad.

El esquematismo fundamental del film, su estructura, difícilmente hacen buen acuerdo con el barroquismo con el cual él se complacé. Las raras secuencias escritas sin incrementar (la riña entre Manuel y el gran propietario en el mercado; la escena entre Manuel y su mujer en el hangar donde trabajan en torno de una vieja máquina, mientras que hierve la sangre y se median las decisiones; el encuentro de un miembro de la Iglesia y el matador de cangaceiros, mercenario triste, también errante sobre esta tierra de sol, que Manuel y su mujer, que

mente, quirúrgicamente ("ser duro", dice Bellocchio) sería renunciar a un arte de poesía, al nombre y al beneficio de un arte en prosa que no tendrá ni desprecio hacia la realidad, ni complejidad delante de la ciencia.

("Escribo la prosa de mis versos", dijo en alguna parte el poeta portugués Fernando Pessoa; sería necesario hacer lo contrario: escribir la poesía de la prosa.)

Como Marx repudió el humanitarismo en nombre de una idea del hombre más vasta que todo presente.

Otro mito, a tratar.

J. Levy.

Cultura del hambre, Cine de la violencia

por Glauber Rocha

... Mientras que América Latina deploa constantemente sus miserias generales el observador extranjero no las ve como un hecho trágico, sino como un hecho formal. Esta inconsciencia es el fruto de una ilusión que deriva de la pasión por la verdad (uno de los mitos terminológicos más extraños que se hayan infiltrado en la retórica latina) y cuya función es, según nosotros, de redención. mientras que para el extranjero no tiene otra significación que una simple curiosidad, nada más, en opinión nuestra, que un simple ejercicio dialéctico. De esta manera, ni el cine americano alcanza a comunicar su verdadera miseria al hombre civilizado, ni el hombre civilizado comprende verdaderamente la miserable grandeza del hombre latinoamericano. He aquí, en principio, la situación del arte en el Brasil, cara al mundo: hasta aquí, una falsa interpretación de la realidad ha provocado una serie de equívocos que no están limitados al



dominio del arte y que han contaminado, sobre todo, el dominio político.

El observador europeo se interesa en los procesos de creación artística en el mundo subdesarrollado mientras ellos satisfagan su nostalgia por el primitivismo; pero ese primitivismo se presenta bajo una forma híbrida, heredada del mundo civilizado y mal comprendida porque ha sido impuesta por la influencia colonialista. América Latina sigue siendo hoy una colonia y la diferencia entre el colonialismo de ayer y el de hoy no reside sino en la forma más refinada de los actuales colonizadores, mientras que otros colonizadores intentan tomar su lugar con otros métodos aún más sutiles y progresistas .El problema nacional de América Latina se resume en una sustitución de colonizadores y, por consiguiente, nuestra liberación está siempre condicionada a una nueva dominación. Las condiciones económicas nos han llevado al "raquitismo folosófico" y a la

impotencia, a veces consciente, a veces no. Esas condiciones económicas engendran la esterilidad en el primer caso, y la historia en el segundo. Es por esta razón que todo equilibrio posible resulta no solamente de un sistema orgánico, sino más aún en un titánico esfuerzo de autodestrucción para superar esta impotencia. Es solamente en la cúspide de la colonización que nos damos cuenta de nuestra frustración. Sí, en ese momento, el colonizador nos comprende, no es por la claridad de nuestro diálogo, sino por un sentido humano del mismo colonizador.

Una vez más el paternalismo es el medio utilizado para entender un lenguaje de lágrimas y de callado dolor. Es por esta razón que el hambre del latinoamericano no es solamente un síntoma alarmante de la pobreza social, es el nervio mismo de la sociedad orgánica en general, que nos hace definir a esta cultura como una cultura del hambre. Es aquí donde reside la trágica originalidad del "cinema novo" en comparación con el cine mundial: nuestra originalidad es nuestro hambre, que es también nuestra mayor miseria porque es experimentado, pero no comprendido. A pesar de todo, nosotros la comprendemos, nosotros sabemos que su eliminación no depende de programaciones técnicamente elaboradas. Es solamente una cultura del hambre que, minando sus estructuras, puede sobrepasarlo cualitativamente, y la verdadera manifestación cultural del hambre es la violencia. La mendicidad, tradición nacida de la piedad colonialista, ha sido la causa del estancamiento social, de la manifestación política y de la orgullosa mentira cultural.

El comportamiento normal de un hombre hambriento es la violencia pero la violencia de un hambriento no es primitivismo; la estética de la violencia, antes de ser primitiva, es revolucionaria, y es en ese momento que el colonizador se apercibe de la existencia del colonizado. Es solamente al tomar conciencia de sus posibilidades, que la violencia podrá entender su cultura.

A pesar de todo, dicha violencia no está impregnada de odio, pero tampoco podemos decir que esté incorporada al viejo humanismo de los colonizadores.

El amor que esta violencia encierra, es tan brutal como la violencia misma, porque no es un amor de complacencia o de contemplación, sino un amor de acción y transformación.

Ya ha pasado la época en que el "cinema novo" tenía necesidad de explicarse para poder existir; ahora, necesita organizarse para poder explicarse, en la medida en que nuestra realidad puede ser entendida en el espíritu de un pensamiento lógico que debe ser debilitado o llevado al delirio por el hambre. El "cinema novo" no puede, entonces, desarrollarse al margen de los procesos económico y cultural del continente. No tiene, en sus auténticas premisas, puntos de contacto con el cine mundial, sino a causa de sus orígenes técnicos, industriales y artísticos.

Ese cine es un hecho que se realiza en una política de hambre y que, en consecuencia, sufre todas las debilidades que derivan de su existencia.



Filmografía de Glauber Rocha

Glauber Rocha nace el 14 de marzo de 1939, en Vitoria da Conquista (Bahía), Brasil.

- I) Cortometrajes:
1957 *Um dia na rampa* (en colaboración con L. Paulino).
1958 *Patio*.
1958 *A cruz na Praga*
- II) Largometrajes:
1962 *Barravento* (inédita en la Argentina).
1963 *Deus e o diabo na terra do sol* (Dios y el diablo en la tierra del sol).
1966 *Terra em transe* (inédita en la Argentina).
1968 *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Antonio Das Mortes).
1969 *Le lion a sept têtes* (filmada en Congo-Brazzaville; inédita en la Argentina).
1970 *Cabezas cortadas*.

GLAUBER ROCHA

"Cinema 67",
nro. 113, febrero de 1967

Cine Regina

Miércoles 9 - 18.45 / 20.45 / 22.45



Cine Club Mar del Plata

Temporada 1970 / Programación Diciembre

Perspectivas

Dirección: Haskell Wexler

PERSPECTIVAS (Medium cool, USA, 1969) Argumento, guión y fotografía: Haskell Wexler. Música: Mike Bloomfield. Canciones: "The Mothers of Invention" y "Wild Man Fisher". Escenografía: Leon Erikson. Montaje: Verna Fields. Asistente de dirección: Wendell Franklin. Sonido: Chris Newman. Intérpretes: Robert Forster, Verna Bloom, Marianne Hill, Peter Bonerz, Harold Blankenship, Sid Mc Coy, Robert Mc Andrew. Producción: Tully Friedman y Haskell Wexler. Asociados: Michael Philip Butler y Steven North. Duración: 111 minutos. Distribución: Paramount. (Technicolor).

Objetivo Verdad

Viendo **PERSPECTIVAS** no podemos dejar de admirar una vez más, con qué constancia y conciencia el cine americano —hasta el comercial— nos muestra la realidad política y social de los EE. UU. Claro que esa imagen está a menudo **misticada y mitificada** por un reflejo de autojustificación y autosatisfacción. Pero a menudo también los testimonios son lúcidos y sinceros —y diciendo esto pienso en la tradición liberal de izquierda que existe en este cine—. Viendo **POR QUE AMERICA** de Frédéric Rossif pienso que se pudiera hacer el mismo montaje —o casi— con los pasajes de films de ficción realizados en este país desde hace medio siglo. Y que no se puede decir lo mismo de otras producciones

nacionales y particularmente de la nuestra.

PERSPECTIVAS describe el verano "cálido" de 1968, principalmente en Chicago en el momento de las manifestaciones organizadas delante del inmueble donde funcionaba la Convención Demócrata. Este trasfondo documental es visto a través de la aventura individual de un reporter-cameraman que trabaja para un canal de televisión en conjunto con un sonidista. El protagonista vive un idilio con una joven cuyo marido murió en el Viet-Nam. Apasionado por su trabajo, corre riesgos para reportear a militantes negros y cuando se entera que sus patrones facilitan esas filmaciones a la policía que las utiliza para identificar a los

manifestantes, arma un escándalo tal que termina de patitas en la calle. Y mientras buscan con su amiga al hijito de ésta que se ha escapado, se matan en un accidente automovilístico.

Se trata pues de una trama romántica con un fondo documental y este último es tan real (las secuencias de las manifestaciones y de la Convención son verdaderas y el realizador puso a sus personajes en medio de los hechos) que de alguna manera autentifica la intriga amorosa retirándole toda coartada dramática o concesión sentimental. El hecho de que el film haya sido enteramente rodado en decorados naturales (interiores y exteriores) así como que la toma de sonido se haya hecho en directo, contribuye a



esta constante impresión de realidad que campea desde el primer al último minuto del film: el artificio de lo real aunque no se vea se siente.

Aunque PERSPECTIVAS pertenezca a la ficción como categoría cinematográfica, no está lejos del cine **verdad**: como los mejores films del **directo** la realidad no es sólo registrada sino vista a través una mirada y un temperamento: el alumno Wexler no es indigno de los grandes maestros que son Rouch, Ruspoli, Leacock, Perrault. Pero antes de debutar como realizador Askell Wexler (48 años) fue durante mucho tiempo un fotógrafo reputado en Hollywood: obtuvo un Oscar por la fotografía de QUIEN TEME A VIRGINIA WOLF? y recientemente trabajó en AL CALOR DE LA NOCHE. Es decir que conoce todos los secretos de la profesión y no es de extrañar que su fotografía sea también aquí —en PERSPECTIVAS— espléndida, demasiado bella tal vez, aunque sin ningún amaneramiento. (1)

Pero lo que más precisamente nos revela el "habitué" de Hollywood es esta construcción dramática, —característica del film—, rigurosamente cerrada sobre sí misma. Aquel comienza con una secuencia donde el protagonista filma un muerte, filmados ahora por un cameraman de la T.V. que se encuentra a corta distancia y que es a su vez una especie de testigo sobre-humano, un **deus-ex-camera**. Además de la elegancia de esta dramaturgia circular, hay que retener la amarga ironía de un final donde la objetividad de la información prima sobre la compasión ante la desgracia. Allí está sin duda el sentido profundo del título original: el protagonista hace su oficio **friamente** como friamente es registrada su propia muerte; sin embargo cuando se entera que, sin querer, sirve de indicador a la policía, tiene todavía suficiente conciencia moral para perder su sangre fría y "calentarse" (no demasiado sin embargo).

Sí, PERSPECTIVAS es un asombroso automovilista que acaba de ser víctima de un accidente mortal y termina en una situación idéntica, con el operador y su amiga heridos de documento de los E.U. actuales. Documento sobre los militantes negros que revindican su dignidad de hombres con la agresividad que pueden provocar tres siglos de sufrimiento y humillación; ya no hay "buenos camaradas preguntan a un negro", y por eso es que sus taximetro negro que devolvió a la policía 10.000 dólares olvidados en su coche en lugar de guardarlo para comprar armas: "Actuaste como un negro o como un 'negrón'? (2). Asombroso también ver esas amas de casa blancas ejercitarse a tirar con pistola "por si acaso"... y esa fuerza anti-disturbios que se prepara en las batallas callejeras.

PERSPECTIVAS es también un testimonio de primer orden sobre el rol y el fantástico desarrollo de los medios de información de los E.U., en particular la T.V., omnipresente con su ola de imágenes que "cubre" permanentemente la actualidad. Pero si la T.V. es un medio invencible de acondicionamiento de cerebros, también puede ser un instrumento en la destrucción de ídolos, como el caso —hace unos años— del siniestro senador Mc Carthy. El realizador parece sugerir que la fuerza de los medios de información en los E.U. es tal que la noticia puede preceder al sucedido: el anuncio del accidente del reportero lo escuchamos por radio antes de haberlo visto en la pantalla.

Los E.U. son un país violento, concebido en la violencia; esta violencia es además "puesta en escena" por los medios informativos, registrada en todos lados, llevada a domicilio para todos: los E.U. son una gigantesca y espectacular superproducción que se contempla a sí misma entre espantada e inquietud "El mundo entero los mira" dice Wexler como conclusión mientras la cámara gira hacia el público americano, espectador-actor de un drama permanente. Si! los mira y no cree lo que ven sus ojos!

Marcel MARTIN
Cinema 70. N° 146
Traducción: Lucrecia Amor

(1) Salvo los tres flash-back de la vida del chico en el campo antes de la instalación de la familia en Chicago; pero esta pintura idílica de Virginia es sin duda deliberada como contraste a la miseria y violencia de las metrópolis.

(2) "Negrón" se utiliza en un sentido peyorativo, y marca sobre todo un matiz de dependencia del negro (Noir) hacia el blanco.

¡Cuidado! es de veras

El film se abre con un cuerpo quejumbroso agonizando sobre una autopista. Un camarógrafo de la televisión lo acosa sin saña, un sonidista le acerca un micrófono; luego, desde un teléfono público cercano, piden una ambulancia. En la última secuencia del film el mismo fotógrafo y su compañera se estrellan contra un árbol, en un paisaje idílico. Desde el auto que pasea a una familia numerosa, un chico los registra con sus **instamatic**, sin detenerse. Entre ambos momentos de indiferencia (ejercida y padecida como una ideal justicia poética), aquel cameraman ha ganado una comprensión mejor de su trabajo y del papel que ese trabajo juega en la sociedad. Entre los pueblos que aún se llaman "primitivos", el fotógrafo que capta la imagen de un hombre le roba el alma; y en un sistema donde las comunicaciones de masas se efectúan primordialmente por imágenes, no es menor (ni distinta) la responsabilidad de quien duplica con un instrumento mecánico el aspecto de la realidad.

En el centro de esa gradual toma de conciencia del protagonista, se desarrolla la convención democrática de Chicago, 1968. Ajena al despliegue represivo que acecha a los manifestantes pacifistas, una mujer cuya marido está (o ha muerto) en Vietnam, busca a su hijo y se reúne con el fotógrafo que ha aprendido a quererla. Ese centro anedótico emotivo proporciona al fin un soporte convencional (en el mejor sentido: de verosimilitud en el plano de la ficción), sobre el cual articula sus concéntricas observaciones. La mirada del protagonista es fría, despegada del accidente inicial, de un match circense, de sus amantes dignas de Playboy, del chico que parece robarle su almuerzo de picnic. Es el desapego de la TV, ese medio neutro, tecnológico por excelencia, para el que trabaja, según McLuhan. Su mirada se templará al advertir cómo un gesto honrado (para su moral de blanco) puede ser una traición para los militantes del Poder Negro, cómo se hacinan los trabajadores migratorios del Sur, cómo el FBI requisa el mismo material que él registra mecánicamente.

Esta toma de conciencia posee, sin embargo, la misma superficie visual espléndida que suele asociarse con las mejores revistas ilustradas. Una misma técnica (un mismo gusto) las sustenta. Sería una ambigüedad letal, si Haskell Wexler, antes que director fotógrafo, no ia asumiera: "Cuidado, es de veras", le gritan cuando estalla el gas de la policía entre le que filma. Y al final aparece enfocando personalmente a la platea, para que el espectador se reconozca adentro del del film que ha visto.

E. C.

Charla con Haskell Wexler

"My name is Haskell Wexler y naci en Chicago, en 1922.

Cuando chico era yo el encargado de filmar a mi familia en sus frecuentes viajes por el mundo. Este juego se volvió pronto pasión. Más tarde, cuando expresé el deseo de ser cineasta, mi padre me dio el dinero que necesitaba para construir un pequeño estudio y equiparlo con todo el material necesario.

Un corto metraje rodado en Alabama y producido por un amigo de mi padre marca mis comienzos, bastante decepcionantes, como profesional. Como el hecho de comenzar por el "todo" se reveló como un error, decidí aprender bien el oficio. Y sólo después de haber participado como asistente-cameraman en numerosos corto metrajes educativos, comencé a volar con mis propias alas. Me fui al sur para hacer films sobre los trabajadores que eran utilizados por los sindicatos obreros para estructurar mejor sus organizaciones. Luego me lancé al cine "comercial". Mi primer largo metraje como director de fotografía fue también el primer film de Irving Kershner, *Stake on dop Street*. Como las "unions" tienen reglas muy estrictas, tuve que firmar la fotografía con un nombre prestado. Con mi nombre verdadero participé en *América, América* (Kazan); *El mejor candidato* (Schaffner); *Refugio de criminales*; *Angel Baby* (Wendkos); *Los seres queridos* (Richardson); *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* (Nichols); *Al calor de la noche* y *El affaire de Thomas Crown*. Salvo en el film de Kazan, trabajé

siempre en colaboración con los realizadores, consciente de mi papel secundario en la creación de la obra; nunca traté de imponer mis ideas. Para eso esperé pacientemente mi turno. En *Perspectivas*, pude por fin dominar al director de la foto, puesto que se trataba de mí mismo...

Los problemas que trato en este film son problemas capitales que nos conciernen a todos. No podemos negar nuestras responsabilidades ante la historia como lo hicieron los acusados de Nuremberg.

Es terrible pensar que, actualmente, hombres inteligentes y cultos están organizando el fin del mundo. Preparan la guerra bacteriológica y son al mismo tiempo respetables jefes de familia. Quieren a sus mujeres, a sus chicos, a sus amigos; son simpáticos, agradables, lógicos, racionales... Si hay una palabra que califica a nuestra sociedad, esa es hipocresía.

Entonces cada uno de nosotros debe gritar "¡ALTO!" a la estupidez militar que emplea la ciencia para destruir a la humanidad. Si nos callamos seremos todos responsables de nuestro propio suicidio.

La idea de mezclar en mi film la ficción a la realidad había sido prevista en el guión antes de la filmación. Los disturbios de Chicago eran inevitables puesto que una mayoría de la población americana es demasiado joven para tener derecho a expresarse de otra manera que bajando a la calle.

Como la Paramount pertenece en gran parte a la Gulf + Western Company, que mantiene relaciones comerciales con Chicago y el Partido Demócrata, quería que yo cortara las escenas concernientes a los disturbios y a la Convención.

Antes que *Perspectivas* fuera arruinado, tomé la iniciativa de mostrarlo a todos los grandes críticos americanos. Les gustó mucho y

declararon que iban a luchar por defenderlo. Después de esto, pude dejar entrever a la Paramount que tenía el apoyo de la prensa. Seis meses y medio más tarde, el film salió tal como yo lo había concebido, aunque en lugares bien precisos de los Estados Unidos.

El gobierno ejerció subrepticiamente algunas presiones, aunque, aparentemente, fue muy liberal. Claro que el film fue prohibido "para menores de 18". Esto resintió su carrera comercial, porque estaba destinado sobre todo a la juventud.

Entonces me propuse cortar algunas escenas de desnudo. Pero la Motion Picture Producers Association que, entre otras, ejerce función de autocensura, me hizo saber que a pesar de los cortes proyectados no iba a levantar la prohibición porque lo que más le chocaba era el lenguaje muy crudo del film. Pero en eso me negué a hacer la menor concesión porque la manera de hablar de mis intérpretes forma absolutamente parte del contenido político-histórico que muestro.

Sin embargo, creo que la prohibición a los menores de 18 es debida a los problemas que expongo.

Para escoger al actor que debía hacer el papel de John, probé muchos jóvenes actores de Hollywood. Todos eran demasiado bonitos y la mayoría tenían aspecto de no haber tenido jamás que trabajar para vivir. Tomé a Robert Forster porque conservó de su pasado de obrero un aire tosco y no sofisticado que convenía perfectamente a su personaje.

Vera Bloom, que hace el papel de Eileen, es una actriz del teatro neoyorquino. Por conciencia profesional fue a vivir durante tres semanas con los blancos pobres de Chicago, para estudiar su



comportamiento. En el film su acento es tan perfecto que muchos creían durante la filmación que procedía realmente del West Virginia.

A la otra chica, Marianna Hill, la había visto en *Rojo 7.000 peligro*, de Howard Hawks. Es una "dingy board" (1), un poco al estilo del personaje que representa. Para la escena de la paloma en la pieza, no fue difícil convencerla que se desvistiera. En cambio, Robert Forster aceptó sólo a condición que yo hiciera otro tanto. Es así que rodamos esa escena los tres desnudos.

Horald Blankenship no es un profesional sino un chico de los barrios pobres de Chicago. Aunque tenía 14 años, no sabía todavía leer porque en esa región de los Estados Unidos las escuelas son muy malas. Para la escena donde lee a su madre un pasaje de un tratado sobre las palomas, tuve que hacerle repetir, después de mí, todas las frases del texto.

Por desgracia, hay en los Estados Unidos un gobierno en las sombras que no cambia al mismo tiempo que las cabezas oficiales. Existía bajo Eisenhower, Kennedy y todavía está allí, con Nixon. No puedo evaluar ni determinar el grado de influencia que puede tener sobre el Presidente este gobierno oculto.

Por ejemplo: estuve recientemente en Laos, donde hay un ejército de mercenarios de la C.I.A. que alimenta una guerra de terror y un tráfico de drogas. Pero el pueblo americano ignora esto.

Pienso realizar otros films porque me interesa el problema: "What is movie real? What is real real?" (¿Qué es la verdad cinematográfica? ¿Qué es la verdad real?) La mayor parte de las cosas que vemos en el cine y la TV, aunque nos muestren las verdaderas llagas de nuestra época, no llegan a desprendérse de un cierto aspecto "espectáculo". Sentimos la presencia de la cámara siempre detrás.

Cuando Godard, en *Week End* hace degollar unos cerdos, la gente es sacudida por la verdad de las imágenes. En cambio, las cuarenta personas que se pelean y se matan en el mismo film no molestan, porque eso forma parte de la ficción cinematográfica.

(Charla grabada el 16 de febrero de 1970.)

CINEMA 70 Nº 146.

(1) Le preguntamos a Wexler si significado de "Dingy-board", y nos explicó que era una expresión equivalente a "dingy-ling".

Traducción:
LUCRECIA AMOR.

Haskell Wexler

"Un buen cineasta, si no puede hacer films tal como quiere hacerlos, querrá escribir panfletos, o un libro, o aparecer en algún maldito programa de televisión y decir algo. Tiene que tener algo que arda. Al fin de cuentas ésa es la única defensa contra lo que todos tememos: ser seducidos. Todos quieren tener el visto bueno y de parte de quienes hay que tenerlo." La voz no es la de un joven autor de film militantes y clandestinos sino la de un hombre de cuarenta y siete años, que, entre otras cosas, ganó en 1967 el Oscar a la mejor fotografía por *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*

Haskell Wexler ha sido el fotógrafo de algunos de los films más insólitos producidos por Hollywood en la última década: obra marginales, prestigiosas (*América América* de Kazan) o frustradas (*Los seres queridos* de Richardson), pero vinculadas por una misma vocación disconforme. Antes aún, había probado sus alas con algunos documentales filosos: *A Half Century With Cotton* ("Medio siglo con el algodón") mostraba la vida en una pequeña comunidad sureña y disgustó al dueño de la planta algodonera que había financiado el corto para mayor gloria de su industria; otras trataron la renovación urbanística de Chicago o el sistema educativo en el Sur.

A partir de su encuentro con Irvin Kershner, hacia 1957, Wexler se vinculó con los directores que, desde la propia clase B o decididamente al margen de la industria, se dedicaron al cine: el mismo Kershner, Paul Wendkos, Strick antes de ser devorado por el espejismo literario, todavía asociado con Maddow y Meyers. Kazan lo llevó a Grecia, donde filmaron exteriores e interiores de *América Latina*. La ausencia de Hollywood, o el trabajo fuera de la producción mayor, le permitieron eludir la severidad de los sindicatos de técnicos en los Estados Unidos. Sólo fue admitido en sus filas cuando Franklin Schaffner lo requirió para *El mejor candidato* y el productor del film movió influencias para que obtuviese la afiliación.

¿Quién le teme a Virginia Woolf? lo impuso a la atención de quienes no habían reparado antes en su talento. Con el equipo hostil del tradicional Harry Stradling, sólo apoyado por Mike Nichols, Wexler superó los escollos de filmar en orden cronológico, como una representación teatral, y pudo iluminar del modo más desfavorable a Elizabeth Taylor. Inmediatamente, con Norman Jewison se permitió todas las fantasías y experimentos; de su iluminación para *El affair de Thomas Crown* opinó el director: "Es el estilo fotográfico más definido que haya tenido en una película mía".

Pero Wexler no podía contentarse con estas victorias artesanales. Ya en 1965 había vuelto al Sur de sus primeros documentales para realizar un ensayo de *cinéma vérité* — *The Bus* ("El ómnibus") — sobre la integración racial y el movimiento por los derechos civiles, en su contexto más disputado. En 1968, con la autoridad y la independencia relativas que sus triunfos profesionales le habían procurado, se lanzó a registrar (como tantos otros cineastas independientes, incluido el canadiense Robin Spry, cuyo *Prologue* pudo verse en el más reciente festival de Mar del Plata) la convención del Partido Demócrata.

El resultado es uno de los films norteamericanos más estimulantes de los últimos tiempos: *Perspectivas*. La brutal represión policial desatada en Chicago es, en el film, el centro de una vasta composición inspirada por el malestar moral que hoy agita a la parte más lúcida de los Estados Unidos, y que aparece duplicada en la meditación del fotógrafo sobre la responsabilidad que asume al registrar un aspecto cualquiera de la realidad. Escrita, dirigida, fotografiada, producida (junto con su hermano Jerrold) por Haskell Wexler, ésta es la obra de un autor y de un ciudadano que ha decidido explorar la enfermedad de su país, y su propia relación con esa enfermedad, sin callar nada: la última imagen del film muestra al mismo Wexler enfocando su cámara hacia la platea que lo mira en la pantalla.

E. C.

LA CARRERA. Haskell Wexler nació en Chicago, Illinois, el 6 de febrero de 1922. Se graduó en la Universidad de California y realizó numerosos documentales en su ciudad natal y en el Sur de los Estados Unidos antes de iniciar su carrera profesional como iluminador. Sus films son los siguientes:

Fotografía:

1955: *Picnic* (Joshua Logan), segunda unidad. 1958: *Stakeout on Dope Street* ("La ciénaga blanca", Irvin Kershner). 1959: *Five Bold Women* ("Cinco mujeres temerarias", Jorge López-Portillo). 1960: *The Savage Eye* ("El ojo salvaje", Ben Maddow-Sidney Meyers-Joseph Strick). 1961: *The Hoodlum Priest* ("Refugio de criminales", Irvin Kershner); *Angel Baby* ("El diablo en la carne", Paul Wendkos). 1963: *A Face in the Rain* (inédito en la Argentina, Irvin Kershner); *America America* (Elia Kazan). 1964: *The Best Man* ("El mejor candidato", Franklin Schaffner). 1965: *The Loved One* ("Los seres queridos", Tony Richardson). 1966: *Who's Afraid of Virginia Woolf?* ("¿Quién le teme a Virginia Woolf?", Mike Nichols). 1967: *In the Heat of the Night* ("Al calor de la noche", Norman Jewison). 1968: *The Thomas Crown Affair* ("El affaire de Thomas Crown", Norman Jewison). Dirección:

1969: *Medium Cool* ("Perspectivas").

A. T.

Cine Regina

Miércoles 19 - 18.45 / 20.45 / 22.45

Cine Club Mar del Plata

Temporada 1970 / Programación Agosto



1945

Desde 1959,
Desde 1970

¿Cómo transcribir hoy párrafos de críticas de cine viejas diez u once años? Para lectores memoriosos de treinta años de edad, tendrían un sentido. Para lectores de veinte años, otro, por completo distinto. La década transcurrida desde el estreno de HIROSHIMA, MON AMOUR, puede estar llena de experiencias que modifiquen el punto de vista y las significaciones del espectador atribuidas a la misma obra. Esa misma década puede ser algo semejante a la prehistoria —intelectual, artística, emotiva— de otros espectadores: la década puede ser algo tan abstracto como "aquellos años locos" —los 20— o "la época victoriana" —plumbeo medio siglo—. ¿Cómo copiar, entonces, los juicios viejos diez años, sin decir lo que no es tan obvio: esto tiene diez años; quien dijo esto, lo dijo a partir de experiencias

Hiroshima, Mon Amour

HIROSHIMA, MON AMOUR (Hiroshima, mon amour, Francia, 1958). Dirección: Alain Resnais. Guión y diálogos: Marguerite Duras. Fotografía (blanco y negro): Sacha Vierny (Francia) / Michio Takahashi (Japón). Música: Giovanni Fusco y Georges Delerue. Montaje: Henri Colpi, Jasmine Chasney y Anne Serraute. Intérpretes: Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Bernard Fresson, Stella Dassas, Pierre Barbaud. Producción: Argo Films / Como Films / Daiei Motion Pictures / Phaté Overseas (Samy Halfon). Duración: 90 minutos.

posibles en 1959, antes de que fueran llegando a la existencia aquellos elementos que forman nuestra experiencia posible en 1970?

Jean Douchet escribía, en junio de 1959: "HIROSHIMA, MON AMOUR es un film adelantado en diez años. Desalienta toda crítica. ¿Cuál será su influencia sobre el cine? ¿Es el fin del clasicismo cinematográfico? ¿O, al contrario, por la perfección misma de su aspecto renovador, condenará toda veleidad por este camino?" No era un film adelantado. 1959 es su fecha de aparición y no hay error en el dato. Convenía, en todo caso, advertir la vetustez repentina de la mayor parte del cine después de la aparición de este film. En cuanto al par de preguntas-predicciones, Douchet acertaba en lo no demostrable: el fin del clasicismo.

Lo demostrable, en cambio, es que la renovación continuó, dejando a la obra "revolucionaria" como ensayo de salida para el film tradicional. De hecho, fue este cine "clásico" el que aprovechó los fermentos de HIROSHIMA, MON AMOUR. La vanguardia anda por otro lado; la publicidad filmada, las series de TV, usufructúan la herencia. La obra no es responsable.

La identidad

En la ciudad de Hiroshima, una mujer confunde a dos amantes en uno:

—japonés conocido la noche anterior.

—alemán muerto quince años antes.

Los dos quedan vecinos en la sintaxis fílmica: uno tras el otro, uno refiriendo a otro, uno en lugar del

otro. Pero también quedan mezclados, fundidos, confundidos. El diálogo que ella mantiene con su amante (uno y otro, uno u otro, uno en otro), es:

—con el ausente a través del presente,

—con el presente a través del ausente.

En esta mezcla, uno conduce a otro. La mano del japonés dormido en el hotel de Hiroshima, conduce a la mano del alemán muerto en los alrededores de Nevers; y estas dos manos resultan armonizadas y reforzadas por la mano de una víctima de la radioactividad que aparece en una foto del desfile pacifista organizado para la filmación que el film registra.

He aquí apenas el resorte del proceso de asociaciones.

Mientras la mujer deambula por la ciudad de 1959, vista siempre en referencia a la ciudad de 1945 (de nuevo el presente va hacia el ausente), el film muestra que ella mezcla sin demasiados conflictos este lugar doble —Hiroshima de ayer / Hiroshima contemporánea— con un sitio paralelo y solo —para ella paralelo— Nevers, en Francia, 1945, lugar y momento de su vida en los que piensa a menudo, es decir, que tienen para ella una significación muy precisa y a la vez actual, no concluida.

Hay, entonces, en la imagen de la actriz francesa (1) caminando por las calles de Hiroshima, un múltiple juego de ausencias y presencias comparadas: ciudad actual / ciudad anterior; mujer actual / mujer anterior.

El fondo presente (Hiroshima, 1959) refiere a un fondo ausente (Hiroshima 1945) anterior. La figura ausente (muchacha francesa en Nevers) anterior (2).

La combinación "casual" de esa figura con ese fondo —casual pero inevitable, desde el momento en que esa figura se encontró con ese fondo— es el encuentro de dos series de significaciones que no pueden confundirse, ni debilitarse, ni dominarse. El film propone en paralelo:

—horrores de una guerra, connotados por una ciudad;

—horrores de otra guerra, connotados por un individuo.

Los datos sobre lo actual y lo anterior de cada uno, ayudan a formular dos tipos de trayectorias (o Destinos): de todos y de uno en particular; colectivo y privado.

Desde un punto de vista histórico o sociológico, esto es arbitrario. Desde el punto de vista artístico, no. El film es generado por una operación muy clara: si hay un fondo y una figura, se trata de exponer o explicar aquello que va ligado a una y a otra. Para que esto resulte una "exposición" ordenada y no la mezcla indiferenciada de nuestras experiencias en la vida cotidiana, se trata de diferenciar figura y fondo de manera tal que las dos series resultantes puedan ser vistas como perteneciendo a dos órdenes no conciliables; y su relación, como acuerdos y contrastes de dos órdenes radicalmente distintos. Crear dos series, proponer un film: la nitidez constructiva de la obra se impone a la confusión de los datos asociados al personaje y la del espectador frente al contexto histórico asociado a la obra. Dicho de otro modo, sólo mediante un film se produce claridad en la confusión. (3)

El personaje construye un solo amante reuniendo presencia de uno y ausencia de otro. En cada etapa del intento —finalmente fracasado— tiene que salir de su imaginación y referirse a ciudades, fechas, dolores colectivos todavía actuantes.

El significado personal, privado, único, intransferible, requiere significantes genéricos, colectivos, documentados y comunicados. De otro modo, no subsiste. Los necesita. Y cuando los encuentra, es para ser deteriorado por ellos. Muere sin ellos. Evoluciona gracias a ellos. En el final de la obra, el japonés deletrea la diferencia que hay entre los dos personajes: ella es una ciudad, él es otra. Vale decir, dos polos simbólicos de un encuentro que sólo se produce gracias a un film —aquel cuya elaboración ha conducido a la mujer hasta Hiroshima, propone la obra de Marguerite Duras— y gracias a la sintaxis del cine nos propone la obra de Alain Resnais. Nuevamente el paralelo sin confusión.

En un amante, la mujer ha encontrado a otro. Y al encontrar al ausente ha tenido que aceptar este triunfo como fracaso: la utopía se

consuma únicamente en la imaginación —aquella del personaje de Duras y la del film de Resnais—. Contra los planes neuróticos o artísticos, la imaginación es incapaz de bastarse por sí sola, incapaz de realimentarse, incapaz de mantenerse. Conduce de inmediato a la objetividad. Devuelve a la objetividad del significante. Esta es una "ley de gravedad" del proceso de significación.

En esta clave, el amante japonés puede ser interpretado como interlocutor fantasma —es decir, imaginario— en la mayor parte de sus apariciones. Junto a él, frente a él, debajo de él, la mujer monologa y lo que el japonés dice no es una respuesta que modifique la intervención inmediata de ella, sino apenas una contradicción interna del discurso único, las dudas que no detienen la trayectoria única. En otros casos, la mujer fantasea declaradamente y el japonés apoya el fantaseo. Como contraste o refuerzo de un monólogo, el hombre puede ser —como él dice en el final o como ella imagina que alguien dice— el derivado de una ciudad: parte del fondo, condensado en una figura humana; no una presencia real, sino emblema de esa ciudad, la forma que toma una experiencia colectiva y distante —por el idioma, el tiempo, el interés— para que la mujer pueda comprenderla; es decir, incluirla en su conciencia, traducirla según sus pautas de reconocimiento, acercarla a su experiencia.

El hombre que aparece como amante japonés, por un lado permite ir hacia el alemán muerto y por otro hacia la ciudad de Hiroshima. Este hombre puede ser una proyección de la mujer en un hombre conocido en el bar, como el de la penúltima secuencia: cualquier hombre más una ciudad precisa, un japonés al que se le suma todo lo necesario para hacer de él un equivalente del alemán; a ese significante, que puede ser hallado casualmente, se le atribuye un significado que requiere ser expresado. La necesidad es anterior al encuentro de ese hombre, que pudo ser otro, apenas el soporte, la excusa que posibilita la expresión.

La mujer entabla su diálogo con lo ausente —su pasado, el de la ciudad de Hiroshima— a través de lo presente —el japonés, la ciudad de Hiroshima—. O la mujer reconoce en su drama particular el modelo de un drama colectivo.

Pasemos de la obra al autor de la obra: Resnais entabla su diálogo con el espectador —ausente— a través del texto de Duras —presente—; o Resnais lee en el texto de Duras algo que lo refiere a su propia experiencia (en realidad, fue él quien *indujo* el texto de Duras).

Por su peso natural, esta repetida construcción de un Imaginario, concluye derivando en la objetividad. La construcción es realizada con seres reales y ciudades reales: lo Imaginario no subsiste. ¿Por qué se encara este proceso? En él puede reconocerse:

—la necesidad de despejar el propio destino: su forma y dirección;
—el proceso creador de un film, de una obra artística en general.

Movimiento

En la mujer, Resnais propone la necesidad de referir una peripécia marginal a los grandes conflictos: definir lo individual en el marco de lo colectivo, el dolor de uno en el de una ciudad entera, deletrear el destino propio en el de la Historia.

La relación propuesta por el personaje al comienzo, es distraída, rápida, ignorante de las modificaciones que introduce esa "visita" a un lugar de las antípodas —de Nevers, de su dolor—. Pero no hay relación protocolar posible. La mera vecindad, la visita, derivan en un conflicto que destruye la intención de hacer coexistir por separado imaginación y realidad, Nevers e Hiroshima, el dolor de una mujer desposeída de su amante y el de una población mutilada. Nuevamente, una reacción en cadena. La imaginación no puede subsistir aislada. Tampoco el significado único de Nevers o el dolor único del personaje. No puede escaparse a la ley que relaciona todo y da a cada cosa su peso.

La imaginación "privada" cae. Acribillado por la Historia, recién entonces el personaje puede advertir su destino. La forma resulta visible sólo desde fuera. La exploración "desde el interior" no producía nada.

Estas definiciones valen para el personaje construido por Resnais, como para el espectador supuesto (inducido) por Resnais. La organización del mundo imaginario del personaje es una operación paralela a la organización de los procesos de significación en el espectador. Hiroshima es el catalizante que permite la existencia del personaje y la conciencia del espectador inducida por el film. La obra no se cierra. Lucha contra la tendencia del arte a cerrar —encerrarse— para dominar mejor el campo incluido en el interior de la obra. Destino individual y destino colectivo coinciden en la protesta contra una terrible herida recibida cuando no se esperaba ningún ataque. En cada espectador, este modelo encontrará otras equivalencias. La separación de una armonía no llegada a consumar, tendrá un significado distinto para cada uno. En el personaje del film, es el amor hacia un enemigo; vale decir, la imposibilidad de concertar una paz marginal, "privada", sin conexiones con la Historia. Pero, a la vez, está la denuncia sobre la injusticia del ataque.

Historia

Protesta contra la destrucción de una utopía, el film no propone el refugio en la utopía.

La necesidad de paz, por los sobrevivientes de Hiroshima y la mujer separada de su amante, podría confundirse con el deseo de la muerte, por aquellos quemados y deformados sin recuperación y por la mujer neurótica [“Tú me matas. Me haces bien”]. Pero el film armoniza las dos utopías: paz y muerte.

El film, siendo un medio artístico, es una utopía razonable —por limitada— que "armoniza" en el interior de su campo, aquello que no puede ser armonizado fuera. La historia de la actriz francesa en Hiroshima, es metáfora del acto de filmar Resnais en Hiroshima. La imposibilidad de conciliar fantasía y realidad, aparece tanto en el personaje como en el autor. Cuando Resnais filma, objetiva un destino mediato —aquel del personaje— y por él, otro próximo —su destino como artista, realizador de algo concreto e

irreal, amplio y limitado, rico y pobre—. Tema y técnica de la obra, surgen de una serie de oposiciones no conciliables: arte/vida, experiencia/deseo, dolor/protesta, uno/todos.

Los cuerpos anónimos del comienzo, mitigados por el sudor, las cenizas y el rocío [“la ópera”, dice Resnais], ceden lugar a los rostros netos del final, recién entonces identificados por completo.

El documental del comienzo, subjetivado por la voz de la mujer y negado en tal subjetividad por la voz del hombre, no se repite en el final. Quedan sólo nombres de dos ciudades y la Historia connotada. No es el “documental” lo que predomina sobre la “ficción”, sino la concreta ciudad de Hiroshima y su paralela Nevers; la realidad, por encima de cualquier medio que intente expresarla.

Al comienzo, cuerpos y ciudades son metáfora de un personaje y procedimiento artístico. En el final, mujer y arte son metáforas de una distancia imposible de disminuir, entre lo imaginario y lo objetivo. Paralelismo y no encuentro. Constatación y no fusión o confusión. Predomina nuestro mundo, histórico, no artístico. Una obra de arte (obra de fantaseo) es el medio.

OSCAR GARAYCOCHEA
especial para Cine Club Mar del Plata

Notas:

(1) Emmanuelle Riva, actriz francesa, interpreta en Hiroshima el papel de una actriz francesa —sin nombre conocido— que interpreta en Hiroshima el papel de una enfermera francesa en Hiroshima.

E. Riva, en un film de coproducción internacional [sobre la Paz] interpreta a una actriz durante la filmación de una producción internacional sobre la Paz, que interpreta a una enfermera de un organismo internacional de la salud [= Paz].

¿En este juego de transparencias, qué ha sido lo inicial?

Sabemos que el film fue generado de este modo: Resnais pidió a Duras un argumento para un film sobre la Paz, que pudiera filmarse en Japón y Francia, con dos intérpretes internacionales. Luego:

Resnais → idea de un film sobre la Paz → Duras → argumento para un film sobre la paz → N. N., actriz → Riva.

Por lo tanto, en la obra concluida, los elementos constructivos han quedado a la vista, ligeramente velados por la superposición. El film concluido es la suma “óptica” de estos elementos, ninguno excluido durante la elaboración.

(2) En 1966, Godard filma DOS O TRES COSAS QUE YO SE DE ELLA, donde “ella” puede ser, indistintamente, una mujer o la ciudad de París. Godard indiferencia figura y fondo. La mujer es una emanación de la ciudad; la ciudad en su prostitución y agonía, como una mujer. Godard indiferencia la realidad, más allá del grado habitual en la vida cotidiana. Con este procedimiento, lleva a la superficie la estructura de una confusión oculta por la carencia de estructura de un orden aparente.

(3) Es fundamental advertir en HIROSHIMA, MON AMOUR, que aquello a lo cual se refiere lo presente, sea anterior. En MARIENBAD, la distinción no existe: el sitio o personaje hacia el cual tiende lo actual, no es más que un espejismo, sin antes de ahora o después de ahora; no se llega a saber cuándo es “ahora”.

El presente tiende sin pausa a deteriorarse en los juegos de azar o hacia algo lejano —en tiempo y espacio— irrecuperable. En LA GUERRA HA TERMINADO, lo presente se dirige hacia lo futuro; continuamente Diego-Domingo supone lo que vendrá, lo que sucede en otro sitio que no ve, en ese mismo instante. En TE AMO, TE AMO, la mayor parte de la obra se sitúa en un presente idéntico al del espectador —el experimento de los científicos, tal como ellos lo ven— y en “segundo presente”, móvil, erratil, que mezcla lo pasado con lo imaginado —el experimento, tal como Claude Ridder lo vive— incapaz de fijarse en aquello a lo cual es referido, yendo no obstante hacia la muerte —¿la Paz?—.

(4) Ese diálogo (con autores literarios) continúa durante la obra posterior de Resnais. En cada film, un colaborador, uno nuevo. Otro que le permita construir la forma, su intención creadora (o develar su destino, como artista). Aunque se trata de un autor personal como pocos, es decir, reconocible en sus productos y reconocido por la unidad de toda su obra, Resnais precisa la materia de Otro, siempre distinto, que lo condizca “fuera de sí”, en tentativas opuestas que concluye asimilando.

(5) Dicho por Resnais: “Es la irrupción del pasado en el presente o, si se prefiere, el tiempo que no pasa, como se dice de algo indigesto: “no quiere pasar”.

Aclaración de los signos:

= igual a.

→ relación.

Cine Regina

Miércoles 20 - 18.45 / 20.45 / 22.45



Cine Club Mar del Plata
temporada 1970

Rachel, Rachel

RACHEL, RACHEL (*Rachel, Rachel, USA, 1968*); dirección: Paul Newman; guión: Stewart Stern; argumento: novela "A jest of god", de Margaret Laurence; fotografía (technicolor): Gayne Rescher; música: Jerome Moross; intérpretes: Joanne Woodward, Estelle Parsons, James Olson, Kate Harrington, Donald Moffat, Geraldine Fitzgerald; producción: Paul Newman; duración: 101 minutos; distribución: Warner 7-A.



Retrato de una Virgen

Ha cumplido treinta y cinco años, y siente que este verano es el último en que su vida, como el sol, sigue un curso ascendente, antes de iniciar una declinación pausada, irremisible. Pero en la mitad de ese camino no la aguarda ninguna selva oscura sino el mismo, plácido pueblo donde pasó toda su vida, la casa donde prepara sandwiches la noche en que su madre recibe a las amigas para una partida de bridge, la escuela primaria donde comparte la esforzada alegría de otra maestra solitaria refugiada en una religiosidad histérica.

Aunque el film se base sobre una novela canadiense (*A Jest of God* de Margaret Laurence), aunque su acción haya sido perfectamente trasladada al Nordeste de los Estados Unidos, estos elementos pertenecen a una tradición literaria inconfundible: la del Sur norteamericano, con su mezcla de ternura para observar los desvaríos de la vida cotidiana, con su tácito arraigo en algunos valores fatigados, con su vocación por el grotesco domesticado. El libreto que Stewart Stern (*Rebelde sin causa*, *El americano feo*) compuso a partir de la novela original está poblado de reminiscencias claras: Tennessee Williams y (detrás, encima) Chéjov presiden estas angustias calladas, diluidas en días parejos y opacos.

La muerte habita el film como un pariente insopportable, finalmente aceptado. Rachel y su madre han heredado por vivienda el primer

piso de la elegante funeraria en cuyo sótano la protagonista se esconde de niña para observar los ritos de bálsamo y cosméticos que oficiaba el padre. La experiencia religiosa a que Rachel cede en un momento de debilidad puede ser un engaño, pero misma grotescamente el proceso de muerte y resurrección que el film relata: lo único vivo que ese cuerpo ya maduro puede engendrar no será el hijo deseado, al que Rachel se imagina cuidando en bucólica felicidad, sino un mísero, benigno tumor. (Esta es la "broma de Dios" a que alude el título de la novela, que fue también título provisional del film durante su realización). Al final, sin embargo, Rachel partirá hacia un pueblo de Oregon quizás apenas diferente de su pueblo de Connecticut, arrastrando a esa madre queja que no tiene la fuerza de abandonar. Pero es ella quien ha tomado la decisión y con esta nota en recatado tono mayor se cierra el film.

Rachel, Rachel es el primer largometraje que dirige Paul Newman. No asombra demasiado reconocer en él un tono chejoviano si se recuerda que su primer ensayo de realización fue, hacia 1960, un mediometraje sobre *El daño que hace el tabaco*. Tampoco puede asombrar que el film tenga por centro a un personaje femenino al que Mrs. Newman entrega su formidable disciplina, una minuciosa riqueza de composición: actriz intelectual si las hay, sin esa pura intensidad de la presencia que las estrellas imponen a cualquier situación, al director más indiferente, Joanne Woodward señala con sutileza, como capas transparentes, la infancia demorada que Rachel arrastra, la sensibilidad tímida o herida de una mujer que ha llegado virgen a los treinta y cinco años, junto a una madre que la trata como a una niña, entre los sentimientos desorientados de una amiga y la tris-

teza del consuelo solitario ("Sólo para poder dormirse", se miente a sí misma).

Lo que sorprende, en cambio, es la delicadeza con que Newman ha vigilado todo el film, desde las evocaciones de infancia que se engarzan en los momentos vacantes de la vida adulta hasta las visiones de felicidad y desdicha que asaltan ocasionalmente a Rachel. Como si hablara a media voz, Newman obtiene y sostiene sin falla un tono íntimo que hace disculpar su excesiva confianza en la elaboración literaria e histriónica del material; aunque aplique la cámara al rostro de su mujer para sorprender el nacimiento de unas lágrimas cargadas de vergüenza, no retace a Estelle Parsons (como la amiga) y a Kate Harrington (como la madre) el metraje que requieren sus dos magníficas composiciones. Es su triunfo, tanto como el de la Woodward, que Rachel permanezca en el afecto del espectador con más respeto que compasión.

Edgardo Cozarinski.

Escena de la vida en provincia

Una "opera prima" es siempre esperada con una mezcla de curiosidad y temor. Si el realizador es un desconocido, se justifican todas las esperanzas. Pero si es una personalidad conocida en otro campo de acción, entonces se presenta ya con desventaja. Cuando se trata —como en *Rachel, Rachel*— de un célebre actor que se instala tras la cámara no podemos dejar de inquietarnos porque en lo que concierne a los grandes astros americanos este tipo de desplazamiento siempre dejó mucho que desechar. Ni John Wayne (*Alamo*), ni Marlon Brando, ni Burt Lancaster (*El hombre de Kentucky*), ni Anthony Quinn (*El bucanero*) se revelaron directores muy convincentes.

Paul Newman, en *Rachel, Rachel* es la excepción de la regla. Un interesante sentido del relato, un espíritu de observación agudo, un guión sutil, hacen de este film una pintura de costumbres bien arraigadas en el tiempo americano de los pueblitos de EE.UU.

El primer mérito de *Rachel, Rachel*, es pintar con talento y minucia estas escenas de la vida provinciana que nos deja entrever el cine americano de las últimas décadas.

El tema principal de *Rachel, Rachel* es la historia de una muchacha traumatizada por una infancia curiosa, que cree encontrar (tardíamente) en el amor el remedio a su aburrimiento y que no recoge más que amarga lucidez de una soledad aceptada. Pero el itinerario afectivo del personaje pasa a través un contexto revelados (en el sentido propio del término) de un universo social decadente.

La casa familiar, la personalidad materna, los bridges femeninos, la amiga "metida", las sesiones histérico-religiosas, el seductor ocasional, son escenas claves que no solamente participan de la evolución dramática (del aburrimiento enfermizo a la aventura amorosa y el viaje sin regreso) sino que también testimonian y denuncian una sociedad, precisan sus límites, constatan su vacuidad.

Paul Newman trata con precisa delicadeza los dos aspectos (la crisis de la heroína y el contexto social). Newman asumió las virtudes del guión moderno y puede permitirse cortar el relato con flash-back —procedimiento común en el cine actual. Lo utiliza con moderación y con un verdadero deseo de eficacia dramática (por ejemplo, toda la evocación de la infancia permanentemente ligada a la idea de la muerte).

Joanne Woodward (mujer del director) compone un personaje de gran calidad. Su actuación —desde la tensa sencillez del comienzo a la dolorosa lucidez final— no decrece en ningún momento. Su papel le permite acaparar la atención del espectador, pero ella no explota esta situación.

Con este film Paul Newman se revela como un pintor de cuidados matices. Su delicado pincel y su rechazo de lo fácil, lo evidencian como un debutante más que promisorio.

Gastón Haustrete, Cinema 69, traducción Lucrecia Amor.

Informaciones

Próximo Programa

Por no existir artículos de valor sobre el film *DECADENCIA Y CAÍDA*, no se entregarán programas la próxima función. Por lo tanto damos a continuación Ficha Técnica.

Decadencia y Caída (Decline and fall... of a birdwatcher, Gran Bretaña, 1968); dirección: John Krish; guion: Iván Foxwell basado en la novela "Decline and fall", de Evelyn Waugh; fotografía (Deluxe color): Desmond Dickinson; música: Ron Moodwin; intérpretes: Robin Phillips, Genevieve Page, Donald Wolfit, Colin Blakeley, Patience Collier, Leo McKern, Robert Harris, Michael Elwyn, Griffith Jones, Felix Aylmer, Donald Sinden; duración: 105 minutos; distribución: 20th Century Fox.

Comisión Directiva del Cine Club

Secretario:
J. P. Mastropasqua
Tesorera:
Marcela Tiribelli
Protesorera:
Nélida Fernández
Vocales:
María S. Tiribelli, Lidia Laffitte, Hugo Gidoni
Vocales suplentes:
Lucrecia Amor, Roberto Roberti
Encargado de Prensa:
Alberto Andrissi

Curso Lectura Cinematográfica: el ABC

Dictado por Oscar Garaycochea. Iniciación 30 de mayo, 17 hs. Teatro Diagonal.

Cine Regina

Miércoles 6 - 18.45 / 20.45 / 22.45



Cine Club Mar del Plata

temporada 1970

Livia

Livia, un amor desesperado (Senso, Italia, 1954); dirección: Luchino Visconti; argumento: Luchino Visconti y Suso Cecchi D'Amico; según el relato "SENSO" de Camilo Boito; guión: Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico; diálogos: Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Tennessee Williams y Paul Bowles; fotografía (technicolor) : G. R. Aldo, Giuseppe Rotuno y Robert Krasker; música: "Il trovatore" de Giuseppe Verdi y "7a. sinfonía en mi mayor" de Anton Bruckner; escenografía: Ottavio Scotti; vestuario: Marcel Escoffier y Piero Tosi; asistente de dirección: Francesco Rosi; intérpretes: Alida Valli, Farley Granger, Massimo Girotti, Rina Morelli, Heinz Moog, Marcela Mariani, Chistrian Marquand, Tonio Selwards, Cristoforo de Hartungen, Tino Bianchi, Sergio Fantoni; producción: Domenico Davanzati para Lux films; duración: 110 minutos; distribución: Lorca cinematográfica.



Livia

Senso y la Tentación del formalismo

Sin embargo, algo sucedió en la compleja evolución del cine italiano: una decadencia de la fiebre neo-realista que se evidenció después de 1952, año en que justamente aparecieron en la pantalla BELLISIMA y UMBERTO D de De Sica. Parecía muy lejano el tiempo de los entusiasmos heroicos de los resistentes de FAISA o de las bicicletas robadas de Zavattini y de De Sica. Tal vez en 1947 se podía aún correr un riesgo personal y lanzarse, como Visconti, en una aventura como la de LA TIERRA TIEMBLA; entonces todavía se estaba en la época de generosas ilusiones. Pero a partir de allí, las reglas del espectáculo dirigido vuelven a prevalecer y cercan los pequeños islotes neo-realistas que todavía subsisten. Con la restauración (política), la ilusión del nacimiento de una sociedad nueva se ha desvanecido definitivamente. En el dominio del espectáculo, el dirigismo fascista fue sustituido por una acción desordenada que se limita a sugerir lo que **no hay** que hacer.

Toda la política cinematográfica de esos años tiende a volver inofensiva esa arma que es el cine. El neo-realismo es considerado peligroso, no tanto por su fuerza política, sino porque en él se vé el símbolo de ideologías particulares, (nombres como el de Visconti, De Santis y Lizzani caen en un duro ostracismo en los medios gubernamentales). En una carta abierta, el responsable de la política cinematográfica, Andreotti, llega al colmo de criticar a De Sica por haber realizado **Umberto D** y lo invita a "no olvidar nunca la obligación mínima de un optimismo sano y constructivo..."

Visconti, víctima del ostracismo declarado a "Marcha Nupcial" e influenciado por los consejos "esclarecidos" de su guionista, se entusiasmó con un cuento del Siglo XIX (pertenece a Boito), que luego será Senso.

Suso Cecchi d'Amico, la citada guionista, nos recuerda hoy que esta elección fue hecha un poco como quien dice: "hagamos esto que no tendremos dificultades", sin darse cuenta tal vez, que de esa manera repetía lo que, en pleno régimen fascista, había hecho su padre con el impetuoso Blasetti cuando le aconsejó llevar a la pantalla "Les notes d'un des milles" y lo convenció de filmar "1860".

La influencia que, por intermedio de su hija, tuvo Cecchi sobre Visconti se hace sentir hasta en la elección del film siguiente **"Las Noches Blancas"**.

Estos acontecimientos no son fortuitos y sí significativos si se intenta comprender cómo el realizar se aleja lentamente de la que podría haber sido su característica (esa participación en el presente estrechamente ligada a los acontecimientos contemporáneos) para prestar oídos a las tentaciones "culturales". Es decir que se prepara a seguir en el plano cinematográfico, una evolución inversa a la de su obra teatral.



A tal punto que lleva a ambas al mismo nivel. Mientras que en 1948 nadie hubiera podido decir —a menos de saberlo— que el director de *"La Tierra Tiembla"* era el mismo de *"Rosalinda"*, en 1954 la dirección de *"Las Tres Hermanas"*, o de *"Como las Hojas"*, no difiere mucho de la de *"Senso"*. Más aún, no es diferente esta dirección de la de una obra lírica, *La Traviata* de Verdi, la preferida de Visconti. Desde sus primeras imágenes *"Senso"* revela de manera precisa la conjunción cine-teatro-ópera que apareció en la estética viscontina: el objetivo toma una parte de la escena del teatro de Fenicia en Venecia durante la representación de *El Trovador* de Verdi. Sin embargo el espectador no tiene la impresión de asistir a una ópera sino al comienzo del film en sí, y sólo cuando la cámara enfoca los espectadores del teatro se da cuenta que deja la representación lírica y que comienza la verdadera historia. "Es una clave", declaró Visconti aludiendo a esta escena.

"En realidad para los italianos de la época gritar "Viva Verdi" no sólo significaba "Viva Victor Manuel, Rey de Italia". También significaba "Viva Giuseppe Verdi"; que se gustaba una determinada música, de un espíritu determinado. Y después de todo es una cuestión de siglo y de situación. En verdad contando cualquier historia un realizador puede decir lo que necesita y quiere expresar, siempre hay una ventana por donde asomarse a ver las cosas. Pienso que ese es uno de los caminos que se abren ante el cine italiano: el realismo romántico. Será suficiente tomarlo de nuestras fuentes líricas".

Es entonces, y a partir de *"Senso"* cuando la intuición crítica de Castello al respecto del teatro Visconti, se vuelve valedera para el cine. El artista, muy sensible a las mutaciones históricas, tiene conciencia de que el clima cultural de la post-guerra —que diera origen al neo-realismo— ha desaparecido o está en vías de hacerlo. Por eso, inconscientemente, **abandona su línea**. Se refugia, también en el cine, en el ejercicio crítico, en el culto del espectáculo, exactamente como lo había hecho en el teatro, tras el cual presentía el vacío cultural. Visconti califica este giro decisivo de "realismo romántico", dándonos —tal vez— sutilmente una definición de su arte. Este se liga a la única tradición del espectáculo italiano todavía en vigencia: la ópera.

Después del derrumbe de las ilusiones neo-realistas Visconti, seguro de progresar, sustituye el vacío y silencio del cine italiano durante los años de la crisis, por el soporte cultural del realismo lírico.

En realidad, en *"Senso"*, Visconti no parece alejarse mucho de su línea habitual: insiste aún en el aspecto documental, no descuida la investigación histórica sino que la profundiza, sin que esto le impida juzgar personajes y situaciones. Pero,

dándose al estudio de un medio social desaparecido, de una época pasada, se deja deslizar nuevamente a la "fantasía", a la invención. En *"Senso"* el actor no es más él mismo como en *"Bellísima"*, (Magnani nunca estuvo tan "lograda" en su dimensión humana de mujer de nuestro tiempo), no crea más a su alrededor una red de relaciones con el mundo sino que **juega un papel**. Franz Malher y la Condesa Livia Sacerdoti son personajes terriblemente literarios aún cuando se trate de una literatura situada en un contexto histórico.

Entendámonos bien: *"Senso"* no es un film a despreciar, ni a considerar menor en la filmografía de Visconti. La espléndida secuencia de la batalla de Custoza bastaría para situarlo en un elevado nivel, (partiendo de la retaguardia ya desorganizada del ejército italiano, llegamos, a través de diversos aspectos de una realidad cada vez más estremecedora, al punto culminante de la lucha: cuando al son del clarín salen los soldados de detrás de montañas de trigo, entre el humo de los cañonazos y la fusilería). Tenemos además el ángulo finamente romántico desde el cual vé Visconti a la Venecia del Siglo XIX, con un empleo de colores que no revela un plágio superficial a la pintura, sino que nos introduce de vivo en toda una época. El dejó "maldito" de la mediocre novela de donde se inspira el film, no es ya, (como sucediera en Boito), una gratuita exhibición

de cinismo, sino que se transforma en un libreto de ópera exquisito a la vez que dramático que presta ambiente musical a los personajes centrales del film, herederos corrompidos de una ópera próxima a su decadencia final. La estructura dramática está constantemente modernizada: los personajes de **Senso** no son víctimas de su cruel destino, sino de su elección moral dentro de una situación histórica definida.

La crítica alabó la ausencia de retórica en la secuencia de la batalla; esto se aplica también a los personajes para quienes implica sin embargo, una condena de su romanticismo. Un ejemplo de esto sería la ejecución de Franz: tomado en breves planos generales, el prisionero es arrastrado contra el paredón, llega un pelotón, le atan las manos y lo fusilan rápidamente. Asistimos a una ejecución sumaria de un desertor cualquiera y no a la de un héroe en el sentido melodramático corriente.

Tal vez "**Senso**" es el film que mejor revela la verdadera naturaleza del arte Viscontiano y el más sincero y fiel a sus cualidades de realizador fino y culto. A pesar de algunos rasgos barrocos, (por ejemplo: el decorado recargado), logra ser un espectáculo algo más que exterior —no en vano se citó a Stendhal— y muy interesante en lo que respecta a los planos de expresión. Sin embargo "**Senso**" no hace más que resolver momentáneamente la crisis de creación de su autor, sin aportar un verdadero aliento renovador al clima artístico italiano. Mientras que "**La Tierra Tiembla**" y "**Bellísima**" se proyectaban con fuerza sobre la sociedad contemporánea, "**Senso**" ilustra el repliegue sobre sí mismo del neo-realismo, el paso del diálogo con la sociedad al diálogo con la cultura.

Por lo demás, la hábil fusión de todos los elementos caros a Visconti no se repetirá fácilmente en otro film. A la larga la inclinación del cine hacia el teatro se revelará peligrosa y llegará a resultados negativos. En la aproximación del teatro al cine, el primero había sin duda ganado mucho. Pero en el caso contrario, donde el cine tomaba del teatro el lado sugestivo de los soberbios decorados, actores muy hábiles, atmósferas sutilmente escénicas, se llegaba a un empobrecimiento cinematográfico, develando todos los límites de Visconti.

Este empobrecimiento no se advinaba en **Senso** a pesar de que éste había contribuido mucho a inclinar la concepción cinematográfica hacia la teatral. Y no se advinaba, porque la traducción de la novela de Boito había sido vertida en imágenes con la misma violencia polémica que las versiones teatrales hechas por Visconti. Franz Malher y Livia Sarpieri estaban hechos de la misma pasta, y vistos bajo el mismo ángulo de enjuiciamiento que los ricos decadentes de Giacova, (Como las Hojas), o que La señorita Julia y su valet, puestos cruelmente ante sus problemas, sus dudas, su rechazo de asumir compromisos morales, su disimulación de la realidad o sea su hipocresía, su emprisionamiento dentro de las convenciones de la "buena sociedad".

Giuseppe Ferrara
"Luchino Visconti"
Traducción: Lucrecia Ámor

LA CAPITAL es el diario
de mayor circulación en
Mar del Plata y su zona
de influencia.

Instituto Verificador de
Circulaciones

Cine Regina

Miercoles 15 - 18.45 / 20.45 / 22.45



Cine Club Mar del Plata

temporada 1970



Programación Abril

Yugoslavia: El futuro del “Nuevo Cine”

Yo encontré gitanos felices, Yugoslavia 1966. Dir. Aleksandar Petrovic

Contrariamente a algunos de los países europeos del Este, como Checoslovaquia, Hungría o Polonia, en los que antes de la segunda guerra mundial existía una industria cinematográfica más o menos desarrollada, en Yugoslavia únicamente se habían realizado en forma artesanal un reducido número de largometrajes. En 1910 se rueda el primero —*Karaborde*—, pero hasta 1919 no se dan los primeros intentos de crear un centro productor organizado. Entre 1919 y 1925 funciona la compañía

Yugoslavia D. D., compuesta por aficionados y actores de teatro, que realizan una decena de films. Una vez desaparecida, varios particulares, actores, farmacéuticos, mecánicos, tratan de continuar con la empresa, pero fracasan después de realizar el primero o el segundo film.

La principal razón de la inexistencia de una industria dedicada al cine es la falta de interés de la monarquía

en crear una cinematografía nacional, por lo que no hizo caso de las solicitudes de ayuda de los que trataron de acercarse en aquellos años al cine, no llegando siquiera a reducir los fuertes impuestos que gravaban las entradas; sus relaciones con el cine se limitaban a los ventajosos negocios que realizaban con los representantes de las grandes compañías norteamericanas, que entonces tenían el monopolio de la distribución. Por tanto, hasta el comienzo de la ocupación nazi del territorio nacional se

habían realizado, como máximo, dos decenas de largometrajes y, además, todos ellos mudos.

Los grupos de partisanos que forman la resistencia yugoslava, que alcanzan gran número y se desarrollan en las amplias zonas montañosas, tendrán una trascendental importancia en el cine de la pos-guerra. En 1942, en Belgrado, en plena guerra, estando la ciudad ocupada por los alemanes, se realiza el primer largometraje sonoro. Su título es **Nevinost bez zastite** (Inocencia sin defensa), y la dirige el cerrajero y acróbatas Dragoljub Aleksić, con la intervención de un grupo de actores y amigos. Mientras que en la totalidad de los actuales países productores el primer film sonoro se rueda en los comienzos de la década del treinta, en Yugoslavia ocurre diez años después y dentro de condiciones de producción completamente artesanales. Esto, unido al desastroso que la ocupación —que comienza en abril de 1941 y finaliza en diciembre de 1944— causó en las salas y en los laboratorios, hizo que, cuando en setiembre del 45 se decreta la nacionalización de la industria cinematográfica, lo que realmente se decretó fue su creación, pues fuera de algunas pequeñas instalaciones no existía absolutamente nada.

En los primeros años de la posguerra nace una fuerte tensión entre la Unión Soviética y los países que su ejército ocupa, al tratar de impedir Stalin que, en cada uno de ellos, se pueda escapar de su tutela política y económica. La situación se salva con la creación de "democracias populares" o gobiernos de coalición manejados desde Moscú. Pero este sistema no se llega a imponer en Yugoslavia porque el mariscal Tito —Josip Broz, ex jefe nacional de la resistencia—, después de liberar el país por la acción conjunta del ejército rojo y los partisanos, implanta, en primer lugar, una regencia que durará hasta el final de la segunda guerra mundial y, más tarde, el 29 de noviembre del 45, contando con el máximo apoyo popular y teniendo en sus manos el control de la situación consigue deshacerse del ejército rojo, crea una república federal popular, bajo su control personal.

En 1948, la URSS, así como Hungría, Polonia, Bulgaria y Rumania, rompe el tratado de amistad firmado en el 45, quedando Yugoslavia fuera del bloque stalinista. Esto permitirá que puedan comenzar a realizar sus propios objetivos socialistas; pero esta expulsión también supone la automática suspensión de los créditos que, al finalizar la guerra, la Unión Soviética le había concedido, planteándole una dura situación económica.

Durante estos tres años existe una legislación y un control cinematográfico similares a los existentes en los restantes países socialistas hasta 1956, que consiste en la existencia de un Ministerio del Cine que controla y centraliza la mínima producción que se realiza. En 1946 se rueda la primera película, **Slavica**, dirigida por Vjekoslaf Afric, en la que ya aparece el tema de los partisanos. Pero este corto espacio de tiempo bajo la tutela stalinista no es suficiente para que las artes yugoslavas, y muy especialmente el cine, queden marcados por la influencia del realismo socialista, que tan malas consecuencias ha tenido para los restantes países socialistas. Por tanto, no existirá ninguna generación de realizadores que tenga que narrar la vida del "héroe positivo yugoslavo", ni tampoco una segunda que tenga que derrumbar esos inamovibles principios. Esto, unido a la completa falta de tradición cinematográfica, serán los pilares fundamentales que marcarán su diferencia con el resto del cine que se realiza en los demás países socialistas.

ETAPA DE NACIMIENTO

A partir de 1950 comienzan a desarrollarse la serie de innovaciones económicas empezadas a realizar por el mariscal Tito en los años anteriores y que habían supuesto la ruptura con la Unión Soviética. Descentraliza la dirección industrial y frena las colectivizaciones agrarias, al tiempo que garantiza una cierta libertad personal y restablece las relaciones culturales con Occidente. Esta primera serie de innovaciones administrativas finaliza en 1954.

Esto supone, para esta cinematografía nacionalizada recién creada, una organización que, a medida que pasa el tiempo, cada vez irá siendo más diferente de la que, desde la misma época, rige la producción de los restantes países socialistas. Desaparece el fuerte control centralista, que hasta el 56 asfixiará la producción de la URSS, Polonia, Checoslovaquia y Hungría, pero no es sustituido, como en el 56 ocurrirá en estos otros países, por equipos de producción con autonomía económica y artística, asociados en una única y común empresa estatal, que tan beneficiosa fue para Polonia y, algo después, para Checoslovaquia. Al promulgarse en 1950 las leyes de autogestión obrera y permitirse, en el 53, la creación de empresas y el empleo de mano de obra por particulares, así como la adquisición de bienes inmobiliarios, aunque en todo momento el Estado controle el excedente económico y planifique las diferentes inversiones que hará con él, comienzan a nacer empresas productoras cinematográficas privadas que son las que, desde ahora, realizarán la totalidad de las películas nacionales.

Paralelamente al ritmo de desarrollo del resto del país, que podría contarse entre los más atrasados de Europa, comienza la producción industrial de películas. La inexistencia de cualquier tipo de tradición, así como de estudios cinematográficos, y, por otro lado, habiendo sido de trascendental importancia y muy generalizada la actividad de los partisanos, desde un primer momento se crea un género que, teniendo una serie de similitudes con el dedicado a la pasada guerra que casi en la totalidad de los países socialistas empieza a nacer desde el 45, pronto adquiere características propias. Son películas rodadas casi íntegramente en exteriores, en las zonas montañosas por personas que carecen de práctica y que, por tanto, se limitan a relatar historias excesivamente simples, y, por otro lado, al haber transcurrido unos años de los hechos que las motivaron con una cierta frialdad.

Es un cine que, quizás por su mayor proximidad con Italia, siente más directamente los efectos del neorealismo, pero que, una vez más, es mal asimilado, y de él, prácticamente, sólo se toman su tono sensiblero y falsamente realista, en cuanto a las historias que se narran, y ese especial aspecto de suciedad y tristeza, en cuanto a la estética.

Como película más representativa de estos primeros años podría tomarse *El valle de la paz* (1956), de Stiglic, en la que se cuenta la historia de un niño yugoslavo, y una niña, alemana, que a causa de los estragos de la guerra, se pierden en el bosque siendo salvados por un soldado norteamericano, negro, gracias a la ayuda de un caballo, blanco; este argumento, donde se dan cita todos los tópicos sobre el tema, es resuelto de una forma torpe y sin gracia, dentro de la influencia neorrealista general.

Esta situación económica creada por la falta de mercados exteriores y de ayuda financiera, que en una mínima parte se salva negociando con Occidente y aceptando algunos empréstitos también occidentales, dura hasta enero del 55, en que se vuelve a firmar un tratado comercial con la Unión Soviética. Aunque Yugoslavia es el único país socialista del Este que no firma el Pacto de Varsovia, poco tiempo después, Kruschev viaja a Belgrado para entrevistarse con el mariscal Tito, siendo el paso definitivo para la total y completa reconciliación.

A partir de estos años queda plenamente consolidada la situación política y económica del país, comenzando un progresivo y rápido crecimiento. En el terreno cinematográfico empiezan a aparecer nuevos nombres, no una segunda generación, pues la distancia que los separa es muy corta y su aparición es unísona, pero que tienen en común, aparte de realizar su primera obra entre el 55 y el 60, el encontrar una base sobre la que poder construir y vivir unas circunstancias económico-sociales nuevas muy superiores a las conocidas por sus antecesores.

A comienzos de los años sesenta se producen anualmente 20 largometrajes, cifra que habrá aumentado a 35 para el año 68. Todos ellos se elaboran a través de 15 casas de producción privada, que existen en el país sin ningún control por parte de los organismos centrales y que únicamente dependen de los criterios culturales y económicos que existen en cada una de las ocho repúblicas que lo constituyen para la ayuda financiera que cada gobierno local acuerda dar a cada una de las películas producidas en su territorio, según su rendimiento comercial, y para la casi inexistente censura moral y política que ejerce sobre los guiones. Este sistema de producción participa de los inconvenientes de las formas capitalistas y socialistas, pero quizás su máxima deficiencia sea el dar su ayuda financiera según los rendimientos comerciales, que evidentemente supone una fuerte barrera para las obras que intenten salirse de los cauces tradicionales, y su máxima ventaja que, tal vez debido a su completa descentralización y pluralidad, la censura es la más suave de los países socialistas y una de las más abiertas de los occidentales.

Curioso sistema económico, único en el mundo, del que conviene subrayar que el excedente económico de estas empresas privadas es administrado y empleado por el Estado.

ETAPA DE CRECIMIENTO

A partir de 1960, dentro de este fenómeno mundial, tanto oriental como occidental, de aparición de nuevas concepciones cinematográficas, creadas por nuevos directores, también comienza a aparecer en Yugoslavia una nueva generación de cineastas. En su nacimiento, aparte de los fenómenos puramente político-sociales señalados y del proceso de desarrollo, que es su auténtica y verdadera razón, en Yugoslavia se juntan una serie de sucesos particulares que van a influir muy directamente sobre estos nuevos realizadores.

En 1949 se crea oficialmente la Cinemateca Yugoslava, que se ha desarrollado por el trabajo personal de Milenko Karanovic y Vladimir Pogacic, sus sucesivos directores, hasta llegar a convertirse en una de las más importantes del mundo, con un considerable número de películas, dando sesiones diarias en las capitales de casi todas las repúblicas. En marzo del 51 se crea el "Cine-Club Belgrano", gracias al gran número de cineastas amateurs que existen en el país, que viene a ser el primero de una cadena, del que han salido algunos de los más importantes realizadores actuales —Hladnik, Lazic, Makavejec, Pavlovic— y directores de fotografía —Aleksandar Petkovic—; en la actualidad posee su propia productora que ha realizado, aparte de una amplia serie de promociones de películas de ocho y 16 milímetros, así como todo tipo de concursos entre los trabajos de sus miembros, varios largometrajes en 35 milímetros; este tipo de instituciones de alguna manera viene a sustituir, con bastantes ventajas, a las tradicionales escuelas de cine tan características de los países socialistas.

A partir de 1965, con amplias bases económicas sobre las que poder asentar una industria cinematográfica con calidad, los hasta ahora aislados intentos se unifican al tiempo que aumenta su interés, y este mismo año tiene lugar el auténtico desarrollo de esta nueva tendencia. Vatroslav Mimica realiza **Prometej sa otaka Visevica** (Prometeo en la isla de Visevica) y Aleksandar Petrovic, **Tri** (Tres), nueva vuelta a los temas de la pasada guerra pero, ahora, desde nuevas perspectivas en las que se tiene muy presente la situación del momento; **Tres**, constituida por tres sketches, deja la anécdota en un segundo plano y se plantea directamente un problema de conciencia sobre el absurdo de la guerra es seguramente la mejor obra de este realizador que, en 1966, hará **Skuplajaci perja** (Encontré zingaros felices), donde se lanza a la explotación del exotismo de las capas más subdesarrolladas del país, abandonando toda profundización. Aunque también sobre el tema de la pasada guerra **Devinka** (La muchacha), de Purisa Dor-

devic, realizada en el mismo año, está planteada desde posiciones muy personales en las que al tiempo que la creación de un lenguaje poético, se trabaja sobre un tipo de estructuras distinta y se da una particular visión sobre aquellos años; a esta obra, primera de una trilogía, seguirán **San** (El sueño) y **Jutro** (La mañana), en las que se sigue este empeño, vuelven a aparecer los mismos personajes y se continúa el estudio de los años inmediatamente posteriores.

El mejor de los realizadores yugoslavos es Dusan Makavejev que, trabajando dentro del campo señalado, aparece como uno de los cineastas más directamente influído por las actuales corrientes estructuralistas. En su primera obra, **El hombre no es un pájaro**, la historia principal es mínima y sin importancia, pero aparecía valorada y comparada con otras, no directamente relacionadas con ella, de forma que adquiría una dimensión y un significado distinto, historias que se entrecruzaban y relacionaban de acuerdo con la estructura interna de la obra, quizás excesivamente compleja, que no llegaba a adquirir una auténtica dimensión narrativa. En su siguiente película, **Ljubavni slucej ili tragedije sluzbenice PTT** (Un asunto amoroso o la tragedia de una empleada de correos), utilizaba principios idénticos, pero esta vez la estructura y las diversas anécdotas, principal y accesorias, se complementan de manera perfecta de forma que alcanzaba una rara calidad y hacia de ella la mejor de su autor. En su última obra, **Nevinost bez zastije** (Inocencia sin defensa), lleva al límite sus teorías: la anécdota sobre la que centraba la película, que siempre había sido lo que menos le interesaba, es sustituida por algo preexistente, la primera película sonora realizada en el país de igual título, y se dedica únicamente a elaborar la estructura, pero a pesar de su indudable interés y su perfecta construcción queda excesivamente al descubierto el entramado y se perciben muestras de agotamiento.

Extractado de la revista
"Hablemos de Cine",
Nº 49, de Lima/Perú.

Cine Regina

Miércoles 29 - 18.45 / 20.45 / 22.45



Cine Club Mar del Plata

temporada 1970



Crónica Familiar

El Corazón es un Cazador Solitario (The heart is a lonely hunter, USA, 1968); dirección: Robert Ellis Miller; argumento: novela homónima de Carson McCullers; guión: Thomas C. Ryan; fotografía (technicolor) James Wong Howe; música: David Grusin; intérpretes: Alan Arkin, Sondra Locke, Laurinda Barret, Stacy Keach Jr., Chuck McCann, Biff McGuire, Percy Rodríguez; duración: 120 minutos; distribución: Warner-7A; producción: Thomas C. Ryan-Marc Merson. Apta para todo público.

Este film tan interesante es ante todo "americano" al máximo en la mejor aceptación de la palabra: descripción y exploración de la América lírica y cotidiana que a menudo nos mostraron Kazan, Penn o Pollack y, más precisamente, del Sud que tan bien nos pintaran Steinbeck y Carson McCullers (el film es la adaptación de una de sus novelas).

Robert Ellis Miller no está a la altura de los cineastas citados. Su estilo de filmación y su estética "huelen" todavía a TV., aunque esto no es en si un defecto —y menos en el contexto de este film—. Tiene una gran simplicidad de puesta en escena y una sinceridad casi irritante a fuerza de ser respetuosa de cada uno, así como dos actores maravillosos, poco afectos al "estrellato" de las vedettes demasiado confirmadas: Alan Arkin y

Sandra Locke, una desconocida que ojalá siga haciendo cine. Ellos son los que cristalizan el interés del espectador, en su verdad humana y en su mundo cotidiano lleno de cosas extraordinarias más o menos reprimidas.

Sus respectivas situaciones en el seno de la sociedad o de la familia, condicionan sus relaciones que deberían de ser apasionadas pero que quedan "interiorizadas" porque ninguno tiene la franqueza o la ocasión de superar una modorra social de larga data. Como en casi todos los relatos de McCullers, esta situación reprimida llevará al drama que estallará por natural consecuencia: en este caso, la muerte de John Singer. Mick es una chica simple y romántica que sufre a causa de una situación familiar precaria (su padre imposibilitado debe hacer pequeños trabajos a domicilio). Para ella John Singer, pensionista inesperado, sordo-mudo, representa un amigo muy idealizado, una especie de sublimación personalizada de sus propias inclinaciones secretas. Pero no puede resolverse a dejar sus amigos, bulliciosos "teenagers" para quienes prepara una fiesta que terminará en una confusa desilusión. Singuer representa también para Mick la obligación de trabajar para ayudar a su familia y una cierta madurez que precipita el descubrimiento del sexo con un tímido boyfriend. Por su lado, Singer, disminuido por sus defectos, descubre en Mick un alma gemela, pero, moralmente, no puede abandonar a su amigo Antonopoulos, "retardado" atacado de una bulimia muy freudiana, internado en un hospital siquiatrónico y para quien el sueño de su vida es comer la mayor cantidad posible de golosinas de una sola vez.

Aunque Antonopoulos le significa un peso moral, Singer fija en él una melancólica necesidad de afecto, a tal punto que morirá un poco después de su muerte, revelando así su determinante presencia a Mick y al doctor Copperland, negro anti-integracionista que alimenta un odio ancestral contra los blancos.

Las escenas entre Singer y Antonopoulos (visita al hospital y paseo por la ciudad, sobre todo), entre Singer y Mick (el tocadiscos), entre Mick y sus padres o sus amigos tienen una veracidad y un humor amargo maravilloso. Pero el episodio del doctor negro nos parece un poco superfluo; está tratado con torpeza en este momento en que cada vez es más difícil tratar el tema sin caer en temibles banalidades. Las relaciones de Singer con el vagabundo Blount, contrapeso a-social, son mucho más interesantes y Stady Keach se revela como un actor sorprendente.

EL CORAZON ES UN CAZADOR SOLITARIO es uno de esos films aislados, hechos con ternura y honestidad que descubrimos con un placer un poco nostálgico, perdonando sus defectos veniales, sus lentitudes... porque tienen un tono fresco raro en el cine americano — aunque Paul Newman acaba de regalarnos RA-

CHEL RACHEL.
Max TESSIER
CINEMA Nº 138
Traducción:
Lucrecia Amor

Cine Regina

Miercoles 8 - 18.45 / 20.45 / 22.45



Cine Club Mar del Plata

temporada 1970

Programación Abril

Rebelión en las Calles

(Wild in the streets, USA, 1968).
Dirección: Barry Shear.
Guion: Robert Thom.
Fotografía (Pathécolor): Richard Moore.
Música: Les Baxter.
Intérpretes: Shelley Winters, Diane Varsi,
Christopher Jones, Millie Perkins,
Ed Begley, Hal Holbrook.
Duración: 95 minutos.



La crítica es previsible: el film es confuso, barato, explota temas de actualidad con oportunismo parecido a la irresponsabilidad, carece de gusto, de medida, aún de cierta prolijidad profesional. Todo ello es cierto; pero no tanto como que **Wild in the Streets** es uno de los films más originales, vigorosos y recomendables que visitan actualmente las pantallas de Buenos Aires.

La base, ante todo: hoy (ni en el futuro tímido de **Made in USA** ni en el tan calculado de **2001**): los adolescentes norteamericanos, esa raza a la que halagan las diversiones públicas, la publicidad, la educación y todos los mecanismos transparentes o encubiertos de una sociedad de consumo plenamente desarrollada, cobran conciencia de que son el 52 por ciento de la población. También lo advierte un político (liberal, demócrata, bien vestido, con la sonrisa de Bill Buckley y las ondas de Bob Kennedy que atrae a su campaña electoral a Max Frost, el líder cantante de la juventud. Muy pronto éste lo desplaza.

Como toda revolución puesta en marcha, el movimiento crece al ejer-

cerse y los adolescentes toman el poder dentro del marco institucional reconocido: primero con una senadora, luego con el mismo Max como presidente. El triunfo será efímero: si los jóvenes querían el voto a los 14 años de edad, otra generación menor verá con suspicacia ese privilegio y hará suya la canción de guerra: "No puedes cambiar la forma de las cosas que vendrán" (**You can't change the shape of things to come**).

El film es una caricatura, gruesa, con esa felicidad para derribar blancos que la extrema derecha puede permitirse: tanto las duplicidades, y el mercantilismo del régimen liberal, como la fuerza ejercida por los rebeldes (quienes, por otra parte, ni sueñan con cambiar el sistema sino con utilizarlo para beneficio propio: máxima ironía sobre tantos activistas norteamericanos). Comparada su ferocia con la crítica biempensante de izquierda, siempre preocupada por la ecuanimidad y la perspectiva histórica, la facilidad de este film impone sus ventajas: es una obra de agitación, brutal, sólo guiada por el gusto de su propia malicia, animada además por una fantasía que padece la indisciplina y el desorden de su riqueza.

Si una obvia escasez de presupuesto limitó algunos desarrollos (las concentraciones, donde se utiliza maestro de los **sit-ins** de Washington; los efectos en la vida urbana de las medidas de aislamiento de ancianos), la velocidad misma a la que funciona el film, ese descuido por la prudencia ideológica, su entrega a todas las posibilidades de un punto de partida, son cualidades que es imposible desdenar.

La caricatura de la política de partidos es regocijante: Ed Begley, como un caudillo, pasa de la dignidad herida a responder "sin comentarios" a tenaces periodistas, a clamar "os amo" a las huestes que lo pisotean, a cantar (enfundado en un hábito azul, en el campo de concentración para mayores de 35 años) pidiendo contribuciones para una ilusoria cena electoral. La caricatura del matriarcado es sencillamente una obra maestra del grotesco, gracias a Shelley Winters: obesa matrona que tuvo hijos a disgusto, que acarició turbiantemente los tubos de química de las primeras rebeliones filiales, se somete a curas de rejuvenecimiento para enfrentar al hijo pródigo y célebre, se hace hippie para identificarse misticamente con él, se sueña embaja-

dora plenipotenciaria y termina aferrrada al alambre de púa del campo de concentración, clamando por unas plumas blancas que necesita para su presentación en la corte inglesa. La caricatura de una sociedad que explota a la juventud y termina prisionera del monstruo creado para consumir sus productos, al que envía a morir en guerras asiáticas, pero al que no concede el voto a menos que tiemblen las escalinatas del Capitolio: éste no es el material más feroz de la demoledora sátira.

Quizá hieran más profundamente algunas chispas dispersas: la alegría irreprimible con que las huestes de Max levantan los brazos de senadores, previamente dopados con LSD, echado en el sistema de aguas corrientes; la pandereta y el sombrero napoleónico con que una inesperada Diane Varsi (el más feliz regreso al cine de los últimos años) ocupa su sitial de congresista; una toma de la Winters desplomándose sobre un policía; la mirada durísima de la seráfica hija menor del senador, una cria-

tura rubia en cuyo primer "te odio" late el futuro.

Confuso, pero más estimulante que una epopeya tan limpida como **La batalla de Argelia**; barato, pero sin pudor, sin las disimuladas economías de producción en medio de un despliegue básico, tan evidentes en **Barella**; irresponsable como sólo puede serlo un producto nacido en libertad, que es posible rechazar violentamente o gozar, pero no dirigir; sin gusto ni medida, con un primitivismo refrescante por contraste con la respetabilidad pequeño-burguesa de **Las sandalias del pescador**; con cierta desprolijidad que nadie objeta cuando la firma "una joven promesa" yugoslava, argentino o hindú: **Rebelión en las calles** es el espectáculo más recomendable del momento en Buenos Aires. Hay que verlo pensando en uno de los últimos comentarios imaginativos sobre la sociedad actual, que ha podido atravesar una censura ya férrea, antes que otra empiece a regir lo que los argentinos están autorizados a presenciar.

Edgardo Cozarinsky

Cine Regina

Miércoles 15 - 18.45 / 20.45 / 22.45



Cine Club Mar del Plata

Temporada 1970/Programación Julio



Losey Habla de Modesty Blaise

MODESTY BLAISE (Gran Bretaña, 1966); dirección: Joseph Losey; argumento: historieta de Peter O'Donnell y Jim Holdaway; guión: Evan Jones; fotografía (technicolor): Jack Hildyard; música: John Dankworth; intérpretes: Monica Vitti, Terence Stamp, Dirk Bogarde, Harry Andrews, Michael Craig, Scilla Gabel, Tina Marquand, Clive Revill, Rosella Falk, Joe Melia, Lex Schoorel, Roberto Bisacco; producción: Joseph Janni; asociados: Norman Pringgen/Michael Birkett; duración: 117 minutos; distribución: Fox.

No creo que sea un ataque contraproducente el decir que es una película cómica, no dañaría ni a mí ni a la película. Desgraciadamente, una gran parte del público que buscaba divertirse no la encontró divertida. No me quise burlar de la especie humana; la he utilizado y juzgado, o al menos ésa fue mi intención. Juzgarla con humor, con amargura, con todo lo que la especie humana ofrece. Nunca intenté filmar MODESTY BLAISE a lo "James Bond" y no tuve interés tanto en terminar como continuar la historieta, hacer una película de mucho humor, de mucha risa de varias clases y a varios niveles, lo que al mismo tiempo sacaría a relucir la amoralidad de las películas de James Bond y también, si se me permite decir, ser insuficiencia casual como película.

Un grupo pensó que no debería haber realizado en absoluto esta película; otro pensó que había violado al género humano; otros dijeron que no la podían comprender; y a unos pocos —no tan pocos: alcanzan los seis millones de dólares— les encantó, principalmente a personas que nunca habían oído hablar de mí. MODESTY BLAISE fue destinada para las personas jóvenes de mente espíritu. Es una película amarga. Probablemente la mezcla de amargura y humor, alegría y el hecho de que fue destinada a actuar en varios niveles, aleja a las personas.

Es toda violencia —el film es todo violencia; por supuesto; pero he tratado de usar el elemento alienación en cada escena por dos motivos: uno, para parar cualquier placer de la violencia, hasta el punto en que podría haberla disfrutado sádicamente, y el otro para aclarar la total, insensible y fría aceptación de la violencia que es típica de nuestra sociedad, de nuestro público, de nuestros críticos y nuestros dirigentes. Y demostrarles que no hay ningún valor puesto en la vida humana, y que el matar es indiscriminario. No hay violencia de la que no se burle en mi opinión.

"El film ha sido explotado y en la opinión de mucha gente involucrada en una manera increíblemente equivocada. Al público se le dijo que ésta era una mujer "más peligrosa que un hombre...", una especie de Ja-

mes Bond femenino. Para explotarla de una forma sensacionalista y vulgar como algo que atrae, obviamente, a un público equivocado, y precipita una cierta clase de respuesta reflexiva. Si sólo es otra en la serie de lo que yo considero estas películas obscenas en su efecto, abominablemente filmadas y sin estilo —esto es parte de su efecto y éxito— por lo tanto no resultaría.

Pienso que el resultado final hace mucho por la película, y hace a su manera, exactamente lo que estaba tratando de hacer con la imagen, que era producir sonidos que pudieran apreciarse en varios niveles.

Hay un amplio alcance, desde lo intencionadamente trivial y lo intencionadamente violento, pasando por lo lírico y hermoso. Pienso que es uno de los resultados obtenidos más extraordinarios que conozca, y no ha tenido ni una palabra de apreciación.

Alguna de las cosas que han salido particularmente bien en MODESTY BLAISE han salido casi como improvisaciones para enfrentar las objeciones de las personas que controlan el **copyright** que, entre otras cosas, han insistido en la relación virginal entre Modesty Blaise y Willie, así es que lo consideré como punto principal.

También hay la intención de demostrar que las personas sienten cierto temor a relacionarse sexualmente. Y, en realidad, muy a menudo uno siente una atracción hacia personas con las que trabaja cotidianamente, y al mismo tiempo, instintivamente, uno sabe perfectamente bien que al final alguna vez se acuesta con esa persona, será el fin de lo que usted valora y esa fue una de las cosas que conscientemente traté de señalar entre ellos dos. Francamente no creo que haya resultado, y como dijo un crítico, actuaban como si nunca hubieran sido presentados. Y creo que así era. Actuaban como si nunca hubiesen sido presentados en realidad y yo no les fui presentado.

Joseph Losey.
"LOSEY ON LOSEY".
Tom Milne.

Modesty Blaise o las mujeres al ataque

Ella es la sombra en la pared de nuestro cuarto.

Ella es el sueño que te hostiga en vano.

Pero ahora no tienes que soñar más. Modesty Blaise ha llegado...

Libre, elástica, maravillosa, ávida de vida, la super-mujer Modesty Blaise entró el 7 de mayo de 1966 al Palacio del Festival, en Cannes, del brazo de la Princesa Margaret y de Lord Snowdon. El 17 salió, al fin, un poco desgreñada por las quejas de la crítica contra su hermetismo, y sin un solo premio entre sus zarzas de gata. Era la primera vez que Modesty Blaise y su papá ególatra, el realizador Joseph Losey, salían derrotados de un torneo.

Modesty se había mostrado imbatible con el revólver, el catch, el judo y el karate. Más que eso, trataba de establecer la supremacía de la mujer en la Tierra. Su nacimiento no fue ni simple ni espontáneo. Peter O'Donnell, el dibujante londinense que la creó, había trabajado 20 años en las revistas infantiles y en casi todas las páginas inglesas de humorismo a razón de 20 mil palabras por semana, antes de inventarla y trepar a la fama. Modesty empezó su carrera como heroína de una tira cómica que publicaba el *Evening Standard*. En 1964, la Fox compró por 5 mil dólares los derechos de adaptación de la historieta, y guardó el proyecto en sus archivos. Iba a tratarse de un film barato, no más de medio millón de presupuesto, y O'Donnell se reservaba el derecho de escribir el libreto por 30 mil dólares extra. Pero el éxito enloquecedor de la serie Bond obligó a cambiar los planes. Darryl Zanuck, tuvo entonces, la idea de contragolpear en el mercado con *Flint, peligro supremo* y con *Modesty Blaise*. Elevó el presupuesto inicial a un millón de dólares y encargó el trabajo a Joseph Losey, uno de los dioses del cine moderno.

Con Mónica Vitti como la heroína, el proyecto parecía no admitir riesgos. Sólo que Losey no quería presentarla como la James Bond en polleras. Un día, en Roma, la Vitti lo había llevado a ver *De Rusia, con amor*. Se levantaron luego de media hora: eso era todo lo que él conocía de Bond. Con sus colaboradores habituales, Losey había escrito un nuevo libreto, sin tomar en cuenta la historieta de O'Donnell, pero ateniéndose a las características clave del personaje. Al mismo tiempo, Ernest Hecht, editor de los Beatles y un apasionado del fútbol, pedía a O'Donnell escribir un libro sobre Modesty. Así, el film de Losey iba a ser tan poco influido por la historieta de O'Donnell como la novela de éste por el film.

Pese a toda esa gigantesca hagiografía, la vida de la señorita Blaise no es menos misteriosa de lo que era: su infancia prosperó entre Grecia, los Balcanes y un campo de refugiados de Medio Oriente. A los 20 años empezó a acaudillar una banda internacional, *Filet*. A los 26, retirada ya de los negocios, vive sola en su lujoso departamento de Mayfair, un elegante barrio de Londres, entre Bond Street y Hyde Park. Es allí donde va a buscarla un enviado de la Corona, para encomendarle una misión muy delicada: vigilar que las 50 mil libras esterlinas enviadas por el Gobierno inglés a un sheik árabe lleguen sin tropiezos a su destino, pese a las tentativas de una banda de gangsters.

Modesty no se parece casi en nada a Bond: emprende su expedición al desierto árabe por puro placer; mientras viaja, frecuenta viejos amigos y amantes, se interesa por la pintura, la música, la literatura. Apenas libera a su lugarteniente Willie Garvin (Terence Stamp en el film) de la espantosa cárcel donde lo encierran (en Buenos Aires, para colmo), un avión la deja en Londres, justo a tiempo para asistir al concierto de Yehudi Menuhin en el Covent Garden. Sus rayos laser, sus lápices de labios envenenados, su cinturón que le sirve de arco, son más una diversión que un arma decisiva.

La apertura del film de Losey expresa muy bien ese espíritu: un sirviente camboyano camina por una terraza circular. La terraza da vueltas y deja al sirviente ante una puerta-ventana. Entra en el dormitorio de Modesty, donde ronronean seis máquinas electrónicas. Modesty decide irse de viaje y le pregunta a una de las máquinas qué clase de ropa debe llevar. Descontenta con la elección (los vestidos señalados están en la tintorería), se indigna contra la máquina, que a su vez se indigna con Modesty y dispersa por todo el cuarto, en venganza, sus miles de tarjetas perforadas. Modesty se tira sobre la cama y revienta de risa.

TE QUIERO, AMIGO

Lo más importante de ella no es ella misma sino un compañero fiel, con quien forma una rarísima pareja: ese hombre, Willie Garvin, es el que da sabor tanto al libro como al film. En la película de Losey, la relación entre la super-mujer y este hombre normal ha sido ingeniosamente subrayada por una parodia de las comedias musicales: los dos héroes interrumpen cualquier lucha para preguntarse, cantando, por qué no son amantes.

Una escena final insinúa la explicación: cercados por los enemigos, Modesty y Willie se batén, la espalda de una apoyada en la del otro, contra algunas siluetas fantasmales. Allí, Losey sugiere que los dos no son sino las mitades complementarias de un mismo ser, y es entonces cuando el personaje alcanza una complejidad (y una sabiduría) que jamás hubiera soñado James Bond.

Al lado de Modesty, las pequeñas Blaise han comenzado a ondularse como un terremoto por toda Europa y los Estados Unidos: en Londres acaba de nacer *Barbarella* (el autor: Claude Forest), una historieta que cuenta las aventuras interplanetarias de una cosmonauta futura. En Nueva York, *Evergreen* publica en folletín las aventuras de *Phoebe, el espíritu del siglo*, y la revista *Superman* hace, ahora, combatir a su protagonista con una tal Super-girl que se parece a Modesty más de la cuenta, cuenta.

Los sociólogos piensan que Modesty y sus hermanas están imponiendo una inversión completa de la mitología Bardot. La señorita Blaise es, claramente, la antimujer-niña y la antimujer mujer que simbolizó Brigitte durante casi toda la década última. Ella acaba de destruir ese viejo paradigma de la feminidad que eran las muchachas dominadas por la pasión y el deseo, verdugos y víctimas a un tiempo de relaciones humanas fundadas íntegramente sobre el corazón y el sexo, desprovistas de autonomía social, de independencia moral, e incapaces de existir sino en función

"del otro". Modesty con su limpia madurez, no es ni una militante feminista ni una sufri-gista del amor. No reivindica nada porque tiene todo. De allí que la canción que canta en el film pueda decir: *Es la sombra en la pared de tu cuarto, es el sueño que te hostiga en vano*.

LA MUCHACHA MERCANCIA

Una impresionante ola de vestidos primaverales, cosméticos y productos de cuero amenaza con descargar sobre Europa estas semanas, junto con el lanzamiento del film de Losey y de la novela de O'Donnell. El ejemplo de James Bond ha sido cautelosamente estudiado para este caso: las 18 firmas francesas que contrataron la marca Bond para comestibles, pistolas y sombreros, manejan unos 3 millones de dólares; en USA, la venta de los automóviles Aston-Martin aumentó en un 30 por ciento luego del estreno de *Goldfinger*; en escala mundial, los artículos James Bond se han vendido por un total de 200 millones de dólares. Popeye el célebre marino de las espaldas tardó 35 años para redituar con su nombre el 30 por ciento de esa cifra.

Las empresas europeas de publicidad, luego de un estudio de mercado que les llevó, en conjunto, 18 años de trabajo (sólo Delpire, de París, tardó 6 meses en terminar el suyo), averiguaron que Modesty Blaise es la proyección casi ideal de la mujer, tal como ella se sueña a sí misma en estos tiempos. La marca MB se extenderá no sólo por el territorio de la moda, sino también por los de la decoración, el amoblamiento y las baterías de cocina.

La más importante conquista del film de Losey está en su capacidad para injertar el pop-art en todos los avatares de la vida cotidiana: cada imagen es un catálogo de un bazar prodigioso, con sus vasos de 80 centímetros de alto, sus sillones triangulares de cuero, sus tenedores futuristas, sus baldosas y papeles de empapelar de un total delirio geométrico. El 17 de mayo, cuando el film *Modesty Blaise* salga derrotado del XX Festival de Cannes, Modesty, la super-mujer, ingresa al Panteón de los mitos modernos. "Ella es Zeus y yo soy su Minerva —dijo Losey entonces—. No se equivoquen: ella es quien me ha creado". Que miles de mujeres estuvieran pensando lo mismo entonces, en Londres y en París, es algo fácil de comprobar: en su primera semana de exhibiciones, la obra convocó (entre las dos ciudades) a 320 mil espectadores. Sólo 90 mil eran hombres.

Agosto 1966

Dos veces TE AMO. ¿Por qué la repetición? Los amantes repiten palabras, atribuyéndoles un significado particular, convirtiéndolas en un sonido que se denota a sí mismo, que ocupa cierta duración significante para el locutor, que inventa relaciones, ritmos; el poeta, en su trabajo, suele hacer algo parecido. ¿Por qué dos veces TE AMO? Alguien lo dice repetidamente. Ese alguien debe ser el protagonista. La afirmación es doble, pero ¿a quién va dirigida? Vuelto a morir, Claude Ridder mueve los labios sin que se le oiga. Se dirige hacia un Ausente (¿una mujer, muchas mujeres, la Mujer, la Vida?). ¿A quién puede amar un hombre que se mata? Sólo a un Ausente, irrecuperable. ¿Quién dice dos veces TE AMO? ¿El Claude Ridder que se suicidó o aquel que revive el suicidio? En la pantalla hay uno y entendemos dos.

“...al edificar tus poemas con imágenes que no guardan entre sí ninguna ilación, lo haces para vencer al Tiempo, manifestado en la triste sucesión de las cosas, y a fin de que las cosas vivan en tu canto un glorioso presente; (...) al reunir en una imagen dos formas demasiado lejanas entre sí, lo haces para delimitar al Espacio y la lejanía, de modo tal que lo distante se reúna en la unidad gozosa de tu poema”.

L. Marechal



Cine Regina

Miércoles 26 - 18.45 / 20.45 / 22.45

Programación Agosto

Claude escribe o lee palabras sin sentido que han sido ordenadas en algo parecido a la sintaxis de las palabras existentes.

¿Adónde va la complejidad? Hacia la simplicidad creciente: un deterioro de las organizaciones, el desorden, la muerte.

Montaje que no hace progresar la acción: metáfora del suicidio. El cambio: cero. El destino: sin sentido.

TE AMO, TE AMO

En LOIN DE VIETNAM, film colectivo de 1967, hay un episodio de Resnais y Sternberg, con el mismo personaje. Claude Ridder monologa frente a una mujer callada. Le han propuesto escribir una crítica sobre un libro belicista. Pesa su experiencia de otra guerra y lo que sabe de la contemporánea. Durante el monólogo —mediante él— decide no escribir nada. Callar = apartarse del juego. El silencio = suicidio. ¿Qué hace el escritor que no escribe? Nada. Pero ¿qué hace el escritor que escribe dentro del sistema que detesta? Algo. ¿Para quién?

Durante un experimento científico, una rata y un hombre son enviados a un preciso momento de su pasado: cada uno al suyo. Aunque la máquina se descompone, la rata vuelve —y claro: no podrá contar su experiencia—. El hombre no consigue regresar al presente. “Salta” por su pasado. No se “fija” en ningún momento.

“Me matas, me haces bien”, dice la protagonista de HIROSHIMA, MON AMOUR.

"Como HACE UN AÑO EN MARIENBAD, su film más reciente es la persecución de una mujer fascinante y elusiva por los laberintos del propio pasado; como en MURIEL, son los mecanismos humanos para recordar y comprender los que destruyen irremediablemente, los que consagran el misterio. Poco importa que el film termine sin que sepa a ciencia cierta si el protagonista mató a su problemática amante; en cierto sentido, lo hizo por el mero hecho de amarla, por respetar un verso de Wilde: "Every man kills the thing he loves". (Todo hombre mata aquello que ama).

E. Cozarinsky

En la creación poética suele aparecer con frecuencia el sentimiento de haber perdido algo irrecuperable: la juventud, el amor de alguien, la dicha de un momento único, la inocencia, etc. También lamenta el poeta sus dolores o miserias actuales, pero el énfasis cae sobre aquello que no está más y permite comprender el significado de lo actual: la tristeza, la decadencia, la rutina, la corrupción. La necesidad de restaurar lo ausente, genera la escritura de poemas o intentos (no artísticos: reales) de continuar o repetir lo anterior. En el poema, la ausencia no desaparece. Es confirmada como algo irrecuperable. En el poema se satisfacen ciertas necesidades: sólo aquellas referidas a la estructura del poema. Las necesidades anteriores, de las cuales la escritura aparece como función, quedan abiertas, reclamando satisfacción. El desequilibrio del poeta, ha generado una estructura ordenada que sigue pidiendo equilibrio a los lectores.

Sin orden. Comenzando por algún lado:

a) en un tren, Claude Ridder cuenta a un amigo, que una vez encontró a una mujer que le pidió ser enjabonada mientras se bañaba; él lo hizo y nada más sucedió entre ellos; desde entonces, dice, la ve en sueños;

b) en la oficina de la editorial: una mujer llama la atención de Claude, desde el fondo, en un entresiso: ella sonríe, saca una pierna y la estira: está en una bañera;

c) Claude llega a visitar a una amiga; una voz femenina le dice que no la encontrará: la mujer le habla desde el baño; pide que la ayude a enjabonarse la espalda. Claude avanza hacia ella y el espectador ve dos imágenes de la mujer, en dos espejos que enmarcan a Claude. La mujer ha dicho poco antes "¿cuál prefiere: la de la derecha o la de izquierda?".

El orden que propone el film no es alfabético, tal como yo escribí, ni címbala, como sería lógico. No hay orden entre los fragmentos íntimos de la peripécia de Claude Ridder, presentados sin cronología y repetidos muchas veces en distintas combinaciones, ordenados de tal modo que no puede advertirse ningún orden. Y la serie de fragmentos no es homogénea: uno parece corresponder a algo real (a); otro es evidentemente imaginario (b); otro puede también corresponder a un sueño o ser el encuentro real (c). ¿Cómo saberlo? Un film suele ser una cantidad de fragmentos de película, pegados de tal manera que el espectador ve luego una continuidad. En este caso, ¿el pegado ha sido casual?

Debo reconocer lo que Freud proclamaba hace mucho tiempo: que el contacto con un film es desde todo punto de vista un contacto erótico. (...) ¿Por qué comencé a escribir y realizar films? Yo era ingeniero. Tenía una profesión que encontraba fascinante, que me suministraba una posición y dinero. Repentinamente comencé a escribir cosas extrañas que a nadie le interesaban. Un psiquiatra podría interesarse en esa transformación. (...) Me he preguntado a menudo si hay algo en esto que pudiera tener relación con el tipo de revelación de sus particularidades sexuales, por decirlo en términos delicados. Esta particularidad que por un lado lo aparta y por otro lo movió a afirmarse con los demás en los términos de aquél que realmente conoce la verdad. Estoy convencido de que mi trabajo como director y escritor está ligado estrechamente a mi vida erótica.

Cuando Flaubert comenzó a escribir, fue por motivos eróticos. En la actualidad, la gente lo dice con mayor franqueza. Es más consciente de ello. (...) los artistas han comprendido que no hay razones para camuflarlo, que, por lo contrario, tendrían que estudiar su erotismo y para ser honestos, tendrían que subrayarlo.

A. Robbe Grillet

Durante siete años de relación con Claude, la mujer no ha sido vista por ninguno de sus amigos. Nadie la conoce. No tiene parientes. Carece de documentos. Claude dice haberla matado. ¿Existió alguna vez?

○ En su habitación de hotel, frente al mar, en verano, Claude habla con su amante por teléfono; le describe el paisaje, sin interrupciones. ¿Alguien lo escucha?

● en el cuarto de la amante de Claude, ahora despojado de buena parte de su decoración, un hombre se presenta en francés como inspector de policía, pregunta a Claude si habla inglés y éste responde que sí. Debe suponerse que esto sucede en Glasgow y que los personajes hablan en inglés.

● una rata blanca aparece repentinamente en una playa, junto a Claude y su amante. Debe suponerse que procede del laboratorio donde años después Claude será introducido en una máquina del tiempo.

● una misma colcha roja aparece en distintos lugares donde Claude ama a alguna mujer, donde se mata.

△ la mujer no puede sobrevivir (enloquece) = la obra no puede desarrollarse y estructurarse (se deteriora).

△ encuentro (o invención) de la mujer = escritura (o filmación) de la obra (de Claude o Resnais).



Cine Club
Mar del Plata

—Claude Ridder emerge del mar, donde la exploración le ha revelado peces, pulpos, monstruos.

—Claude Ridder emerge repetidamente del futuro (mediante que no puede rescatarlo)

la máquina del tiempo descompuesta —"pescarlo"— ni evitar las repeticiones del envío.

—Claude Ridder se acerca a la mujer que lo espera en la orilla del mar.

—Claude Ridder se acerca a la mujer retrocediendo (rocas en pendiente, patas de rana: se acerca de espaldas).

El verso de Wilde propuesto por Cozarinsky no explica nada, pero no hay por qué abandonarlo. Si existe una afinidad con TE AMO, TE AMO, es la vez oscura y atractiva. Pero ¿a qué tipo de amor se refiere Wilde? No al que coincide con los usos "naturales" y por lo tanto, es capaz de crear vida, reproducirse en el amor, modificar al ser amado —no al

"objeto"—, según leyes que no son inventadas por alguien en particular, sino por la especie. La obra de Resnais abunda en personajes que manifiestan un amor frustrado por marginal, improductivo; por lo tanto, sólo generador de muerte. En HIROSHIMA, MON AMOUR, la mujer pide al japonés que la destruya: ¿por el coito? ¿o ser destruida en sus recuerdos?

¿quiere olvidar o efectivamente morir? Imposible responder. El olvido tan deseado, se parece a la muerte. En HACE UN AÑO EN MARIENBAD, el hombre llega hasta la mujer, después de una compleja seducción, pero sólo hasta ella: no la penetra, no va más allá de la imagen (¿un espejismo?), no la confirma como materialidad. Apenas busca en ella un objeto masturbatorio.



Temporada 1970

TE AMO, TE AMO

TE AMO, TE AMO (Je t'aime, je t'aime, Francia, 1968). Dirección: Alain Resnais. Argumento y guión: Jacques Sternberg. Fotografía (eastmancolor): Jean Boffety. Música: Krzysztof Penderecki. Escenografía: Jacques Dugied. Montaje: Colette Leloup. Intérpretes: Claude Rich, Olga Georges-Picot, Anouk Ferjac, Marie-Blanche Vergne, Carla Marlier, Alain McMoy, Yves Kerboul, Vania Vilers, Van Doude, Dominique Rozan. Producción: Mag Bodard-Parc Film. Duración: 92 minutos. Distribución: 20th Century Fox. (Filmado en el otoño 1967 (setiembre a noviembre). Exteriores en Bruselas y Francia. Interiores en París).

¿Pueden luchar los artistas? En la época de la peor opresión ejercida por Hi-yeh, un escultor preguntó a Me-Ti qué motivo podía escoger para permanecer dentro de la verdad y, sin embargo, no caer en manos de la

policía. Esculpe una mujer encinta, una mujer de la clase obrera, aconsejó Me-Ti; haz que contemple su vientre con expresión afligida. Así habrás dicho mucho.

B. Brecht

—Claude Ridder emerge del mar después de una exploración prolongada bajo la superficie.

—Claude Ridder emerge en el pasado (máquina del tiempo mediante) proveniente del presente.

Una prosa puede corromperse como un bife de lomo. Asisto desde hace años a los signos de podredumbre de mi escritura. (...) Mi prosa se pudre sintácticamente y avanza —con tanto trabajo— hacia la simplicidad. Creo que ya no sé escribir "coherente".

J. Cortázar

- en una cabina telefónica llena de agua, un hombre habla y —naturalmente— suelta un hilo de burbujas.

Un hombre que trabaja eficaz y rutinariamente en una oficina, encuentra una mujer incapaz de hacer o aprender nada útil. La convierte en su amante y vive con ella siete años, transformándose en escritor.

El suicidio es la mayor Utopía, el plan más completo que puede hacer alguien con su vida. Supone que el Destino de alguien ha sido calculado en toda su extensión vaga o clara; y ha sido reducido a una sola opción.

El juego de múltiples posibilidades no siempre evidentes, ha sido simplificado. Ese alguien decide dar forma a su destino, poniéndole fin con su propia mano. Los bonzos vietnamitas y los estudiantes europeos y americanos de los últimos años, proponen el suicidio como protesta: muda pero inequívoca.

- varias mujeres se parecen: por la forma de la cara, por el peinado, por el encuadre. Una mujer parece varias mujeres: por la forma de la cara, por el peinado, por el encuadre.

encierro en la máquina = encierro en la imaginación
limitado poder de la máquina = limitado poder de la imaginación
la máquina conduce a la muerte = la imaginación conduce a la muerte
Claude construye tal vez una amante reuniendo presencias de unas y ausencias de otras. Construye tal vez una obra reuniendo el recuerdo y la previsión, la experiencia y el deseo. También Resnais. Pero la construcción fracasa: no hay significación que sea exclusivamente personal. El mundo histórico la destruye. Resnais lo constata mediante una construcción que continuamente fracasa.

Aceptar algo, para rechazarlo después.

"Estoy por el cierre de escuelas y universidades. Por la ignorancia. Nivelándose con el más pobre de los culés y empezando de nuevo".
"¿Nivelándose con la locura?" "Tal vez. Un loco es alguien cuyos prejuicios esenciales han sido desruídos: los límites de sí mismo. (...) Por favor, entienda: todo somos Judíos Alemanes, todos somos extranjeros. Este es un slogan de la revolución de Mayo. Todos somos extranjeros en nuestro Estado, en nuestra sociedad, en nuestros oscuros manejos".

M. Duras

Ramos Generales: Surtido por Oscar Garaycochea en Agosto de 1970.

"Siendo una manera de traducir las modalidades del pensamiento, todo lenguaje se refiere necesariamente a las operaciones de la mente, que consisten en concebir, juzgar, razonar, ordenar, según las relaciones de analogía, consecuencia o causalidad".

J. Mitry

¿De acuerdo a qué convención consideramos en un film que unas imágenes corresponden a la realidad y otras a lo imaginario? En el cine tradicional, el espectador era preparado por el pasaje de un orden a otro, mediante ciertos recursos retóricos: esfumado de una imagen en otra, posiciones inusuales y objetivos que dieran una imagen vaga para lo "imaginario". Pero en TE AMO TE AMO las imágenes reales o imaginarias se suceden sin efectos codificados que ordenen la percepción. La presencia de una mujer bañándose en una oficina, carece de mediaciones que la califiquen. Al espectador le corresponde juzgar si es posible o no.

No hay verosimilitud asegurada. Y una vez calificada, esta imagen no sirve como mediadora de ninguna otra: la siguiente presenta la necesidad de un nuevo juicio. Probable e improbable, real e imaginario, sucediéndose "naturalmente", destruyen la tradicional seguridad del espectador cinematográfico; en el film, lo que aparece es lo que aparece o es algo distinto: recuperamos la metáfora.

acercarse (retrocediendo) = alejarse (visto al revés el proceso).

experimento de la máquina = recuerdo.

descompostura de la máquina = cálculo del futuro que conduce al suicidio.

Cine Regina

Miércoles 8 - 18.45 / 20.45 / 22.45



Cine Club Mar del Plata

temporada 1970 / Programación Julio



Prisioneros de una Noche

PRISIONEROS DE UNA NOCHE (Argentina, 1960); dirección: David J. Kohon argumento y guión: Carlos Latorre (de un guión al principio denominado "Gente de la noche"); fotografía (Blanco y Negro): Alberto Etchebehere; música: fragmentos del concierto en Re, de Vivaldi, grabado en clavicordio por Wanda Landowska, alterado en película por medio de alteraciones de velocidad; fragmentos del tango "Los mareados" de Juan C. Cobán, en dos versiones: la orquesta de Aníbal Troilo, cantando Fiorentino y el Octeto Buenos Aires de Astor Piazzola; fragmentos de "Stereo 13" de Horacio Malvicino; intérpretes: María Vaner, Alfredo Alcón, Osvaldo Terranova, Juan J. Edelman, Helena Tritek, Salo Vasachi, Ovidio Fuentes, Alejandro Oster; producción: Germán S. Calvo; duración: 87 minutos.

Entrevista a David J. Kohon

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

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

En la búsqueda, yo hice una mezcolanza de música: puse el concierto de Vivaldi a 78 r.p.m.: (el mismo que va a 33), cortado directamente con "Los Mareados" en armónica, con una música de jazz de "Stereo 13" de Malvicino, que se había escuchado en el puerto durante la pelea, y una interpretación tropical de "rock". Es decir: si la imagen muda tenía ya un carácter un poco alucinatorio, esa mezcla acentuaba el carácter. Además ese método, curiosamente, era realista naturalista, porque cuando uno va caminando por las calles de Buenos Aires en el centro y se da la coincidencia de que escucha música, se le arma un batibondo de ese tipo. Lo que más me interesó de la música de "Prisioneros de una noche" fue poner Vivaldi, que era una idea que ya tenía cuando estaba haciendo el encuadre. Hablando sobre el problema de la magia, alguien me habló de música electrónica. Yo dije no, eso es "cafishears", porque con música electrónica indudablemente se va a transformar automáticamente en una cosa muy extraña. Cualquiera puede hacerlo. Pero vamos a hacerlo irreal, o, mejor dicho, poniendo algo mucho más absurdo que

música electrónica, pero no insólito en sí, como es Vivaldi, ahí en calle Corrientes, y además ralentizado. Puede parecer completamente disparatada. Sin embargo, parecía que de alguna manera subconsciente, hubiese tenido presente ese ritmo al filmar. Porque cuando el composito comenzó a ponerla, fue cayendo tan exactamente, que no hubo prácticamente que tocarla ni agregarle nada. Trabajé con una melodía, como se hace siempre, pero cambiándola: "Los Mareados" está por Troilo en el camión de publicidad, después está en armónica en el tren, después silbada por Alcón en el vagón que le sirve de habitación y después está en el salón de la academia de baile, por Piazzola (me costó bastante trabajo adecuar los movimientos de los bailarines al octeto). El tema leit-motiv de la noche en Buenos Aires, era Vivaldi, la magia, esa cosa que ha nacido durante el día y tiene su culminación en la noche que los rodea, ese mundo al mismo tiempo ajenos a ellos, pero que ellos y el espectador tienen que ver de una manera muy especial. Lo mismo en el parque de diversiones y en todo momento en que ellos están unidos.

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

DJK — No de una manera muy marcada, no lo marqué mucho, sino que más bien trabajé de manera indirecta, tratando de crear un clima. María Vaner tiene de por sí un encanto propio, una magia propia. Yo no se la quería destruir para que me imitara a mí. Yo no tengo ningún encanto. Ella tiene algo, que ella misma no controla, y mi función ahí se limita a controlar. Lo gracioso es que las críticas más severas que tuvo "Prisioneros de una noche" en el círculo de la empresa productora, fueron precisamente centradas en la voz de María Vaner que, decían, estaba monocorde, que no se escuchaba nada, que era una cosa anodina. Incluso llegaron a proponerme el doblaje por otra actriz. Proposición que rechazé. Incluso que Alcón estaba mal también, pero que en el caso de María Vaner había que doblarla con otra actriz. Yo pienso que para ese personaje estaba perfectamente bien, estaba monocorde porque yo lo había buscado así. No creo que lo monocorde sea un error en sí mismo, hay momentos en que debe ser monocorde. Además en la vida común no hay tantos tonos como se cree. Yí detesté al actor "actor", que encuentra un tono para cada palabra.

Si María Vaner habla del tiempo, de ésto, de lo otro, qué notable, qué sé yo, hace calor, y veinte cosas más que no tienen importancia, sino como contexto poético muy interno, y yo la desato al comienzo, ¿qué tendría que hacer al final, cuando ella dice simplemente: "Sí. Yo lo maté"? Tendría que hacerse la Sara Bernhardt. En cambio ese final tiene efecto porque yo no uso énfasis ni primerísimos planos, en toda la película.

—Es el único Primer Plano de toda la película.

JDK — Prácticamente, el único "primerísimo" plano. Y esa fue la otra objeción que, con la voz de María Vaner, fueron las dos más importantes. Por ejemplo me fue muy discutida la despedida de ellos dos, abrazándose en figura entera. Se me dijo que la emoción se consigue sólo con primeros planos. Son dogmas, y a mí no me gustan los dogmas. Esto no quiere decir que no se pueda conseguir emoción con P:Planos, pero también se puede conseguir con dos figuras chiquitas dentro del cuadro, invadidas por el ambiente. Es más, yo no pude hacer ahí lo que quería, y era un travelling hacia atrás de 50 metros que los dejara bien, bien chiquitos; no me alcanzaba el tiempo, ni los rieles, ni nada. Hubiese querido dejarlos chiquitos, solitos en la esquina, que quedaran solos. Desamparados. Entonces, justo en el momento que necesito en "golpe" en la película, ahí sí meter un gran P.P., y entonces sí tiene efecto.

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

DJK — En "Tres veces Ana" hay tres temas, tres enfoques, tres estilos distintos, que tratan en conjunto de conformar un estilo único, aunque progresivo. No una unidad en un nivel superficial, sino en profundidad. También ocurre en "Tres veces Ana", que la exigencia y la pretensión son mucho mayores y por ello cualquier error aparece mucho más grande. A

"Prisioneros de una noche" podría definirlo como una búsqueda de estilo. En ella no tuve que ceñirme a nada, ni siquiera a un rigor conceptual, lo que me permitió jugar con mayor libertad. Para mí "Tres veces Ana" es una película mucho más importante. Admitiendo que puede ser menos brillante que "Prisioneros de una noche", es mucho más rigurosa. Aquella es un pretexto para largarme a filmar y en ella puedo hacer todo lo que se me ocurra dentro de las limitaciones materiales bastante considerables, porque no tengo ningún compromiso. Creo que si me investigara yo mismo como director, muy a fondo, podría descubrir que mi actitud es: la realidad es así, vamos a ver cómo es la realidad, y cuando veo que esa es la realidad, comienza la desesperación: eso no puede ser. Y empieza el caos.

—¿Eso es a la vez cronológico en usted? ¿Por qué "Buenos Aires" tiene más enojo suyo frente a la realidad?

DJK — Lo que pasa es que "Buenos Aires" tiene un tema que permite demostrar ese enojo en una forma muy directa y además el espectador lo siente más porque ve cosas que son muy explícitas. Está hecho con medios muy directos. Incluso el planteo argumental es muy simple: oposición, contraste y nada más. Pero tras ese deseo, hay otra oposición, esa vieja oposición no a un problema social, sino a la realidad, que en "Buenos Aires" parecerá más violenta, porque el tema es más violento. Yo creo que en "Tres veces Ana" parecerá más violenta, porque el tema es más violento. Yo creo que "Tres veces Ana" o en "Prisioneros de una noche" hay el mismo enojo. En "Tres veces Ana" más que en "Prisioneros de una noche". En ésta el enojo está muy encubierto, es muy sutil. Cuando leí el argumento de "Prisioneros de una noche" me empeñé a interesarme el final. Cuando vi como Latorre resolvía ese final, me entusiasmó, porque es justamente ahí donde el libro podía hacerlo mío, asimilarlo totalmente. En cuanto a la repulsión o rechazo de la realidad (a esta realidad) creo que está en las tres películas en igual cantidad y calidad sólo que los temas son distintos. Creo que mejor se advierte en el estilo, en la forma cómo en determinado momento el estilo se me convulsiona. La cámara da la impresión —aclaro que todo no lo premedito, lo estoy descubriendo ahora en base a las preguntas de ustedes— de un pájaro en una habitación (aunque la frase parezca muy cursi), que choca contra las paredes cuando quiere volar; no puede hacerlo, choca contra la realidad. Eso ocurre cuando ya están analizadas todas las salidas posibles y se ve que no hay ninguna verdadera, auténtica. Entonces, en la forma eso se expresa de esa manera, al principio calmósamente, sin empezar de entrada a desesperarse, hay una expresión de la realidad, no digo análisis, porque no soy analítico, de todos modos es una expresión de la realidad, tal como yo la veo, por supuesto. No digo que ésa es la realidad. Cuando se ve que esa realidad no ofrece salida, en el momento de mayor angustia, hay una especie de manoteo ciego: es eso del pájaro en la habitación. Es algo desesperado, como la búsqueda de Alcón, o la montaña de Vidarte, ahí la cámara y el montaje llegan a hacer todo lo que yo puedo hacer con ellos en ese momento.

Es como un grito de la imagen, una cosa así, un poco desesperada que se da en todo: montaje, movimiento de la cámara, en la forma. No me interesa por su "brillo", sino por su entrelínea. En eso creo que puede haber una relación entre las tres películas, con la aclamación de que son cosas que estoy descubriendo en este momento. —Más espontáneamente imposible—. No lo pienso: hay algo que me induce a trabajar de una manera. Ahora descubro que puede ser esa la razón. Puede que no. Estamos entrando en un terreno muy oscuro. Estamos casi psicoanalizando las películas.

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

DJK — Yo creo que "Prisioneros de una noche" es una película sobre una pareja desamparada, por una parte y por otra, sobre una pareja en la que sus integrantes no están nunca al mismo nivel. Es decir, ella lo supera en todo. En madurez: ella es mucho menos inocente, menos "chica" que él. Lo supera en comprensión de lo que está ocurriendo, y lo supera también en capacidad de amar; tanto como para llegar al crimen de una manera fría, alevosa, muy distinta a Martín que sí encuentra a Brenda en el centro lo destroza, pero únicamente en ese momento de pasión. En cambio Elsa, aparentemente, y sobre todo por la forma en que está dado, ha premeditado muy bien el asunto. Es muy superior a él en cuanto a su capacidad de dar. En todo es más madura, más adulta. Ese desnivel crea una pequeña barrera. Incluso el argumento tiene una trampa. Supongamos que sí, que la llevan presa. ¿Por qué termina ahí la película? Dadas las circunstancias en que se produjo el hecho, puede tener muy poco tiempo de cárcel. Creo que esa pareja estaba condenada a desintegrarse, a destruirse, pasada esa noche. El libro original se llamada "Gente de la noche", cuando la terminamos tuvimos que cambiarlo por "Prisioneros de una noche", porque el primero estaba registrado. Ahora estoy contento de que haya sucedido así.

Esa pareja está ahí esa noche, y a partir de ella no existe más. No existe más porque va a ocurrir lo que ella presume: va a llegar el momento en que él le eche en cara cosas, etc.; ya están condenados. El sí, es un individuo que puede comenzar una nueva vida. Ella, es muy difícil. Con todo lo de melodrama y folletín que puede haber en todo esto, pero así es. En ambos casos, el problema más importante que liga a "Prisioneros de una noche" con "Tres veces Ana" es la soledad. En el caso de "Prisioneros de una noche" es la soledad de una pareja frente a la realidad. En el caso de la primera Ana también y en el caso de los otros es la soledad individual de cada uno. De todos modos, la soledad de la pareja frente al ámbito también les descubre una soledad individual.

Realizada por:
Armando Blanco
Mario Bohoslavsky
Eduardo Comesña
Oscar Garaycochea

Cine Regina

Miércoles 1º - 18.45 / 20.45 / 22.45



Cine Club Mar del Plata

temporada 1970

Programación Julio



Dos Almas en Pugna

Francis Ford Coppola

Dos almas en pugna (*The rain people*, USA, 1969); dirección, argumento y guión: Francis Ford Coppola; fotografía (technicolor): Wilmer Butler; música: Ronald Stein; intérpretes: Shirley Knight, James Caan, Robert Duvall, Marya Zimmet, Tom Aldredge, Laurie Crews, Andrew Duncan, Margaret Fairchild, Sally Gracie, Alan Manson y Robert Modica; producción: Bart Patton/Ronald Colby; duración: 100 m.; distribución: Warner Bros Seven Arts.

Pocos directores reflejan tan bien como Francis Ford Coppola el tono de Hollywood, hoy. Su posición no es la del director joven tradicional, a la espera de que la gran industria le dé una oportunidad, ni la del independiente de Nueva York, el cineasta **underground** que protege su salud moral manteniéndose al margen del Establishment. Coppola puede ostentar un currículum contradictorio: estudió cine (en la Universidad de California, en Los Angeles) y lo practicó en las tareas más humildes, al lado de Roger Corman, para American-International (inventar libretos en inglés, no sólo diálogos, para oscuros films soviéticos de ciencia-ficción, camarógrafo, sonidista, director de diálogos y de segunda unidad); ganó premios académicos con algún guión y se estrenó como director con un intento de pornografía modesta para el circuito sexy del Pacífico. No hay conflicto, sin embargo, en este cúmulo de tareas que pueden suscitar el reproche de oportunismo o irresponsabilidad. Coppola declara, sencillamente: "Tenía unas ganas enormes de hacer películas; no de leer sobre ellas o de verlas, sino de hacerlas".

Sus labores más conocidas como guionista fueron la adaptación de una obra breve de Tennessee Williams, **This Property Is Condemned**, que Sidney Pollack dirigió con el mismo nombre (*Una mujer sin horizonte*, 1966) y la participación en el guión de **Is Paris Burning?** (*¿Arde París?*, 1965) de René Clement. Pero ya en 1963, Coppola había tenido una oportunidad inesperada. Estaba en Inglaterra, filmando exteriores para **The Young Racers** (*Carrera con la muerte*), cuando Corman, fiel a su reputación, decidió que la estación era aprovechable para una segunda producción, rápida y barata. Así surgió **The Haunted and the Hunted**, un film de terror realizado en Irlanda, que Coppola logró dirigir en libertad aunque su patrón-mentor habría de alterarla en el montaje.

Ya eres un hombre fue, tres años después, su segundo film y consolidó su relación con Seven Arts, compañía que lo había contratado como guionista. Comedia entre intimista y disparatada, la película tiene un encanto particular, no dañado por su franco eclecticismo. Su realización siguiente, **El camino del arco iris**, adaptó un musical de los años 40 y en medio de la filmación fue convertida por Warner en una producción más cara de lo previsto: decisión infeliz, visible por ejemplo en una torpe ampliación a 70 mm que amputó los pies de Fred Astaire en varios números musicales. **Dos almas en pugna** es el más libre y personal de los films de Coppola. Lo filmó en el camino, con un verdadero estudio montado en siete camiones que cruzaban el país siguiendo a la protagonista y un equipo (para Hollywood) reducidísimo, de una docena de personas. El film obtuvo un premio en el Festival de San Sebastián.

Nacido en 1940, Coppola ha obtenido, y espera mantener, una independencia no agresiva, quizás comparable con la de Truffaut en Francia. Le gusta ejercer su talento en géneros diversos, o fuera de todo género, pero dentro de una organización que permite a sus films alcanzar a un público lo más amplio posible. Hoy, en Hollywood, encarna como nadie una síntesis de lo viejo y lo nuevo.

E. C.



La Huída, el reencuentro

Al amanecer, una mujer abandona el lecho donde el marido duerme y se echa al camino; podría ser el principio de **La motocicleta**, de Mandiargues, o de su afectada versión cinematográfica. Pero hay algo inequívocamente norteamericano en la historia siguiente: como **Huckleberry Finn**, o como su reverso oscuro (**A sangre fría**, de Capote), ésta es una travesía que de algún modo también es el descubrimiento de un país y el de sí mismo. No es casual que, puesto a novelar los Estados Unidos, el mismo Nabokov haya elegido la estructura itinerante de **Lolita**, las carreteras interminables, los moteles regulares.

Hay una discutible entraña literaria en las figuras convocadas por el realizador Francis Ford Coppola. Esa mujer de Long Island, cuyo embarazo precipita la crisis de sus relaciones conyugales; ese jugador de rugby a quien una lesión deportiva ha confinado a un limbo de placidez y obediencia; ese policía caminero cuya vida privada es la caricatura del orden que pretende guardar, soportan reminiscencias de un mundo de ficción que Tennessee Williams y William Inge difundieron. Más que en la anécdota, es en la impostación de los conflictos donde surge ese linaje: en la conducta inarticulada, en la violencia de toda relación emotiva que viole pautas que la sociedad le fija.

En **Dos almas en pugna** importa menos la historia de una mujer que huye del hijo no nacido para encontrarse en el papel de madre de un adulto pueril, que la presencia de esos tramos de camino mínimamente variados, la luz del amanecer y la del crepúsculo, los cuartos anónimos de un motel o las cabinas telefónicas como único lazo con el mundo abandonado. Coppola no vacila en apelar al bien provisto almacén de recursos donados por Resnais y Antonioni al cine contemporáneo, pero su uso de esas comodidades es discreto y se integra perfectamente con la respiración del film. La ex novia del jugador de rugby, hoy áspera, surge brevemente del pasado prendiéndose en el sweater el broche típico con que los estudiantes norteamericanos sellan un noviazgo; ese flash no es un toque sentimental sino una observación concreta: rudeza y emotividad son dos caras de una burguesía que no se arriesga.

La construcción del film puede ser débil, su impostación veladamente literaria, el final un falso desenlace que se oculta. Pero su tono es uno y sostenido. Como la excepcional interpretación de Shirley Knight, posee la misteriosa atracción que sostiene al film.

E. C.

Filmografía de F. F. Coppola

1963 — **The Haunted and the Hunted** (en USA: **Dementia 13**). (Inédita en la Argentina.)

1966 — **You're a Big Boy Now** ("Ya eres un hombre").

1967 — **Finian's Rainbow** ("El camino del arco iris"). (En la Argentina se estrenó reducida de 142 a 105 minutos.)

1969 — **The Rain People** ("Dos almas en pugna").

Cine Regina

Miercoles 3 - 18.45 / 20.45 / 22.45



Cine Club Mar del Plata
temporada 1970

Programación Junio



El Pisito

Entrevista a Marco Ferreri

—Entramos en "El pisito" directamente. "El pisito", como tema, ¿por qué te interesaba tanto? ¿Tú conocías la novela antes, naturalmente?

—Sí, yo había leído la novela de Azcona. Antes leí "Los muertos no se tocan, nene", que también quería hacer. De ésta hablé con Berlanga, que no quiso hacerla. Me fui a Alhama de Aragón, mientras, él estaba rodando "Los jueves, milagro". Se le propuso "Los muertos...", porque yo no pensaba dirigir, y él no la quiso hacer. No le gustó. Después leí de Azcona "El Pisito". Me gustó por el tono, porque era un asunto verdadero, un asunto bien llevado. Puede ser también porque yo estaba aún bastante influido por el neorealismo italiano; pero veía en "El pisito" una superación de esta fórmula del primer período neorrealista: un neorealismo más moderno, más actual en aquel momento. Pienso que "El pisito" es una película neorrealista hecha con una fórmula, ésta del humor negro —yo no quiero hablar de humor negro porque no pienso que

EL PISITO (España, 1958/59); dirección: Marco Ferreri e Isidro Ferry; argumento: novela "El pisito" de Rafael Azcona; guión: Rafael Azcona y Marco Ferreri; fotografía (B y N): Francisco Sempere; música: Federico Contreras; intérpretes: Mary Carrillo, José L. López Vázquez, Concha López Silva, José Cordero, Celia Conde, Angie Alvarez, María Luisa Ponte, Andrea Muro, Gregorio Saurar, Tiburcio Cámara, Manuel Agustina; producción: F. García Garcolea y J. Palomares para Documento Films (Madrid); duración: 80 minutos; distribución: Libra.

haya—. Es un cine neorrealista con un estudio diferente, estudio diferente de los personajes, pero no es una película de humor, un libro de humor. "El pisito" me gustó absolutamente; me gustó el ambiente. Y decidí hacer esta película.

—Bien, tú conocías ya en ese momento la obra de individuos como Valle Inclán, con sus "esperpentos", o bien la pintura negra de Goya, una serie de precedentes de los que después se ha hablado con respecto a "El pisito", y que quizás sean una constante de España.

—Lo extraño de esto es que yo a Valle Inclán le he leído mucho más tarde. Yo no leo mucho. Berlanga dice que él no lee mucho; yo, tampoco. Yo a Valle Inclán le he leído en español; me interesaban los picarescos, como el "Lazarillo", "El buscón..." Yo conocía más estos picarescos; de Valle Inclán leí luego sus obras, y toda la generación de escritores modernos la he conocido después. Al tiempo de leer "El pisito" aún no había leído nada de Valle

Inclán. Conocía a Goya, sí. Pero creo que esta visión del mundo es porque es así; lo que sale en la película es porque está en el aire, por la calle, tanto los personajes como los ambientes. Esta fuerza que hay en el ambiente y en los personajes es lo que se ve en mis films.

—Es decir, tú, como observador que llega a España, encontrarás quizás una serie de cosas que no podrás encontrar en otro sitio, ¿no?: unos tipos, una forma de vivir, una filosofía de las cosas... Tú esto lo ves muy español; no sé; es que a nosotros nos resulta muy difícil porque estamos aquí siempre. Tú llegabas con una visión nueva, a ti te podía sorprender...

—Sí, hay una fórmula de vida que es bastante diferente, una mentalidad española diversa de la italiana, o la francesa. Diferente aparte de todas las raíces; es una diferencia que está en los siglos y también en una situación actual —claramente diferente de la situación actual italiana, y un poco menos de la situación francesa—. En este momento,

en Italia, en Francia, en el resto de Europa no hay lo que hay en España. Hay también otra forma de Gobierno y esto determina un cambio, una manera de vida clara, precisa y diferente que juega en todos los factores.

—Pero lo que es sorprendente es que en el lapso de tiempo desde tu llegada a España hasta empezar "El pisito", hayas captado nuestro ambiente, porque realmente en el cine español al año puede que haya un par de películas, como mucho, en que se dé este ambiente. Y venir un extranjero a España y presentarnos "El pisito" es un descubrimiento de España incluso para nosotros...

—Bien, pero esto no lo sé; no creo que sea muy difícil... Es muy importante también pensar que este período es una época en la cual yo he estado mucho en la calle, sufria bastante, porque hasta "El pisito" yo tenía muy poco dinero. Era un hombre que estaba en la calle, tenía que vivir en medio de estos tipos. Verlos y sacarlos. Puede que haya visto más las cosas de unos que de otros, pero yo me he limitado a retratar una sociedad que estaba al alcance de mi mano, que estaba en los bares, que estaba en las casas.

—Pero es que esto mismo sucedía por entonces con Azcona, que Azcona no era conocido. Azcona ha pasado muchas aventuras por Madrid. Entonces, la afinidad para poder trabajar tal vez haya sido por unión con ese pueblo con el que vivíais vosotros.

—Sí pero hay una afinidad, porque él ve las cosas como yo y las ve en una forma que es la misma forma en que yo las veo. Es una afinidad...

—Visual...

—Visual, no; también es espiritual. De todas maneras, es una afinidad, porque yo, en el mismo momento en que leí "El pisito", me gustó. Me gusta "Los muertos no se tocan, nene"; veía en "El pisito" y en "Los muertos..." una base real, una obra de poesía. Por eso pienso que este encuentro mío con Azcona fue un encuentro bastante feliz. Yo ahora, por ejemplo, para mi trabajo en Italia, me llevó a Azcona, y sé que él verá en Italia las cosas que veo yo.

—Lo que pasó es que cuando nosotros vimos "El pisito" por primera vez, cuando se estrenó, llegó en un momento muy malo para la cinematografía española, en el sentido de una carencia casi total de valores. Aquello era, por así decirlo, una irrupción de algo nuevo, de algo fresco, de algo que llegaba por primera vez. Y entonces es, un poco en resumen, tal vez lo que se podría conseguir con la aproximación de dos hombres completamente nuevos, con una visión nueva de las cosas. Pero, además, yo creo que jugaba a las cartas con ella, este personaje simple, sencillo, casi nulo, y que tiene una vitalidad extraña.

—¿Y la cuestión está de los interiores y los exteriores? Porque creo que casi toda la película se rodó en interiores naturales, pero a la vez es ahí estudio también y hay una conjunción perfecta. Creo que, por ejemplo, la casa de Rosa, la hermana de Petrita, es interior; pero, sin embargo, hay una escena del pasillo donde el parálico dice que le van a tirar por la escalera. Esto empalma estupendamente con el interior de la casa de Rosa, y yo pensé realmente siempre que aquello era exterior; que era un interior, pero natural. ¿Cómo se buscaron estos interiores y en función de qué? ¿Esto lo veíais ya?...

—Si, vimos los interiores y los exteriores, y después buscamos los que iban mejor unos con otros, y así se montó.

—En estudio se ha hecho muy poco, entonces. Esta irrupción de "El pisito", aparte de que marcó la serie de películas tuyas posteriores, e incluso marcó casi un resurgir de un tipo de cine español joven, yo creo que no estaba en absoluto en la cinematografía española de entonces. O sea, que este ambiente lo pusisteis prácticamente vosotros, la nueva observación de la realidad esta.

—Sí, puede ser.

—No, no quiero decir que lo pusisteis vosotros y que no estaba. Quiero decir que estaba pero sólo vosotros fuisteis capaces de verlo, y de darla.

—Bien, puede ser que sea así. No sé lo que tengo que contestar a esto...

—No, es que casi no es pregunta.

—No, era casi como un resumen de lo que habías dicho.

—Eso era una realidad que estaba al alcance de la gente que quisiera verla. De gente que quisiera examinar estos problemas. Porque la base de todos los grupos que podía haber en ese momento —que había también jóvenes entonces— había siempre otro problema. Había un problema existencial muy fuerte en ese momento. A nosotros, en aquel momento, nos interesaba fotografiar una realidad que vivímos en los barrios de Madrid, en el Café Comercial. Era una realidad que estaba en aquel momento en España.

Cuando hicisteis "El pisito" ¿lo considerabais una película difícil, por así decirlo?

—Difícil de llegar a la gente o...

—La verdad es que yo nunca he pensado esto. Nunca me he planteado este problema. Yo he hecho "El pisito" porque me interesaba hacer "El pisito". Tampoco me preocupo hoy de si esta es una película difícil o fácil de llegar a la gente. He hecho "El pisito" porque me gustaba, simplemente.

—Entonces, todo el proceso de seleccionar actores lo habéis hecho en parte, también, con actores que no eran conocidos dentro del mundo profesional, o también habéis escogido el actor natural del neorrealismo, ya que "El pisito" es un neorrealismo avanzado?

—No, hemos escogido tipos que encontramos; los actores que iban bien, que respondían como físico a los personajes que queríamos en nuestra historia. Los hemos buscado casi a todos. En "El pisito" hay tres o cuatro actores no profesionales; los otros son todos actores profesionales.

—Aunque en realidad hayas dicho algo de esto, ¿pensaste alguna vez en "El pisito", toda ella, con actores no profesionales?

—No, nunca. No necesité esto porque encontré los tipos.

—¿Cómo fue la elección de Pepe Luis López Vázquez y Mary Carrillo? ¿Lo habíais pensado ya mucho tiempo? ¿Buscasteis otros personajes?

—No, buscamos otros tipos, otra gente, para hacer estos papeles. Sobre todo el de José Luis López Vázquez. Mary Carrillo fue un caso de elección digamos instantánea. Para el de José Luis López Vázquez vimos hasta a un señor que no era un profesional. Después le vi a él; en aquel período estaba haciendo aquella historia de un italiano, o sea, aquella revista con María Jesús Cuadra y con Closas. Le vi en la revista...

—"Bettina"...

—Sí, "Buenas noches, Bettina".

—Le vi en la revista, y como tipo me gustó enseguida. No me gustaba su manera de actuar allí, pero me gustó como tipo. Después se mostró un actor inteligente, capaz y sensible.

—El caso de Mary Carrillo es también muy interesante, porque en toda su carrera pocas veces ha vuelto a la tipología de "El pisito". Es extrañísimo que una mujer que se dedica a hacer de gran dama en su teatro, a las siete y a las once todos los días, en fin, parezca casi absurdo que haya podido aceptar ella ese papel, porque Mary Carrillo es una gran actriz, por lo que suponía de desprecio dentro de su mundo.

—Puede ser que le interese el papel. No sé.

—Parece difícil...

—No, es que realmente dentro del cine español es rarísimo que una actriz consagrada acceda, por ejemplo, a rodar la escena aquella de la merienda, y del zapato que se cae. Esto, metido en la mentalidad del actor español, es muy de agradecer que Mary Carrillo haya aceptado hacer esta escena.

—Yo nunca he tenido discusiones con Mary Carrillo ni con ninguno de los otros, porque siempre rodaron lo que les pedí. Esta escena y otras escenas. Mary Carrillo es una mujer muy interesante, y dejó que se la pusiera más fea; nunca he tenido discusiones; no sé, puede que fuera en el momento que iba bien, había varias...

—¿Por qué en la película —viéndola el otro día de nuevo—, se ve que incluso en escenas que tienen en primer término una apariencia normal (López Vázquez con don Manuel en la oficina), al fondo, en el margen izquierdo del fotograma, me parece, hay un señor subido en una barandilla con un telescopio. Estas cosas así...

—Son así porque me gustaban.

—El cojo que corre junto a ellos en la escena de la ruptura...

—Bien, estas son impresiones, son cosas...

—La gallina de "El cochecito"...

—No, la gallina de "El cochecito" es otra cosa. Esto del paralítico son impresiones, son cosas que he visto en aquel momento: era un señor que estaba allí, que daba vueltas, que estaba muy contento. Entonces yo le dije: ¿quieres hacer algo en la película? Y en la película se ha puesto a correr. Así. Son cosas que vienen...

—¿Cómo reclutasteis, dónde encontrasteis y cómo buscabais estos tipos? Por ejemplo, el que, ese hombre que lleva el anuncio y que le dicen siempre que venga su madre para hablar con ella, que luego trabajó en "El cochecito" también. Estos pequeños tipos, ¿dónde los buscabais?

—Este no es un actor, pero pienso que es un actor nato, en potencia. Este, repito, era un perido en el que dábamos muchas vueltas por todos los barrios. Vivíamos más en la calle que en casa; prácticamente, de casa teníamos poca. Entonces veíamos gente. Este que decís vendía periódicos en la Plaza Mayor, por donde yo pasaba bastante. Me gustó, así que... Y este tipo no estaba en el guión; ha sido invención posterior, de acuerdo con una cara.

—La misma chica que trabaja allí en la oficina de don Manuel, la de las gafas, ¿tampoco era actriz?

—No, ésta no era actriz. Era una chica del grupo, amiga de Toni Cortés. Necesitaba una oficinista y me presentaron a ésta; me parecía ideal para hacer la oficinista.

—Y todos estos personajes de la pensión de José Luis López Vázquez; por ejemplo, la muchacha aquella que trabaja tanto —Mary Cruz—, ¿todos éstos eran personajes que tú también fuiste reclutando?

—Sí, éstos ya estaban en guión, menos la cabaretera, que se introdujo después. Los otros estaban en el guión. Este que hace el callista, por ejemplo, era un señor que veíamos siempre en Fuentesila, que hablaba de Bancos, de títulos y de acciones. Nos gustó siempre. Dijimos que si podía hacer el callista y este tipo sí que podía. Por fuerza, porque responde a este tipo; una fuerza basada en nada, porque yo pienso que éste es un hombre raro no sólo en la película, sino en la vida...

—Es que en cada uno de los personajes es curioso saber su historia. La criada de casa de doña Martina, aquella que dormía en el cuarto y que jugaba a las cartas con ella, este personaje simple, sencillo, casi nulo y que tiene vitalidad propia...

—Era la dueña de la pensión donde vivía Toni Cortés.

—Entonces ¿os llevaría mucho tiempo el ir encajando los personajes? Mucho más trabajo que el que supone normalmente una película. Un trabajo grandísimo, dado además que era una película en la que el presupuesto era muy pequeño.

—Sí, pero fue un trabajo de primera película; teníamos una serie de esquemas mentales, digamos, de varios tipos. Ibamos por la calle y Azcona decía: "A éste, ¿qué le harías hacer?" "Pues éste viene bien para hacer la criada, éste viene bien para hacer esto". Y así, cuando llegó el momento, poco a poco nos acordábamos de todos ellos.

—Pero ¿teníais tomadas las direcciones?

—No, dábamos la vuelta otra vez. El que vendía los periódicos seguía allí, la dueña de la pensión era dueña de la pensión de Toni Cortés, vivía allí.

—Y el rodaje, ¿cómo se hizo? Porque parece ser que hubo bastante rodaje en las calles, con la cámara simoculta.

—No, la cámara muy clara. Nada de oculta.

A veces, inclusive, en la calle de Benavente, delante de Vestimenta, al fondo la gente está parada. Pero no molesta, porque la escena es importante.

—No importa. Pero no había dinero para hacerla otra vez, y entonces se tuvo que dejar.

—No, pero mira: como en primer término hay una discusión, es lógico que la gente separe.

—No, pero eso de la Plaza de Benavente está resuelto después con un camión que pasa que hace de distracción un poco a la acción. Pero la cámara nada de oculta, porque las gentes veían las cámaras, veían...

—Y en la Plaza de la Cebada, el entierro ¿cómo se rodó? Porque ahí sí que hay un auténtico movimiento de gentes.

—El primer trozo del entierro es el que mejor rodamos, hasta que llega el furgón. Este es el verdadero primer trozo que rodamos con cámara oculta. Lo demás lo hemos rodado con la gente de allí, aprovechando...

—Se quedaban mirando el entierro.

—Sí que se quedaban mirando el entierro, y nosotros aprovechamos para rodar.

—¿Se rodaron muchos metros?

—No muchos; yo creo que para "El pisito" se rodaron diez mil metros, o nueve mil...

—Muy pocos; porque, lógicamente, este rodaje a veces obliga a emplear más metros, porque las tomas se estropean por la gente, por...

—Sí, pero hay que ver lo que se entiende por "estropear", porque otros directores hubieran vuelto a hacer las cosas que nosotros dimos por buenas.

—Y entonces, el lenguaje de los planos largos, en general, que aquí no era frecuente, y que sólo ahora es una cosa más moderna y aceptada; pero esto del plano largo chocaba entonces bastante, porque en el año en que se hizo "El pisito" Antonioni era quizás el único que trabajaba en ese estilo.

—Es que pensé que a la historia le iba mejor esta manera de contarla, en planos largos, ininterrumpidos; entre otras cosas, porque yo veía bastante a la gente en medio de otra gente, en medio de un ambiente, que siempre está cargado de cosas. Yo quería dar también esto. Un hombre que no está nunca solo, está en medio de los otros, por la calle, en las casas... Esto determinó en mí esta manera de obrar. De todas maneras, contestar a esta pregunta es un poco difícil... ¿Planos largos o cortos?

—Este sistema, naturalmente, presenta más dificultades, porque requería "travellings", una mayor preparación del plano, etc.

—No sé si es más difícil, porque los planos cortos no los he hecho nunca.

—¿Tampoco en "La italiana e l'amore...?"

—Sí, "La italiana e l'amore" es en planos cortísimos; sí, está rodada de otra manera. Más que cortos los planos, son cortas las situaciones, muy cortadas, muy interrumpidas.

—O sea, tú sigues dentro de una estética en que la situación venga, a ser posible, dada en un solo plano.

—No lo sé; puede que ahora cambie; lo veré ahora, cuando empiece a rodar.

—Entonces, tú lo decides de acuerdo con tu sentido de cada escena, ¿no?

—Sí, no lo sé; yo creo que cambiaré también por la exigencia de historia que tengo y por una exigencia de espectáculo.

—En cuanto a la banda sonora —porque esto sí fue, entre otras cosas, una de las grandes innovaciones que tú has hecho en el cine en España—, supone un cuidado de la banda sonora, un trabajo exhaustivo que no se hacía.

—Creo que la banda sonora no es una cuestión de España, que es bastante interesante también para Francia, para Italia. También la banda sonora fue así porque pensaba que iba bien, que la banda sonora es una invención que no se puede dejar. Todo es invención en una película; también esto tiene que ser pensado, se pueden subrayar algunas situaciones con los efectos.

—Hay un momento, inclusive, dentro de la habitación del callista, en la cual, una de las veces que Rodolfo y Petrita han regañado, entonces están bebiendo, y toda esa escena tiene un ruido de fábrica —no sabemos ni dónde estará la fábrica, pero le da un ambiente de vida fuera de la habitación.

—Esto sí, porque nosotros sabemos que hay muchos ruidos que no sabemos de dónde vienen, y que los oímos.

—Sí, sí, producir este aislamiento que suele producir el cine, donde la escena es...

—Sobre todo en una película como "El pisito" es imposible, y haciendo los planos como en "El pisito" es imposible también no recargar la banda sonora de sonido, porque son planos no estériles; la misma gente que se mueve hace ruido. Una ciudad. El eco. Siempre hay ruidos, cerca o lejos; yo comprendo que en un primer plano es una abstracción. "El pisito" quiere ser una reproducción concreta siempre de una visión particular del ambiente que hemos escogido. Cuando un director elige la escena en un primer plano ha de trabajar de otra manera, con una planificación diferente. También el sonido tiene que responder, porque se hace otra forma de espectáculo; es

decir, ya es espectáculo, ya es selección, que yo no quiero selección. Es decir, determino, pero no quiero pensar con esta selección sobre el espectador. Y por esto tengo también que cargar los efectos.

—No, se ha hecho bastante. Toda la pensión está rodada en estudio.

—Las casas estas con interiores las has buscado en Madrid, las has localizado?

—Sí, también esto está en Madrid, y también la he visto antes de hacer la película; un día, pasando por allí, vi un patio extraño y dije: rodamos aquí; después, un patio con un pasillo largo...

—Sí, de corredores.

—Para tí ¿qué suponía esto? Era un poco el reencuentro con lugares semejantes del sur de Italia, con Sicilia, con Nápoles, donde existe este tipo de casa también?

—No, no. Son bastante diferentes.

—Porque hay un punto importante, desde luego, que todos han señalado con frecuencia, y es esta especie de descubrimiento de Madrid que tú has hecho; todos los directores han tocado Madrid de una forma aséptica, sin darle una personalidad. Y tus películas, en las tres películas, hay una auténtica indagación de Madrid, un Madrid desconocido para el cine. Entonces ¿es que para tí es realmente una ciudad en la que encuentras continuamente motivos de inspiración?

—Sí, me gusta la ciudad, la encuentro bastante interesante. Esto depende, repito; se determina también por el encuentro personal de un señor con una ciudad. Porque puede que los otros directores no hayan dado bastantes vueltas a Madrid, o que mandaron a los ayudantes a ver los sitios que escogieron. Estos sitios que existen en la película son sitios vistos antes, son personajes de la historia como los personajes, no son sitios escogidos después. Son sitios que incluso escribiendo ya sabíamos dónde pasaba la acción. Entonces, se hacen parte de este mundo. Tanto me interesa el sitio como la gente que hay allí; pero tampoco me interesa sólo esto: me interesa la gente que viene a estos sitios.

Entrevista realizada por Juan Cobos, José Antonio Pruneda y S. de Erice.
TEMAS DE CINE N° 21 (1962)

Cine Regina

Miércoles 24 - 18.45 / 20.45 / 22.45



Cine Club Mar del Plata

temporada 1970

Programación Junio

Un Fausto Moderno

Un Fausto Moderno (Bedazzled, Gran Bretaña, 1967); dirección: Stanley Donen; guión: Peter Cook; argumento: Peter Cook y Dudley Moore; fotografía (Panavisión/Deluxe color): Austin Dempster; música: Dudley Moore; intérpretes: Peter Cook, Dudley Moore, Raquel Welch, Eleanor Bron, Daniele Noel, Michael Bates, Bernard Spears, Robin Howdon, Robert Russell; producción: Stanley Donen; duración: 98 minutos; distribución: Fox.



La Tentación de Stanley (bis)

El hombre que vendió su alma es uno de los mejores films de Stanley Donen. Cuando sea distribuido en Francia podremos apreciar la seriedad fundamental con que, en dos films un poco frívolos, este director se hizo las mismas y graves preguntas sobre la felicidad y la madurez a través de un tema eterno: el de Fausto.

El hombre que vendió su alma fue en principio una excelente opereta de George Abbot, con música de Adler y Ross. En ella, Joe Hardy, viejo fanático del base ball es transformado por el mefistofélico Mr. Applegate en un invencible campeón seducido por una diabólica tentadora llamada Lola. El film valía por sus números entusiastas, casi todos filmados en exteriores (era 1958) y Donen utilizaba un astuto libreto, modelo en su género por sus inolvidables "lyrics" muy al estilo de los juegos de palabras de Charles Cros ("I see cannibals munching/ a missionary luncheon").

Una década más tarde Donen (con una libertad europea ganada tras fiera lucha con el sistema hollywoodiano) retoma el mismo tema con dos autores-actores ingleses: Peter Cook y Dudley Moore y en una semi-improvisación que frisa la euforia creadora realiza una segunda ver-

sión faustiana cuyo héroe —señalemos al pasar— se llama Stanley. Stanley Moon (luna), patronímico de soñador lunar. Este es un pobre mozo de un Wimpi⁽¹⁾ que un muy dandinesco patrón de Night-club —George Spigott— viene a tentar ofreciéndole sucesivamente el éxito, el encanto, la plenitud sexual, la elo- cuencia, la ubicuidad. Esta vez la sátira contiene nuevos elementos de auto-cargada.

Spigott, el mefisto arrabalero de un "swinging" London cínico y has- tiado, es un pobre diablo que hace tejemanejes de trastienda, se queja de la ineficacia de los que lo ro- dean y de una lucha desigual contra un Dios brutal, inmaterial y omni- potente que lo empuja a una exte- nuante superactividad. El primer deseo de Stanley Moon es un helado de frambuesa. Spigott debe, pues, realizarlo; sale, compra el helado a un vendedor y lo cambia por seis peniques al crédulo de Stanley. Cada dos por tres sus palabras má- gicas no tienen ningún efecto: "Ja- ckie Kennedy" falla siempre pero "Julie Andrews" o "L.B.J." ay! fun- cionan que da gusto. Nos hace pen- sar en el Mr. Applegate de **El hom- bre que vendió su alma** cuya nos-

tálgica canción "Those were the good old days" echaba de menos las épocas de catástrofe mundial tan propicias en condenas eternas: aquí Spigott en un detalle lastimoso decora su sótano al estilo "early Hitler".

Toda la actividad de este Lucifer venido a menos consiste en bromas pueriles: raya discos sinfónicos, arranca la última página de los Agatha Christie, bombardea a los peatones con excrementos de palomas teleguiadas, suelta avispas sobre los hippies, rompe las bolsas de las amas de casa que vuelven del mercado y hace una colecta para la Ayuda a los Criminales Pervertidos, obra digna del decano Swift.

Tiende trampas de eterno colegial a Stanley Moon, trampas que respetan la tradición de las farsas diabólicas, tema estudiantil de todos los tiempos. Estas picardías juveniles apenas "satinizadas" por una capa roja y anteojos oblicuos, es justamente lo que tanto nos divierte y nos sorprende.

Entre Stanley y su ángel de tentación existen relaciones fraternales, un poquito sado-masoquistas y sin embargo afectuosas. Spigott engaña a Stanley, lo excita para frustrarlo pero a su vez, le presta la cama, le manda para compensarlo la escalo-friante Lilian Lust, encarnación de la Lujuria interpretada con exquisita picardía por Raquel Welch.

Todo el film está basado en dos principios: la imitación y la obscenidad. Para realizar los siete votos satánicos, Stanley Moon se transforma en intelectual galés de furibundo vocabulario, en lord cornudo, en profesor de provincia, en monja y hasta en mosca. A medida que ello sucede, Stanley Donen se divierte parafraseando al Joseph Losey de *Extraño accidente*, al Buñuel de *Simón del desierto*, al Rivette de *La religiosa*, al Fellini de *Julieta de los espíritus* y hasta el Watkins de *La cumbre y el abismo*. Spigott inspira al tímido Stanley juegos escabrosos del tipo "toque duro y después blando". "¿Le gusta esto en la cama?", pregunta Lilian Lust al pobre diablo sirviéndole un biftek tras el cual, desvestida, le sugiere escuchar "la respiración de sus poros" (una frase sublime). En el momento de co-

meter un adulterio culpable, Stanley es detenido por esta frase de su partenaire: "Ibamos a hacerlo sobre la pipa de John!", experiencia tan debilitante como la que consistía, un poco antes, en romper simbólicamente su taco de billar. A medida que continúa la historia, Stanley Moon fracasa en sus tentativas y quiere abandonar. Llega hasta no poder efectuar su ritual de liberación que consiste en producir con los labios ese ruido poco armonioso que los ingleses llaman "raspberry", los italianos "pernacchio" y los traductores del film llaman —muy aproximadamente— "hacer prout". **Un Fausto moderno** es, en cierta manera, una epopeya de la frustración. No llega hasta los ídolos pop, esos parangones de la potencia sexual, a quienes Donen y sus compadres no niegan sus evidentes condiciones. Cuando Stanley, vestido de lamé plateado, canta en un concurso sin importancia "Love me, love me", su diabólico rival, rígido y monocorde le roba sus "fans" cantando la canción de la frigidez: "Qué me importa, soy frío. No necesito nada. Soy superficial y voluble. Me soy suficiente. Déjenme tranquilo".

El colmo de la miseria sexual es alcanzado en el mejor episodio del film donde, emitiendo sus votos en términos que cree definitivos, Stanley se encuentra como monja en el convento de una orden especial: la berilianas. Creada en memoria de Santa Berilia —quien fue llevada al cielo por uno de sus saltos gigantescos— esta orden de saltadoras obliga a sus adeptas a ejecutar largas e hilarantes sesiones de trampolin. Extenuado, privado tal vez para siempre de su miembro viril, condenado al silencio al punto de no poder comunicarse con su bienamada, y sobre todo imposibilitado de ejecutar el raspberry liberador, Stanley llega al extremo de sus fuerzas. El humor "calamburesco"⁽¹⁾ de Cook y Moore aparece en este juego de palabras intraducible: "They adored Beryl for her tremendous feat" pronunciado ante los desmesurados zapatos de la santa "her tremendous feet").

Stanley Donen se divierte como un loco: transforma su cámara en mosca balbuceante, pierde su falsa monja en un piringundín donde se emborracha, recrea las perturbaciones de un televisor descompuesto... Sin embargo hay algo de Boccaccio en el desarrollo de la acción y Donen no pierde nunca de vista su argumento filosófico, su moral —edificante— (Ser uno mismo) y sobre todo la iconoclastia galopante de su propósito.

La censura no vio nada en este corrosivo carrusel y lo dejó intacto. Apenas el traductor, por precaución, omitió traducir el titular de un periódico: "El Papa sorprendido en una orgía en posesión de drogas". Un cardenal invita a la monja a bailar en una boîte de strip-tease, "Este vicario es de los nuestros!" dice por ahí el diablo bonachón. En cuanto a Dios —cuyo triunfo final se traduce por una homérica carcajada, más perversa al fin de cuentas que la irónica sonrisita de Spigott—, es acusado de ser el autor de una broma, inmensa, irresponsable y sobre todo de insopportable mal gusto. Y es, gracias a los autores, el único traidor de esta historia, una de las más desopilantes y subversivas del año.

ROBERT BENAYOUN
POSITIF N° 97
Trad. Lucrecia Amor

(¹) Especie de "comedero" donde se consumen especialmente hamburguesas o, mejor, lo que llamamos "Patty".

(²) Calembour: juego de palabras.